

(In)convencionais: convergências e divergências entre os criadores e as criaturas de Mary Shelley e de Tim Burton

JOSANILLE GLENDA DO NASCIMENTO RIBEIRO

Pós-Graduanda em Língua e Literatura Inglesa - PÓS-FIP

E-mail: glendanascimento2010@hotmail.com

FRANCISCO EDINALDO DE PONTES

Mestrando em Literatura e Interculturalidade (MLI/PPGLI/UEPB) – PB

E-mail: edinaldopontesacademico@gmail.com



Resumo: Esse artigo tem como objetivo fazer uma breve análise sobre os pontos convergentes e divergentes entre os criadores e as criaturas no romance gótico pré-vitoriano *Frankenstein ou O Prometeu Moderno* (2017 [1817]), de Mary Shelley e a obra cinematográfica *Edward Mãos de Tesoura* (1990), de Tim Burton. Para o embasamento teórico da nossa pesquisa, contamos, dentre outros, com as concepções de Barboza (2017), Carvalhal (2006), Clüver (2011), Culler (1999), Kristeva (2005), Plaza (2003), Rajewski (2012), Santaella (2005), Santos (2015) e Stam (2006). Em conclusão, constatamos que, sob a perspectiva do não convencionalismo das criaturas, Tim Burton (1990) vem reforçar, em sua obra, o que Mary Shelley (1817) tentou transmitir para a sociedade no século XIX: por mais que estejamos em um corpo social com muitos avanços em termos tecnológicos, o ser humano continua reproduzindo pensamentos, ideias, discursos e ações retrógradas perante as muitas diferenças existentes entre os seres sociais.

Palavras-chave: *Frankenstein ou O Prometeu Moderno*. *Edward Mãos de Tesoura*. Criadores. Criaturas. Inconvencionais.

Abstract: This article aims to make a brief analysis of the converging and divergent points between creators and creatures in the pre-Victorian Gothic novel *Frankenstein or The Modern Prometheus* (2017 [1817]), by Mary Shelley and the cinematographic work *Edward Hands of Scissors* (1990), by Tim Burton. For the theoretical basis of our research, we have, among others, the conceptions of Barboza (2017), Carvalhal (2006), Clüver (2011), Culler (1999), Kristeva (2005), Plaza (2003), Rajewski (2012), Santaella (2005), Santos (2015) and Stam (2006). In conclusion, we found that, from the perspective of the unconventionality of creatures, Tim Burton (1990) reinforces, in his work, what Mary Shelley (1817) tried to transmit to society in the 19th century: however much we are in a social body with many advances in technological terms, the human being continues to reproduce thoughts, ideas, speeches and retrograde actions in the face of the many differences that exist between social beings.

Keywords: *Frankenstein or The Modern Prometheus*. *Edward Scissorhands*. Creators. Creatures. Unconventional.

1 Considerações iniciais

É consenso que o ser humano é complexo e, conseqüentemente, o convívio em sociedade para a grande maioria, muitas vezes, pode significar um verdadeiro tormento. A essa ideia, acrescentamos o fato de a criação de Frankenstein e a criatura Edward terem sido produzidos em laboratório em vez de serem concebidos biologicamente como seres humanos “normais”. No romance gótico pré-vitoriano *Frankenstein or The Modern Prometheus* (1818)¹, de Mary Wollstonecraft Shelley² e no filme *Edward Scissorhands* (1990), de Tim Burton³, ambos os protagonistas são criaturas que, aos poucos, vão adquirindo sentimentos. Além disso, tanto a criação de Victor Frankenstein quanto Edward passam por dificuldades na convivência em sociedade, devido aos anos de reclusão e por, de certa forma, terem sido criados de uma maneira diferente da dos outros seres humanos.

Assim, o nosso artigo tem como objetivo analisar os pontos convergentes e divergentes entre criadores e criaturas no romance gótico pré-vitoriano *Frankenstein* (2017), de Mary Shelley, e a obra cinematográfica *Edward Mãos de Tesoura* (1990), de Tim Burton. Dentre os pontos convergentes e divergentes a serem discutidos na nossa análise comparativa, destacamos: a humanização do monstro e a (des)humanização do ser humano; a identidade dos monstros; monstruosidade, abandono e vingança; humanidade, amor e ingenuidade; monstros assassinos ou criações abandonadas; cientistas e criaturas. Ademais, pretendemos também, mostrar o modo como o cineasta norte-americano Tim Burton (1990) fez uma releitura do romance gótico em estudo, de modo que o foco recai sob as criaturas que se apresentam como protagonistas de ambas as obras; o que configura, dessa maneira, a tradução intersemiótica, que consiste em “uma releitura ou transposição de uma mídia em outra mídia” (CLÜVER, 2011, p. 18).

¹ Ressaltamos o ano da primeira edição, embora nosso exemplar utilizado seja uma edição de 2017, comentada, da Editora Zahar.

² *Nota biográfica sobre a romancista*: Mary Wollstonecraft Godwin nasceu em 30 de agosto de 1797, em Somers Town, Londres, Reino Unido. E, faleceu em 01 de fevereiro de 1851, em Chester Square, Londres, Reino Unido. Era filha do filósofo radical, reformista, jornalista e novelista William Godwin (1756-1836) e da escritora protofeminista, filósofa e defensora dos direitos das mulheres, Mary Wollstonecraft (1759-1797), autora de *A Vindication of the Rights of Woman* (1792). Mary Shelley casou-se com o poeta romântico Percy Bysshe Shelley (1792-1822), com quem compartilhava as suas experiências literárias, passando, nesse momento, a utilizar o sobrenome do poeta em função do conjugue. Dentro do seu círculo de amizades, o casal manteve um contato frequente com o poeta Lord Byron (1788-1824), por quem a escritora foi desafiada a escrever, aos 19 anos de idade, uma história de terror, que deu origem ao seu escrito mais famoso: *Frankenstein or The Modern Prometheus* (1818). Além desse romance gótico e de ficção científica, a romancista também escreveu as seguintes obras: *History of a Six Weeks' Tour* (1817), *Matilda* (1819-1959); *Valperga* (1823); *The Last Man* (1826); *The Mortal Immortal* (1833); além de ter contribuído, de 1835 a 1839, com cinco volumes de admiráveis biografias e estudos críticos sobre autores Continentais para o *Cabinet Cyclopedia* (Cf. GREENBLATT; ABRAMS, 2005, p. 955-970).

³ *Nota biográfica sobre o cineasta*: “O cineasta americano Timothy William Burton, conhecido popularmente como Tim Burton, nasceu na cidade de Burbank, na Califórnia, nos Estados Unidos, no dia 25 de agosto de 1958. Burton é aclamado por seu conjunto de obras cinematográficas e seu estilo chamado por alguns de burtonesco [...]. Fazem parte da cultura *pop* seus filmes como *Edward Mãos de Tesoura* (1990), a versão de 2015 de *A Fantástica Fábrica de Chocolate*, *Alice no País das Maravilhas* (2010), *Batman* (1989) e o musical *Sweeney Todd* (2007) [...]” (LINHARES, 2017, p. 15, grifos da autora).

Por conseguinte, o presente estudo justifica-se pela necessidade de explorarmos as metáforas, as críticas, as analogias, as apologias e as reflexões sobre a face humana que ambas as obras nos apresentam, principalmente, no que diz respeito à exclusão de indivíduos de todas as esferas sociais, por não atenderem a padrões, normas, regras e convenções impostos por uma sociedade alicerçada em um pensamento ocidental geralmente ligado a cânones estéticos. Primeiro, a obra de Mary Shelley (2017), que nos explicita as dicotomias humanidade/monstruosidade; em diversos momentos no romance, vemos que a romancista inverte os papéis dos personagens no que diz respeito ao modo de lidar com o mundo e com as pessoas. Um exemplo claro disso, na narrativa, diz respeito às atitudes de Victor Frankenstein e da própria sociedade – ações típicas de selvageria – cometidas contra a criatura; assim como as atitudes humanas da criatura de Victor Frankenstein na convivência em sociedade – ações de altruísmo – que o caracteriza mais humano do que as demais pessoas que o rodeiam durante todo o romance.

Não obstante, é o que também acontece com Edward, quando ele, de forma inocente e inofensiva, ajuda diversas pessoas no decorrer da obra fílmica, apesar de muitas delas o repudiarem em virtude de sua aparência. Destarte, temos a necessidade de mostrar, tanto no romance quanto no filme, como as criaturas consideradas não humanas (monstros) são dotadas de virtudes que muitos seres humanos não possuem. Na nossa concepção, é necessário ilustrar como a obra de Mary Shelley (2017) nos revela um tom realístico da sociedade, assim como a obra cinematográfica de Tim Burton (1990) traduz esses fatos e aspectos para a contemporaneidade, reafirmando o quão atual o referido romance se apresenta. Muitas vezes, o próprio ser humano é quem se comporta como monstro, desprovido de virtudes, entregue aos vícios e protagonista de sua própria autodestruição – tendo em vista que o adjetivo *monstro* que estamos discutindo aqui não é atribuído apenas a um padrão de estética estabelecido e imposto por uma determinada sociedade, mas às atitudes irracionais de um indivíduo para com diversos grupos que o cercam. Aspectos esses que, outrora, estavam inseridos em uma sociedade de um passado longínquo, mas que se repetem e coincidem com as ações dos indivíduos contemporâneos.

Dessa forma, a nossa ideia-tese consiste no fato de que, em *Frankenstein* (2017) e em *Edward Mãos de Tesoura* (1990), encontramos diversos pontos em comum, especialmente no que diz respeito aos “monstros”, foco da nossa discussão. Fisicamente, ambos causam estranhamento: a criatura de Frankenstein com os seus olhos e cor amarelada; e Edward, com sua palidez, cicatrizes e mãos de tesouras. Psicologicamente, eles convergem em relação à capacidade de amar, pois ambos, durante o romance e o filme, demonstram sentimentos para com as pessoas que passam a conviver. As divergências, portanto, surgem no sentido de que as duas obras fazem parte de gêneros e épocas diferentes: um romance do século XIX e um filme dos anos de 1990. No livro de Mary Shelley (2017), existe toda uma ambientação relacionada à prática científica em um contexto pré-vitoriano inglês, ou seja, o início do avanço da medicina e de diversas ciências duras. Por outro lado, no filme de Tim Burton (1990), temos um contexto baseado em uma típica sociedade norte-americana, burguesa e moderna, em que o avanço científico, tecnológico e capitalista está, em partes, já consolidado.

Como encaminhamento metodológico, o nosso artigo consiste em uma pesquisa de cunho bibliográfico, com uma abordagem de interpretação textual, remetendo-se ao método indutivo. Ademais, utilizamos como principal instrumento para análise da obra literária o estudo de cunho estruturalista. Ou seja, uma análise estrutural da narrativa, como uma forma de enriquecer o nosso trabalho com informações precisas, obtidas através de uma leitura atenciosa, interpretativa e crítico-reflexiva do romance. Com relação à obra cinematográfica, recorreremos, de forma breve, aos métodos, metodologias e técnicas da tradução intersemiótica, da intertextualidade e da intermedialidade.

Para o embasamento teórico da nossa pesquisa, contamos com as ideias e concepções de Rafael Barboza (2017), Juliana Bertin (2016), Tânia Carvalhal (2006), Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2019), Claus Clüver (2011), Jonathan Culler (1999), De Martini e Coelho Júnior (2010), Júlia Kristeva (2005), Júlio Plaza (2003), Irina Rajewski (2012), Lúcia Santaella (2005), Alexandra Santos (2015), Ana Soares (2018) e Robert Stam (2006).

2 *Literatura comparada e literatura e cinema: uma introdução*

Para que possamos encontrar semelhanças e diferenças entre as personagens de diversos gêneros literários, como o conto, a novela, o romance, a poesia, o poema, dentre outros, precisamos de uma teoria que nos auxilie com mecanismos e métodos de comparação dos seres fictícios com relação às convergências e às divergências. Essa teoria nos remete aos Estudos Literários Comparados, mais conhecida, nos dias atuais, como Literatura Comparada. Assim, em seu livro intitulado *Literatura comparada*, Tânia Franco Carvalhal (2006) vem nos dizer:

À primeira vista, a expressão ‘literatura comparada’ não causa problemas de interpretação. Usada no singular, mas geralmente compreendida no plural, ela designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas. No entanto, quando começamos a tomar contato com trabalhos classificados como ‘estudos literários comparados’, percebemos que essa denominação acaba por rotular investigações bem variadas, que adotam diferentes metodologias e que, pela diversificação dos objetos de análise, concedem à literatura comparada um vasto campo de atuação (CARVALHAL, 2006, p. 6).

De acordo com o exposto, Tânia Carvalhal (2006) nos mostra que a Literatura Comparada é um campo de investigação do texto literário que consiste em analisar a literatura não apenas de uma mesma nacionalidade, por exemplo, mas também de diversas outras; levando em consideração a aproximação dos *corpora* ou dos objetos de estudo, com relação às convergências e divergências existentes nos elementos narrativos ou líricos de ambas as obras. Segundo Julia Kristeva (2005), a respeito do intertexto⁴,

⁴ Para mais esclarecimentos sobre o intertexto na história da literatura, consultar o texto: SOUZA, Wender Marcell Leite. A Literatura como diálogo: um percurso histórico do intertexto. In: *IX Seminário Internacional de História da Literatura*. Porto Alegre: EDIPUC- RS. v. 9, 2012. p. 120- 129. Disponível em:

“todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68), corroborando, dessa maneira, o que Jonathan Culler (1999) discute a respeito da literatura como construção intertextual ou autorreflexiva:

Teóricos recentes argumentaram que as obras são feitas a partir de outras obras: tornadas possíveis pelas obras anteriores que elas retomam, repetem, contestam, transformam. Essa noção às vezes é conhecida pelo nome imaginoso de ‘intertextualidade’: uma obra existe em meio a outros textos, através de suas relações com eles [...]. (CULLER, 1999, p. 40).

Como exemplo disso, no gênero lírico, temos o poema *The Raven* (O Corvo), publicado em 1845, do escritor norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849), e o poema *O Morcego* (1912), do escritor brasileiro Augusto dos Anjos (1884-1914). Ao lermos ambos os poemas, podemos fazer um estudo comparativo de duas obras de nacionalidades distintas que, ao analisarmos alguns de seus elementos, conseguimos identificar convergências e divergências entre os dois escritos.

No que concerne às convergências, vemos que ambos os textos são pertencentes ao gênero lírico, os dois têm como temática a morte e utilizam-se de animais culturalmente simbólicos como representação dessa última. Ademais, identificamos que ambos os escritores utilizam-se de aspectos que caracterizam os poemas como sombrios, como a escuridão, a noite, o aspecto fúnebre, o mórbido, o soturno e o grotesco em sua poesia. Além disso, identificamos explicitamente a diferença entre eles no que diz respeito ao contexto social, histórico, político e cultural de ambos os poetas, o que nos possibilita construir um novo olhar sobre os estudos literários comparados.

A esse respeito, Tânia Carvalhal (2006) nos diz:

A crítica literária, por exemplo, quando analisa uma obra, muitas vezes é levada a estabelecer confrontos com outras obras de outros autores, para elucidar e para fundamentar juízos de valor. Compara, então, não apenas com o objetivo de concluir sobre a natureza dos elementos confrontados, mas, principalmente, para saber se são iguais ou diferentes [...]. (CARVALHAL, 2006, p. 7; 8).

Como vemos no trecho acima, a teórica nos mostra que o comparativista não tem o objetivo de comparar apenas as semelhanças existentes entre as obras literárias, mas que as diferenças também são um ponto do qual o pesquisador pode tomar também como o seu objeto de pesquisa. Ou seja, Tânia Carvalhal (2006) nos deixa claro que, não se analisa ou compara apenas as semelhanças como uma forma de valorização da sua pesquisa, mas que é através das diferenças existentes entre as obras que compõem o

nosso objeto de estudo que podemos mostrar os novos dilemas, realizações e perspectivas nos estudos de literatura comparada.

Pode-se dizer, então, que a literatura comparada *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. Em síntese, a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim. Mas, embora ela não seja exclusiva da literatura comparada, não podendo, então, por si só defini-la, será seu emprego sistemático que irá caracterizar sua atuação. (CARVALHAL, 2006, p. 8, destaque da autora).

Mediando o excerto, de acordo com Tânia Carvalhal (2006), vemos que a literatura comparada não toma como objetivo principal o método comparativo, mas nos possibilita ir além dos nossos objetivos, ou seja, nos faz encontrar outras possibilidades de estudo dentro do nosso próprio objeto de pesquisa. É característico da literatura comparada, na concepção de Tânia Carvalhal (2006), um caráter abrangente. Assim, ao nos atentarmos aos métodos, estratégias e abordagens de comparação do texto literário, conseguimos, como já mencionado, elencar e comparar as convergências e divergências entre duas obras literárias. Mas agora, passamos a utilizar o estudo comparado não apenas como um fim, e sim como um meio de encontrar novas possibilidades de estudar o texto literário e as suas interferências na literatura canônica e na literatura marginal.

2.1 Literatura e cinema: algumas considerações

Em seu livro intitulado *Tradução intersemiótica*, Júlio Plaza (2003) nos traz uma discussão sobre as metodologias de tradução intersemiótica, assim como a reflexão desta como elemento de resignificação da história, e a tradução como modo de uma recuperação crítica de uma história infinita. Considera-se, dessa maneira, a tradução intersemiótica, através Roman Jakobson (1969), como “transmutação”, que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou, “de um sistema de signos para outro” (PLAZA, 2003, p. XI). Como base para a discussão sobre tradução intersemiótica, o teórico-crítico recorre às concepções de Roman Jakobson (1969), que consistem nos três tipos de tradução: “a interlingual, a intralingual e a intersemiótica” (PLAZA, 2003, p. XI).

Com relação à discussão sobre história aberta ou história infinita e tradução e historicidade, que contribuem de forma direta no processo de tradução intersemiótica – no nosso caso em específico, na releitura e interpretação de um romance através de uma adaptação fílmica –, o pesquisador recorre às concepções de Walter Benjamin (1973)⁵. Já

⁵ Com relação às ideias de Walter Benjamin (1973) a respeito da história aberta ou história infinita e tradução e historicidade, conferir o texto: BENJAMIN, Walter. Teses de Filosofia da História. In: *Discursos Interrompidos I*. Madrid: Taurus, 1973. p. 175-191.

no que diz respeito à semiótica, Júlio Plaza (2003) conta com a colaboração da Semiótica de Charles Sanders Peirce⁶, elucidando-nos sobre o papel das três classes de signo: “ícones, índices e símbolos”, que se apresentam fundamentais no processo de tradução intersemiótica.

Segundo Júlio Plaza (2003), sob a perspectiva das reflexões sobre tradução e historicidade, o processo tradutório está imbricado na relação passado-presente-futuro, tendo em vista que, a tradução está associada à releitura, à recriação, à reinvenção, a partir do texto-fonte, levando em consideração o contexto social, histórico, político e cultural no qual a obra de arte-fonte foi produzida e, conseqüentemente, está sendo traduzida. Dessa maneira, a relação entre história e tradução é essencial para que o tradutor consiga obter êxito no processo tradutório, ou seja, traduzir é sinônimo de recriar, inventar e reinventar novas possibilidades de contar a história. Assim, o conceito de história infinita ou aberta consiste no fato de que a história, assim como o texto, não é acabada, finita ou sem possibilidades de novas leituras, releituras, interpretações, reinterpretações e traduções.

Partindo disso, a tradução, conforme Júlio Plaza (2003), assim como o signo, sempre está em um constante devir, um processo de transformação, transmutação e propício a diversos níveis de criação e invenção. Isto é, a tradução é “uma forma mais atenta de ler a história” (PLAZA, 2003, p. 02). Um exemplo claro disso consiste nas releituras fílmicas dos clássicos da Literatura Universal, que têm como objetivo, consoante Irina Rajewski (2012), realizar o processo de tradução do texto-fonte para o texto-alvo de uma forma crítica e reflexiva a respeito das transformações sociais, históricas, políticas e culturais da sociedade moderna, configurando-se, desse modo, as categorias denominadas por Irina Rajewski (2012) como “Intermídias” e “Multimídias” – o que, de certa maneira, na concepção da teórica, configura a Tradução Intersemiótica em um nível um pouco mais avançado, em outras palavras, a “Intermedialidade” propriamente dita. Dessa forma, de acordo com Lúcia Santaella (2005), “um filme que nasce da adaptação de um romance é um signo desse romance, que é, portanto, o objeto do signo, cujo interpretante será o efeito que o filme produzirá em seus espectadores” (SANTAELLA, 2005, p. 8).

A respeito da concepção de Lúcia Santaella (2005, p. 8), e com relação às subcategorias de intermedialidade discutidas por Irina Rajewski (2012, p. 24-26), em consonância com Claus Clüver (2011, p. 15, 17, 18), no texto desse último intitulado *Intermedialidade – sobre a combinação de mídias, as referências midiáticas e a transposição midiática* –, destacamos para a nossa análise a “referência midiática”:

⁶ Charles Sanders Peirce (1839-1914) foi um gênio polivalente que deixou uma obra extensa e complexa para consolidação do seu legado. O teórico norte-americano se dedicou à diversas ciências, tais como: matemática, física, astronomia, química, linguística, psicologia, história, lógica e filosofia; com o objetivo de encontrar o conhecimento dos métodos e os fundamentos lógicos subjacentes a eles (Cf. SANTAELLA, 2005, p. 01). Dentre seus estudos, baseados em uma arquitetura filosófica e fenomenológica, ele cria a sua Teoria Semiótica, que é conhecida como a vertente norte-americana dos estudos dos signos. Ademais, por mais que a “sua teoria dos signos seja colocada a serviço de um maior entendimento do modo como funcionam e agem as famílias de signos que não cessam de se multiplicar pelo planeta”, a sua semiótica difere de diversas outras, tais como: as narratológicas, as discursivas, as culturais, as greimasianas, por se tratarem de semióticas mais especializadas (Cf. SANTAELLA, 2005, p. XV e XVI).

A segunda subcategoria de intermedialidade é formada por *referências intermediáticas*. Nesse caso se trata de textos de uma mídia só (que pode ser uma mídia plurimidiática), que citam ou evocam de maneiras muito variadas e pelos mais diversos motivos e objetivos, textos específicos ou qualidades genéricas de uma outra mídia. Esse fenômeno é tão comum que já declarei em outro lugar que ‘a intertextualidade sempre significa também intermedialidade’ (CLÜVER, 2006, p. 14), usando ‘intertextualidade’ em referência a todos os tipos de texto; é uma forma condensada de dizer que entre os ‘intertextos’ de qualquer texto (em qualquer mídia) sempre há referências (citações e alusões) a aspectos e textos em outras mídias. (CLÜVER, 2011, p. 18, grifos do autor).

Levando em consideração o que Claus Clüver (2011) expõe e consoante as concepções da teórica Tânia Carvalhal (2006), com a abrangência que a Literatura Comparada nos apresenta nos dias atuais – especialmente a partir nos anos de 1950 –, juntamente com a proliferação dos Estudos Culturais, dos Estudos Feministas e dos Estudos Pós-coloniais, ela nos mostra que

as relações entre a literatura e as outras artes encontram no campo dos estudos semiológicos, nas relações que os sistemas sígnicos travam entre eles, novas possibilidades de compreensão para essas correspondências. Embora os comparativistas tradicionais não incluam no campo de atuação da literatura comparada a relação entre literatura e outras artes, situando-a no âmbito geral da história da cultura, os comparativistas americanos a incorporam às suas preocupações. (CARVALHAL, 2006, p. 50).

Mediante as reflexões apresentadas nessa citação e o que discutimos até aqui, ao observamos e refletimos sobre a relação entre a Literatura e o Cinema, percebemos algumas releituras de clássicos da literatura, em que conseguimos identificar não somente as convergências, mas também as divergências existentes entre a obra literária (o texto-fonte) e a obra fílmica (o texto-alvo), configurando o que Claus Clüver (2011) e Irina Rajewski (2012) definem como “referência midiática” – características comuns resultantes da tradução intersemiótica, de acordo com Júlio Plaza (2003).

Um exemplo claro disso consiste no nosso próprio *corpus* de análise: o romance gótico e pré-vitoriano inglês *Frankenstein or The Modern Prometheus* (*Frankenstein ou O Moderno Prometeu*, 1818), da escritora Inglesa Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851) e o filme *Edward Scissorhands* (*Edward Mãos de Tesoura*, 1990), do diretor norte-americano Tim Burton (1958). Percebemos, desse modo, que o monstro de Frankenstein e Edward se aproximam no que concerne a diversos aspectos, como o enredo, pois ambos são criados em uma espécie de laboratório; a tentativa de adaptação à sociedade, quando as duas criaturas passam a sair do ambiente no qual foram criadas; e a relação entre criador e criatura, que, pelo menos, no filme se aproxima de um relacionamento paternal.

A esse respeito, na concepção do teórico americano do cinema, que trabalha com semiótica cinematográfica, Robert Stam (1976), em seu texto intitulado *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade* (2006), podemos considerar o exposto anteriormente como uma categoria de transtextualidade, ou seja, uma intertextualidade, quando ele afirma:

O primeiro tipo de transtextualidade é a ‘intertextualidade’, ou o ‘efeito de co-presença de dois textos’ na forma de citação, plágio e alusão. A intertextualidade, talvez a mais óbvia das categorias, chama atenção para o papel genérico da alusão e da referência em filmes e romances. Esse intertexto pode ser oral ou escrito. Frequentemente o intertexto não está explícito, mas é, mais precisamente, as referências a conhecimentos anteriores que são assumidamente conhecidos. (STAM, 2006, p. 29).

Diante do exposto, em *Frankenstein* (1818) e em *Edward Scissorhands* (1990), encontramos diversos pontos em comum, especialmente no que diz respeito aos “monstros”. Fisicamente, ambos causam estranhamento: a criatura de Victor Frankenstein com os seus olhos e cor amarelada e Edward com sua palidez, cicatrizes e tesouras. Psicologicamente, eles convergem em relação à capacidade de amar, pois ambos durante a obra literária e a obra cinematográfica demonstram sentimentos para com as pessoas que passam a conviver. No que concerne às divergências, desse modo, surgem no sentido de que as duas produções fazem parte de gêneros e épocas diferentes, e, portanto, cada uma com a sua singularidade: um romance do século XIX e um filme dos anos de 1990. No romance de Mary Shelley (2017), existe toda uma ambientação com relação às descobertas relacionadas à cientificidade. Por outro lado, no filme de Tim Burton (1990), temos um contexto baseado em uma típica sociedade americana burguesa do final do século XX.

3 Criador e criatura: uma breve reflexão

A história da humanidade é repleta de mitos; um dos mais conhecidos é o “mito da criação”. Tanto os mais religiosos quanto os mais céticos conhecem esse mito no qual Deus criou o ser humano nos seis dias em que criou todas as coisas do universo⁷. Na mitologia grega, o grande Zeus delimitou tarefas aos titãs, um deles, chamado Prometeu⁸, ficou encarregado de criar os seres humanos. Entretanto, desobedecendo às ordens, ele rouba o fogo e o entrega à humanidade. De acordo com Santos (2015), “com

⁷ A respeito do mito judaico-cristão sobre “a criação”, conferir Gênesis, capítulo 1, versículos de 1 a 31, na Bíblia Sagrada.

⁸ “[...] o mito de Prometeu, um titã, que enganou Zeus em prol da humanidade, roubando-lhe o fogo e a esperança, fogo esse símbolo das artes e das técnicas, até então desconhecido entre os homens, pretendendo, desta forma, ‘pela destituição de toda a raça, gerar uma nova’” (SANTOS, 2015, p. 402). Cf. SANTOS, Alexandra. O fogo de prometeu: uma visão do mito a partir de conceitos da filosofia de Paul Ricoeur. *Biblos*. n. 1, 3.ª série, 2015. p. 395-417. Disponível em: %20fogo%20de%20Prometeu.pdf. Acesso em: 7 abril 2020.

esta entrega, Prometeu cria um novo destino para a humanidade, permitindo que a sua existência seja inteligente e proactiva” (SANTOS, 2015, p. 402). Desse modo, concedendo o fogo aos seres humanos, Prometeu também lhes dava o conhecimento, no entanto, fora castigado por causa desse ato de desobediência (Cf. SANTOS, 2015, p. 402).

Na literatura e também no cinema, a ideia do cientista como criador vem ganhando destaque, exemplo disso é o romance *Frankenstein* (2017) e o filme *Edward Mãos de Tesoura* (1990). Tanto no livro quanto no filme, os criadores são cientistas e ambos dão vida a outros seres que se assemelham ao ser humano. Por conseguinte, no decorrer das duas histórias, o relacionamento entre o criador e a criatura deveria ser uma relação paternal. No filme, através das cenas entre o cientista e Edward, percebemos que há uma ligação afetiva entre eles. No entanto, no livro, o sentimento que esse pai tem pela sua criação é o de repugnância. Sobre a criatura no romance *Frankenstein*, segundo Barboza (2017), “a criatura que surgiu, de tal modo, dá origem a uma espécie de rompimento com as leis da natureza e o seu movimento de vida e morte, sendo sua criação marcada por essa descontinuidade (BARBOZA, 2017, p. 134).

Nessa concepção, a criatura por ter sido produzida a partir de outros corpos humanos, ela quebra, desde o seu nascimento, a barreira do convencional. Ela surge de uma matéria diferente da humana. Sendo assim, o monstro arriscará conviver em sociedade, o que, após a leitura do romance, sabemos que se torna uma tentativa frustrada, pois, como observamos, há certos valores que a sociedade enaltece, dentre eles a aparência física padronizada, coisa que esse estranho ser, obviamente não possui (Cf. BARBOZA, 2017, p. 134). No filme *Edward Mãos de Tesoura*, diferentemente, o seu criador não o abandona, pois ele fatalmente falece. Ainda no filme, a tentativa de conviver em sociedade é, no mínimo, traumática, o que, de certa maneira, não nos surpreende. É esse o tratamento dado pela sociedade para aqueles que são considerados “estranhos”, aqueles que fogem dos padrões que ela mesma impõe e que ela mesma considera como único e verdadeiro.

3.1 A humanização do monstro e a (des)humanização do ser humano

Para entender melhor o estranho, De Martini e Coelho Júnior (2010), a partir das ideias de Freud, afirmam que “[...] na literatura, um recurso utilizado para causar a experiência do estranho consiste em criar no leitor a incerteza quanto a saber se uma determinada personagem é um ser humano ou um autômato⁹ [...]” (DE MARTINI; COELHO JÚNIOR, 2010, p. 374). Nesse sentido, julgamos esse outro “estranho”¹⁰ a partir dessa dúvida experienciada durante o texto. Assim, se as atitudes são dóceis e gentis o

⁹ Autômato: “Pessoa que age como máquina, sem vontade própria” (Cf. FERREIRA, 2001, p. 76); “1. Aparelho com movimentos mecânicos (p. ex., um relógio). 2. Máquina com aparência de um ser animado, movido por meios mecânicos ou eletrônicos. 3. Fig. Pessoa que age como máquina, sem raciocínio e sem vontade própria [...]” (HOUAISS; VILLAR, 2011, p. 99, grifo dos autores).

¹⁰ Ressaltamos que esse termo cunhado aqui, em específico, se refere a alguém que não se encaixa nos moldes e padrões estéticos exigidos por um determinado grupo. É o que acontece com a criatura de Victor Frankenstein e o com próprio Edward.

aproximamos mais ao ser humano, no entanto, se são agressivas, o aproximamos do animal – esquecendo-nos de que sentimentos relacionados à vingança, ao ódio e à agressividade fazem parte da própria natureza humana.

Sobre a concepção de monstro, tomamos como base a definição de Soares (2018):

O monstro é completamente incorporado na ideia do humano. De tal modo que, na história da recessão da obra, o nome do protagonista que lhe dá título se confunde com o nome do monstro. O ‘Prometeu Moderno’ do subtítulo não é senão o criador do monstro; a monstruosa criatura propriamente dita não chega a ser nomeada. (SOARES, 2018, p. 55).

Na citação acima, observamos que a autora ressalta que o monstro consegue se encaixar na ideia do humano, no momento em que, de alguma forma, o nome do cientista/criador serve mais tarde para nomear a criatura, uma vez que, no romance, ele não tem nome, recebendo, assim, o sobrenome de Victor Frankenstein (Cf. SOARES, 2018, p. 55). Nesse romance, o cientista, durante o processo de construção da sua criatura, não se questionou sobre as possíveis consequências do seu ato impulsivo. O fato é que o monstro, no decorrer da história, sente uma necessidade de ser reconhecido por aqueles que futuramente vem a conhecer, cultivando, desse modo, laços afetivos. No entanto, ao ser rejeitado pela sociedade, que, devido à sua aparência grotesca, o afasta com violência, busca vingança e que, na nossa opinião, consolida-se como uma atitude expressivamente humana. Ao contrário das pessoas que o agrediram como forma de punição, alguém que estava apenas dispendo de ajuda.

Ainda em Soares (2018), “o monstro é aquele que, contra a vontade de existência, força a existir. Nesse gesto de violenta gestação consuma-se a proximidade entre criador e criatura” (SOARES, 2018, p. 55). Dessa maneira, a criatura surge a partir de uma relação involuntária, não há qualquer consentimento, sendo que o criador sempre decide. No caso de Edward, ele também não determina a sua saída do castelo, ele não vai até a sociedade, a sociedade que vai até ele. Sendo assim, esse não consensual nascimento tende naturalmente a ser conflituoso no relacionamento entre o criador e a sua criatura (Cf. SOARES, 2018, p. 55).

3.2 A identidade do monstro

Segundo Bertin (2016, p. 52), “os monstros refletem os valores culturais que transgridem a ordem social, moral e ontológica de uma sociedade particular, sendo, portanto, considerados como ‘outros’”. Na verdade, os monstros são transgressores desde o seu surgimento. Primeiramente, pela maneira como surgem, concebidos de maneira não biológica. Em segundo lugar, pelo fato de não conhecerem o convívio social

e, por isso, não serem obrigados a dissimular e a agradar quem quer que seja (Cf. BERTIN, 2016, p. 52).

Para muitos, o fato de o monstro, muitas vezes, não possuir um nome próprio ou mesmo o seu sobrenome ser relacionado ao que ele possui de peculiar, como é o caso de *Frankenstein* e o de *Edward Mãos de Tesoura*, os coisifica¹¹. Para nós, pelo contrário, entendemos que, de certa maneira, os diferencia, os torna únicos. Além disso, o ser humano quase sempre está em busca de (re)construir a sua identidade diante de uma sociedade padronizadora. Um exemplo disso são as pessoas que se utilizam de modificações corporais para ficarem mais parecidos/as com quem são realmente, ou mesmo como um estilo de vida ou ainda para se aproximarem de algo ou de alguém que admiram, diferenciando-os/as dos outros seres humanos. No caso da criatura de *Frankenstein*, a sua aparência se deve ao fato de ele ter sido produzido de retalhos de matéria não viva, por isso a pele amarela, sem circulação sanguínea. Já a criatura em *Edward Mão de Tesoura*, apesar da palidez e das cicatrizes, ele seria considerado “perfeito”¹² se tivesse as mãos humanas.

Assim, quando o criador deixa para colocar as suas mãos por último, ele tem provavelmente um propósito, a criatura continua literalmente em suas mãos, em seu poder. Sobre essa parte do corpo humano, Chevalier e Gheerbrant (2019) enfatizam que, “na tradição bíblica e cristã, a mão é símbolo do poder e da supremacia. [...] a mão direita é a das bênçãos e a esquerda a das maldições” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 591). Nessa configuração, as mãos são uma verdadeira imposição de poder e os que não as possuem, por alguma razão, estão submissos aos que as tem. Ainda sobre as mãos, nós seres humanos, quase sempre, possuímos duas, uma que nos trará coisas boas e outra, coisas ruins; evidenciando que, nós seres humanos, desde a nossa essência somos fruto da ambiguidade de forças.

Ademais, sobre a natureza do monstro, Bertin (2006), através do embasamento teórico de Nazário (1998), nos revela onde, de fato, é o lugar do monstro:

[...] de uma cidadezinha isolada, da selva primitiva, de uma ilha solitária, das profundezas do mar, do sono eterno, de um mundo desconhecido, do abismo sem fim, de uma civilização extinta, do passado remoto, de lagoas estagnadas, do futuro imprevisível, de um pântano ermo, de poços abandonados, do reino das trevas, de laboratórios secretos – numa palavra: do Inconsciente. (NAZÁRIO, 1998, p. 22, *apud* BERTIN, 2016, p. 39).

¹¹ Salientamos que nós utilizamos esse termo como uma forma de exemplificar a objetivação pela qual as criaturas de Mary Shelley (2017) e de Tim Burton (1990) são tratadas pelas demais personagens, tanto no romance quanto na obra fílmica.

¹² O conceito de “perfeito”, cunhado por nós aqui, está relacionado a um padrão de estética imposto por um determinado grupo ou sociedade, tendo em vista que esse grupo exclui ou considera monstros aqueles que não se enquadram em um molde estético exigido e imposto por uma sociedade indubitavelmente capitalista.

Conforme o fragmento, observamos que esse local de origem das criaturas sempre está relacionado ao desconhecido, ao inusitado, ao proibido e ao surpreendente. Ilhas, abismos, poços e laboratórios são lugares incomuns de onde vêm as criaturas estranhas. Por outro lado, esse lugar não convencional envolve mistério e desperta, certamente, a curiosidade de todos. Pessoas comuns nascem e crescem em lugares comuns como uma casa ou um apartamento; já os monstros habitam castelos, florestas e pântanos. Em suma, os monstros nascem e crescem vivenciando, no nosso inconsciente, o que na vida real não nos é permitido externalizar.

4 Uma leitura das criaturas de Mary Shelley e Tim Burton

Levando em consideração o que já discutimos até agora sobre literatura comparada, literatura e cinema, além da relação entre criador e criatura, passemos agora a discutir, de forma breve, sobre o nosso objeto de pesquisa: as convergências e as divergências entre as criaturas de Mary Shelley (2017) e Tim Burton (1990). Ademais, ressaltamos que a diminuta discussão consiste em uma análise interpretativista, comparativa e crítico-reflexiva, baseada totalmente nas nossas impressões a respeito de ambos os *corpora* e os objetos de pesquisa estudados aqui.

4.1 Frankenstein: monstruosidade, abandono e vingança

Frankenstein ou O Moderno Prometeu (Frankenstein or The Modern Prometheus, no original em inglês), mais conhecido simplesmente por *Frankenstein*, é um romance gótico pré-vitoriano de autoria de Mary Shelley (1797-1851), escritora britânica nascida em Londres. É considerada a primeira obra de ficção científica da história. O romance relata a história de Victor Frankenstein, um estudante de Ciências Naturais que produz uma criatura em seu próprio laboratório. Mary Shelley escreveu a história quando tinha apenas 19 anos, entre os anos de 1816 e 1817. Porém, a obra só foi publicada em 1818.

O romance é narrado através de cartas escritas¹³ pelo capitão Robert Walton para sua irmã, enquanto ele está no comando de uma expedição náutica por meio da qual busca achar uma passagem para o Polo Norte. O navio sob o comando do capitão Walton fica preso quando o mar congela, e a tripulação avista a criatura viajando em um trenó puxado por cães. Em seguida, o mar se agita, liberando o navio, e em uma balsa de gelo conseguem ver o doutor Victor Frankenstein. Ao ser recolhido, Victor

¹³ “O romance de cartas desempenhava também um papel bastante sedutor como janela de acesso à intimidade do outro, recurso que permite assistir de perto as muitas mudanças importantes na esfera privada operada nos últimos séculos [...]. Se considerarmos a experiência do gênero pela perspectiva do leitor, veremos que o acesso ao segredo das cartas reunidas numa sequência narrativa lógica proporciona uma ‘intensidade até então inédita’, como bem considera Ian Watt: ‘o emprego da forma epistolar também leva o leitor a sentir que realmente participa da ação’” (NASCIMENTO, 2012, p. 36).

Frankenstein passa a narrar sua história ao capitão Walton, que a reproduz nas cartas direcionadas à irmã.

No decorrer da narrativa, podemos observar dois aspectos primordiais que se destacam sobre a criatura produzida por Victor Frankenstein: a sua relação com a natureza e os seus desejos por ser parte integrante de uma família.

Desse modo, através da voz do monstro ao narrar a sua própria história, observamos o seu evidente encantamento por tudo o que há de novo ao seu redor, ocasionado pelo seu recente descobrimento de um mundo que nunca se apresentara para ele antes. A criatura é perspicaz ao descrever minuciosamente o ambiente que o cerca, narrando com riqueza de detalhes cada momento do seu cotidiano, cada mudança nos elementos da natureza; exuberando-se com a mudança das estações e observando cautelosamente cada aspecto que as compõe, demarcando, por conseguinte, a passagem de cada uma delas, deleitando-se, portanto, com cada benefício que esse contato traz para a sua vida. Dessa maneira, ao ser abandonado por seu pai-criador, o que lhe restou foi ir embora e, assim, a mãe natureza foi a única que o acolheu como companheira de andanças. Ela que, ao mesmo tempo, lhe oferecia o leite através das suas maravilhas naturais, fornecia-lhe também provisões primárias para a sua sobrevivência.

Nesse sentido, podemos observar que o estado psicológico do monstro varia de acordo com a ambientação que cada estação se apresenta. Exemplo disso é quando a criatura relata que a estação que mais o oprime e o deixa mais melancólico é o inverno, que a demasiada presença de neve – característica marcante do inverno europeu – o incomoda excessivamente. Assim como o sol, a lua também é um elemento da natureza que se torna objeto de admiração aos olhos do monstro. Essa última tornando-se a sua melhor amiga ao proporcionar-lhe a luminosidade suficiente para que ele desfrute do ar livre, saindo de onde vive escondido, já que durante o dia ele teme em aparecer e, em consequência disso, os humanos o julgarem por sua aparência disforme.

Além das belezas naturais que encantam a criatura, ele percebe que a natureza é a sua única fonte de sobrevivência – extraindo das árvores frutos para poder saciar sua fome e dos rios e lagos para saciarem a sua sede –, assim como também as florestas; é o único ambiente em que se sente seguro por ser o único lugar familiar para ele, sem que nenhum ser humano o possa repudiar ou tentar feri-lo pela sua aparência não convencional. Assim, podemos fazer um paralelo entre a natureza e o monstro, pois ambos apresentam, em sua essência, certa naturalidade quase primitiva, encanto, pureza e ingenuidade, dotando-o de uma tendência para fazer o bem.

Ademais, observamos na criatura um desejo que ela nutre em ser aceita no que imagina ser uma família. A criação de Victor Frankenstein permanecia sozinha, sem ninguém para dar-lhe atenção, afeto, amor e considerá-lo como um ser humano igual aos demais. É comovente o relato do monstro quando ele fala sobre a sua solidão, abandono, rejeição, abominação, dentre outros sentimentos protagonizados por ele. E torna-se bastante explícito o seu desejo de fazer parte de uma família, quando percebemos o seu frequente contentamento ao observar a família camponesa do Senhor De Lacey.

A partir desse momento, o desejo de interagir e compartilhar dos mesmos sentimentos foi despertado vendo que essa família vivenciava – e que o faziam se sentir bem –, mesmo que só observando a maneira como o núcleo familiar agia no cotidiano. O seu desejo de ter uma companhia e uma família era tão forte que ele propôs ao seu criador a ideia de dar vida a uma criatura tão hedionda quanto ele, de preferência, fosse fêmea, para que pudessem usufruir, assim como os seres humanos, do amor entre um homem e uma mulher.

Além desses dois pontos principais sobre a composição do monstro, percebemos também a sua capacidade de aprender e de se adaptar às mais diversas situações e o seu desejo de vingança. Sobre isso, o monstro que, por apenas observar, consegue aprender a falar a língua francesa, além de ler, escrever e se aprofundar em estudos sobre conhecimentos gerais, sozinho. Além disso, o monstro quer vingar-se de seu criador por toda repulsa que a humanidade lhe demonstra e por seu abandono e sofrimento desde o dia de sua criação. Diante dessas circunstâncias todas, o monstro passa a inclinar-se para o mal, culpando o seu criador por todo o seu sofrimento, aumentando, desse modo, o seu desejo de vingança. Para que isso se realize, a criatura resolve assassinar os entes queridos de Victor Frankenstein. E, então, a partir dos assassinatos cometidos pelo monstro, Victor resolve investir em uma perseguição incessante em busca da sua criatura. Nesse sentido, o único sentimento que compartilham um pelo outro é o de ódio e vingança: a criatura, por ter sido abandonada à sua própria sorte pelo seu pai-criador; e o Doutor Victor Frankenstein, por ter sido devastado com a morte violenta dos seus entes queridos, devido à fúria da sua própria criação.

4.2 Edward Mãos de Tesoura: humanidade, amor e ingenuidade

Edward Scissorhands, nos Estados Unidos (*Edward Mãos de Tesoura*, no Brasil), é um filme de 1990, um conto de fadas moderno com tons sombrios e fantasiosos dos gêneros drama, comédia, romance e fantasia, dirigido por Tim Burton (1990). Foi estrelado por Johnny Depp e Winona Ryder. O enredo do filme consiste na eventual descoberta de Edward em seu castelo.

O filme *Edward Scissorhands* (1990), de Tim Burton, relata a história de um homem criado por um cientista. Na verdade, o verbo “criar” adquire aqui outro sentido, pois ele foi fisicamente produzido pelas mãos do seu criador: órgãos, ossos, cabelos e pele; tudo projetado para dar vida a um novo ser que se chama Edward. Entretanto, antes de completar a sua mais perfeita invenção, esse cientista morre, deixando-o com mãos de tesoura e sem completar o seu trabalho final, que era o de dar-lhe mãos humanas. Além disso, Edward mora em um castelo grande e sombrio, afastado de tudo e de todos.

No início dessa produção fílmica, uma vendedora que mora nas proximidades do castelo em que Edward vive resolve entrar naquele lugar – que para muitos era assustador –, com o intuito de oferecer os seus cosméticos. Chegando lá, ela se depara

com esse ser bastante distinto, e a sua reação, como a de todos durante o filme, é de perplexidade, no entanto, ela resolve levá-lo para a sua própria casa. Devido à sua aparência, a aproximação com as outras pessoas, por conseguinte, aparenta causar uma enorme estranheza. Porém, no decorrer dessa produção cinematográfica, ele passa a criar revolucionários cortes de cabelos, a podar vegetações em forma de figuras e a esculpir lindas imagens no gelo, tudo isso se utilizando das suas tesouras. Entretanto, Edward é vítima da sua ingenuidade e, se é amado por algumas pessoas, ao mesmo tempo, ele é perseguido e usado por outras.

Sobre a personalidade de Edward, podemos afirmar que ele é um ser, de certa maneira, ingênuo. Contudo, não ingênuo ao ponto de se submeter a tudo o que lhe impõem. Ele, pelo fato de nunca ter tido contato com outros indivíduos, não poderia adivinhar o necessário traquejo social que a vida lhe exigiria fora dos muros de seu castelo-lar. Um dos pontos, dos quais nos chamam mais a atenção na construção dessa personagem, é sobre os seus sentimentos que envolvem carinho, amor e gratidão. Então, Edward, mesmo sem ter conhecido ou ter conhecido muito pouco sobre esses três sentimentos, ele os consegue desenvolver. Um exemplo disso acontece quando ele tenta salvar o filho do casal que o acolheu. Desse modo, ele se defende e protege a sua amada da morte, além de lutar contra um ser perverso que tenta causar o mal sobre as pessoas de quem ele gosta.

Nesse sentido, não vemos uma criatura produzida em laboratório, mas um ser humano. Mesmo isolado do mundo, aprende que, nas piores circunstâncias, deve manter o bom senso, o altruísmo, a gentileza e a noção de coletividade, quando, muitas vezes, a vida em sociedade deve superar as necessidades individuais. Dessa maneira, acreditamos que Edward possui muitos sentimentos associados à humanidade, como o desejo de vingança ao se sentir ameaçado ou injustiçado; a revolta e a indignação; a afeição às pessoas que o tratam bem; a desconfiança para com as pessoas que já lhe fizeram ou talvez lhe farão mal.

4.3 Monstros assassinos ou criações abandonadas?

Como já mencionamos anteriormente, a vingança é um sentimento inerente à existência humana. O ser humano, instintivamente, tenta ferir de alguma maneira aquele que o fez sofrer. Nesse caso, tanto a criatura de Victor Frankenstein quanto Edward são tomados por uma fúria alimentada pelo desejo de vingança. Este de uma maneira mais atenuada, aquele de um modo mais explícito. Assim, destacamos o sentimento de vingança, especialmente no romance *Frankenstein*, por acreditarmos ser vital para compreender a composição do monstro.

É fato que vivemos em uma sociedade de aparências, então, a beleza física, a maneira como se fala, se veste ou se comporta, é considerada como determinante para o modo como as outras pessoas irão reagir. Desse modo, somos levados a acreditar, influenciados pela nossa cultura, que os monstros são feios, disformes e sanguinários. No entanto, os piores monstros encontram-se, muitas vezes, em nosso próprio convívio

e, geralmente, são bem vestidos, de boa aparência e com bastante poder e facilidade comunicativa.

Assim sendo, os maiores crimes cometidos pela humanidade são executados, normalmente, por pessoas próximas, aparentemente inofensivas e “confiáveis”. Nesse sentido, o monstro causa repugnância devido à sua aparência assustadora, porém, as pessoas se limitam ao que estão acostumadas a fazer: julgar, sem ao menos dar uma única chance. Por isso, entendemos que, ao encontrar-se sozinho no mundo, privado de provisões essenciais para a sobrevivência – vivenciando momentos onde deve andar apenas à noite porque durante a luz do dia as pessoas irão se assustar –, esses fatores acabaram causando à criatura de Frankenstein um ódio tão avassalador pelo seu pai-criador que ele queria vê-lo sofrer, e o monstro, após conhecer os De Lacey, agora sabia o que significava uma família.

Era essa família que a criatura de Frankenstein gostaria que o seu pai tivesse sido. Nesse momento, ele sabe o quanto causar danos aos seus parentes mais próximos pode ser doloroso, dessa forma, ele escolhe essa maneira de punição para o seu pai: vê-lo sofrer é o que importa. E como? Fazendo-o perder um por um os seus entes queridos, inclusive a sua amada. Acreditamos que esses assassinatos surgem para causar à vida de seu pai dor e sofrimento, igualando-se ao que ele o havia submetido ao ser totalmente abandonado.

Ainda sobre as atitudes vingativas, ao observarmos a personagem Edward, na produção para o cinema, notamos que ele não apresenta uma vingança tão enérgica quanto à da criatura de Frankenstein. Desse modo, destacamos que, diferentemente do romance, no filme, o monstro não fora abandonado. O seu pai-criador faleceu de causas naturais; ele estava bastante senil e, infelizmente, deixou Edward sozinho no mundo. Esse fato pode ter amenizado o sentimento de ter sido abandonado por vontade e, com isso, a revolta dele ter sido menor do que a da criatura de Frankenstein.

Há uma cena que nos chama a atenção, que é a de Edward utilizando-se de suas tesouras para rasgar as cortinas e danificar alguns objetos da casa da mulher que o acolhera. Logo após, é claro, de ter sido injustiçado, pois chegou a ser preso devido a um roubo do qual ele levou toda culpa. Em outro momento, na cena final do filme, ele assassina o namorado da sua amada para defender-se e defendê-la de um verdadeiro massacre, motivado por ciúmes e fúria animalesca. Igualmente, notamos na expressão de Edward, no momento em que ele o mata, um olhar de quem fizera de tudo para não utilizar as suas tesouras para matar, mas não lhe deram outra escolha – e, em especial, aquele mesmo rapaz, o qual havia colocado Edward indevidamente na cadeia há algum tempo atrás, aproveitando-se da sua ingenuidade.

A figura do monstro, nesse momento, está associada à figura do assassino, mas a atitude da sociedade diante dos diferentes nos mostra a mais vil maneira de matar, quando a uma pessoa é negada a mais essencial dignidade. Para isso, basta que reflitamos sobre o antes e o depois na vida de ambos os monstros. Um dos desejos mais visíveis na criatura de Frankenstein era o de ser aceito, de ser acolhido por uma família, e o de Edward também. Exemplo disso é quando este último vai a um programa de televisão e diz que o que encontrou de mais valioso fora do castelo foram os amigos e as

amigas que ganhara na sua nova vida. Além disso, enfatizamos, ainda no filme, o desejo de Edward em se submeter a um processo cirúrgico para se tornar “normal”.

A criatura de Frankenstein ajudou a família De Lacey durante muito tempo, especialmente no inverno, fornecendo lenha para aquecê-los e se contentando em comer raízes e frutas, quando podia comer os mantimentos deles. Mas, em seu gesto altruísta, percebeu que havia pouca comida e agiu deixando os alimentos para aquela família. Na sua ingenuidade, ele acredita ter cometido um erro ao se aproximar de repente, justificando, assim, a atitude hostil com que fora tratado. No entanto, sabemos que, em qualquer momento em que ele houvesse escolhido para aparecer, seria tratado da mesma forma, com a mesma brutalidade. Outro aspecto que nos chama a atenção é a atitude do monstro em não revidar. Assim como na produção fílmica, Edward, por diversas vezes, poderia ter utilizado as suas tesouras, mas preferiu não o fazer. Na própria fala do monstro, ele relata que poderia tê-lo dilacerado ali mesmo, mas optou por não fazer. Assim, temos o monstro que se controla, instintivamente falando, em contraposição com o ser humano que age com violência de um verdadeiro monstro.

4.4 Prometeu Moderno: cientistas e criaturas

Victor Frankenstein sente tanta repugnância pela sua criatura que o único sentimento inicial que apresenta por ela é a de arrependimento. Mas, não um simples, um daqueles que atormenta a sua vida. Podemos notar essa tórrida sensação durante todo o romance; tanto que a dor, o sofrimento e a culpa consumiram a sua juventude, levando-o a um grave estado de saúde. Após as mortes das pessoas próximas a ele, o Doutor Victor Frankenstein passa a chamar a sua criatura de diabo e demônio, pois é assim como o vê, diante das suas atitudes perversas e assassinas. Após dois anos da sua criação e vivendo solitária no mundo, a criatura inicia a sua vingança e mata o irmão mais novo de seu pai. De certa maneira, o médico se sente culpado pelas mortes, pois a criatura foi obra sua. Logo após as mortes de dois entes queridos, Frankenstein declara revanche à vingança da sua criatura. E é assim que acontece o primeiro diálogo entre eles, repleto de rancor, ira e muitos ressentimentos:

– Esperava essa recepção – disse o demônio. – Todos os homens odeiam os desgraçados; como devo ser odiado, eu que sou a mais infeliz entre as criaturas vivas! Ainda assim, tu, meu criador, detestas e rejeitas a mim, tua criatura, a quem estás preso por amarras que apenas a aniquilação de um de nós pode dissolver. Pretendes me matar. Como ousas divertir-te assim com a vida? Cumpre teu dever em relação a mim, e cumprirei o meu em relação a ti e ao restante da humanidade. Se aceitares minhas condições, deixarei os outros e a ti em paz; mas se recusares, irei seguir meu apetite pela morte, até estar saciado com o sangue de teus amigos restantes. (SHELLEY, 2017. p. 106).

Nesse fragmento, observamos que a criatura demonstra consciência plena sobre a sua situação. O monstro se vê como alguém fadado a todas as desgraças do mundo, tendo a noção de que é odiado pelo que fez ou mesmo antes de fazer, por ter uma aparência pouco convencional. A criatura ainda ironiza o seu criador, pois, na sua concepção, como uma pessoa seria capaz de dar e ao mesmo tempo tirar a vida de um mesmo ser. Nesse sentido, a partir da sua fala, entendemos que ele exige responsabilidades do seu pai para com ele, propondo um trato e o ameaçando sob pena de perder o restante dos seus familiares e amigos próximos. Ao contrário do Doutor Victor Frankenstein, a criatura não é capaz de matar o seu pai-criador. Vejamos o motivo de tal atitude:

Sou tua criatura e serei manso e dócil com meu senhor natural e rei, se tu também fizeres tua parte, a qual me deves. Oh, Frankenstein, não sejas justo com qualquer outro e caia sobre mim apenas, para quem tua justiça e até tua clemência e afeição são tão devidas. Lembra-te que sou tua criatura; deveria ser teu *Adão*, porém sou mais como o anjo caído, a quem tu afastaste da alegria sem ter cometido mal nenhum. Por todo lado vejo prazer, do qual apenas eu sou irrevogavelmente excluído. Eu era benevolente e bom; a tristeza me tornou um demônio. Torna-me feliz, e serei virtuoso novamente. (SHELLEY, 2017, p. 106, grifo nosso).

Nesse diálogo, percebemos que, apesar da brutalidade com a qual cometeu os seus crimes, a criatura se refere a seu pai com respeito, ao evidenciarmos o tratamento pelos vocábulos “senhor natural” e “rei”. Além disso, percebemos uma referência bíblica nas palavras do monstro. Ele compara o Doutor Victor Frankenstein a Deus e ele seria a sua primeira criação, comparando-se, desse modo, a Adão¹⁴. Portanto, na sua visão, devido à punição que o seu pai lhe ofereceu, ele se compara a um anjo caído¹⁵ que, de acordo com o que sabemos sobre a cultura judaico-cristã, desobedeceram ao seu Senhor e por esse motivo são banidos por seu pai¹⁶. Assim, ele justifica que toda a sua ira provém do abandono e da solidão, decidindo, assim, não continuar sozinho no mundo, e, por isso, pede ao seu criador um ser do gênero feminino para lhe fazer companhia.

Com relação ao relacionamento pai-filho, criador-criatura, no filme *Edward Mãos de Tesoura* (1990), o cientista, já falecido, aparece no filme apenas nas memórias de Edward. Nas suas aparições, ele ensina a sua criação algumas normas de etiqueta para o convívio em sociedade. Ironicamente, oferece-lhe um coração e também lhe oferece mãos que, infelizmente, não são possíveis de serem colocadas a tempo. O seu pai, antes de falecer, lhe contava histórias, lia para ele e lhe oferecera o melhor presente de natal: as suas mãos humanas. Em vários momentos, percebemos a dificuldade do monstro em

¹⁴ Com relação à criação do homem, a criação de Adão, conferir Gênesis, capítulo 2, versículos de 01 a 25.

¹⁵ Para mais esclarecimentos sobre a queda de Lúcifer, Estrela da Manhã, e de outros anjos caídos, conferir Isaías, capítulo 14, versículos de 12 a 19.

¹⁶ Em termos de representação desse episódio bíblico na Literatura, ver o poema épico do escritor inglês John Milton (1608-1674), intitulado *Lost Paradise* (Paraíso Perdido) – 1667-1674, um clássico da Literatura Neoclassicista Inglesa. Consiste, portanto, em um dos maiores poemas épicos da Literatura Ocidental – de uma tradição que inclui a *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero, a *Eneida* de Virgílio e a *Divina Comédia* de Dante.

se adaptar ao convívio com os outros, pois não consegue compreender algumas regras sociais.

Outro ponto interessante é em relação à caracterização física do protagonista. Por exemplo, quando Edward lembra-se do seu criador, ele está sempre com o cabelo bem penteado, ou seja, o seu pai-criador pretende transformá-lo em um cavalheiro, em uma pessoa pronta para conviver em sociedade. Já quando Edward fica sozinho, ele passa a cuidar do seu próprio visual, ele corta o próprio cabelo, agora todo bagunçado.

Conviver em sociedade é, de fato, algo complexo, e o criador de Edward tinha consciência disso. Ele gostava de inventar coisas e para isso se isolava do mundo exterior, mundo esse que já lhe era conhecido. No entanto, Edward nunca havia saído de casa e a única pessoa que conhecera foi o seu criador. Desde pequenos, somos ensinados pelos mais velhos que devemos nos comportar de uma maneira ideal para que as pessoas desenvolvam uma opinião favorável sobre nós. Essas verdades, portanto, são construídas e repassadas socialmente com a pretensão de padronizar comportamentos.

Por fim, enfatizamos que, se no romance temos uma relação de ódio entre criador e criatura, especialmente após os assassinatos, no filme, ao contrário, o relacionamento entre Edward e o seu pai-criador é afetuosa – ele o cria como se fosse, de fato, um filho, ensinando-o boas maneiras e lendo histórias para ele. Ambos foram abandonados por seus pais, porém, a criatura de Frankenstein foi criada por um jovem médico que o repudiou por sua aparência. Quanto a Edward, uma fatalidade acabou levando, de forma natural, o seu pai-criador à morte.

5 Considerações finais

A influência da intertextualidade não se resume apenas ao campo literário, mas transcende a obra literária, estendendo-se, desse modo, a outras mídias, como é o caso da presença de referências implícitas ou explícitas da literatura no cinema; configurando, assim, o que Claus Clüver (2011) e Irina Rajewski (2012) chamam de “intermedialidade”, isto é, o diálogo entre mídias. Dessa maneira, vimos que, conforme Tânia Carvalhal (2006), com o leque abrangente que a Literatura Comparada, a partir dos anos de 1950, nos fornece para a análise do texto literário em diálogo com as diversas formas e expressões de arte, os estudos literários e cinematográficos, levando em consideração as concepções de Robert Stam (2006), tornaram-se intrinsecamente dialogáveis nos dias atuais. É no bojo dessa discussão que surgiu o ensejo para o desenvolvimento do presente artigo, ao compararmos as convergências e as divergências entre os criadores e as criaturas no romance *Frankenstein ou O Prometeu Moderno* (1817), de Mary Shelley e no filme *Edward Mãos de Tesoura* (1990), de Tim Burton.

Destarte, com relação às convergências entre os criadores, vimos que ambos são cientistas, almejam a tarefa do que chamamos de “O Prometeu Moderno” – como discutido na nossa análise –, e deixam as suas criaturas desamparadas depois da sua vinda ao mundo. No que diz respeito às convergências entre as criaturas, elas nutrem o

desejo de socializar-se, o que, de certo modo, causou danos emocionais e físicos, ocasionados pelo contato com a sociedade. Outra semelhança que conseguimos identificar, diz respeito à humanização das criaturas, quando ambas passam por um processo de adaptação à sociedade e, conseqüentemente, protagonizam sentimentos como o medo, a rejeição e a solidão.

Além disso, outra semelhança entre as criaturas, que, de certo modo, diz respeito ao nosso objeto de estudo, consiste na não convencionalização dessas criações no que concerne a um padrão comum de estética e comportamento impostos por grupos sociais; configurando-as, aos olhos das demais personagens, como “estranhos” e imperfeitos”, pois transgridem as premissas que a sociedade impõe aos indivíduos. Assim, essa não convencionalização estética e comportamental também está diretamente ligada aos aspectos que discutimos na nossa análise, nos elucidando a respeito da desumanização do ser humano e da humanização dos monstros, quando vemos, no início das duas obras, o contraste de comportamentos entre as criaturas e as pessoas que as rodeiam: as criaturas mostrando características humanas e os humanos comportando-se como selvagens.

No que concerne às divergências entre os criadores, constatamos que, enquanto o Doutor Victor Frankenstein abandona e sua criatura, fugindo por arrependimento, o criador de Edward, na verdade, falece antes de concluir a sua criação. Outra divergência que identificamos entre os criadores consiste no fato de que, no romance, fica explícita a repulsa que Victor Frankenstein sente pela sua criação; ao contrário do criador de Edward, que aparece no filme demonstrando gestos de carinho, cuidado e afeto para com a sua criatura. Ademais, em relação às divergências entre as criaturas, vimos que, enquanto a criação de Victor Frankenstein sente ódio do seu pai-criador pelo seu abandono e pela sua repulsa, Edward, pelo contrário, demonstra uma relação de amor fraterno pelo seu pai-criador.

Mais uma divergência marcante entre as criaturas, consiste no explícito contraste de comportamentos entre elas ao longo das obras. Enquanto a criatura de Victor Frankenstein protagoniza “monstruosidade, abandono e vingança”, Edward nos mostra “humanidade, amor e ingenuidade”. Por mais que a criação de Frankenstein, no início da narrativa, demonstre ações de humanidade, elas permanecem por pouco tempo, dando lugar à monstruosidade e a vingança ao seu pai-criador. Pelo contrário, mesmo sendo rejeitado, humilhado e agredido moralmente, Edward permanece até o fim da obra cinematográfica com os sentimentos de amor e ingenuidade, características esperadas por um ser humano dito como “civilizado” para os dias atuais.

Em síntese, percebemos que, além das convergências e divergências entre os criadores e as criaturas nessa breve análise comparativa, percebemos que Tim Burton (1990) conseguiu fazer uma releitura em uma perspectiva moderna a respeito da obra de Mary Shelley (1817), ao parodiar, em alguns momentos, e ironizar em outros, uma narrativa literária que se tornou um clássico da Literatura Universal. Portanto, ao levarmos em consideração as concepções de Irina Rajewski (2012), no processo de “referência midiática”, concluímos que não é o propósito do texto-alvo cumprir certa “fidelidade” em relação ao texto-fonte, mas, sim, construir o texto-alvo de uma forma

crítica e reflexiva, com o objetivo principal de reforçar a mensagem do texto-fonte como atemporal. É o que acontece, de certa maneira, com as obras que analisamos aqui a partir de um objeto de pesquisa bem delimitado.

Em conclusão, constatamos que, sob a perspectiva do não convencionalismo das criaturas, Tim Burton (1990) vem reforçar em sua obra o que Mary Shelley (1817) tentou transmitir para a sociedade no século XIX: por mais que estejamos em um corpo social com muitos avanços em termos tecnológicos, o ser humano continua reproduzindo pensamentos, ideias, discursos e ações retrógradas perante as muitas diferenças existentes entre os seres vivos – configurando-se, assim, intolerância, antipatia, preconceito, violência e selvageria e assumindo-se, dessa maneira, comportamentos considerados pela cultura ocidental como típicos dos monstros, quando, na verdade, a monstruosidade e a maldade habita, na maioria das vezes, nos corações dos seres humanos.

Referências

BARBOZA, Rafael Santos. O monstro demasiadamente humano: o olhar da psicanálise sobre o desamparo. *Psicanálise & Barroco em Revista*. Programa de Pós-Graduação em Memória Social (UNIRIO). Memória, Subjetividade e Criação. Rio de Janeiro. v. 15, n. 01, 2017. p. 131- 181. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/psicanalise-barroco/article/viewFile/7281/6411>. Acesso em: 02 abril 2020.

BERTIN, Juliana Ciambra Rahe. O monstro invisível: o abalo das fronteiras entre monstruosidade e humanidade. *Outra Travessia*. UFSC. Florianópolis. n. 22, 2016. p. 37-54. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2016n22p37>. Acesso em: 03 abril 2020.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ática, 2006.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Colaboração de André Barbault e coordenação de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 32. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio Ltda, 2019. p. 589-592.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *PÓS*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG. Belo Horizonte, v. 1, n. 02, 2011. p. 08-23. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>. Acesso em: 09 julho 2020.

CNBB. *Bíblia Sagrada*. Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. Tradução da CNBB. Com introduções e notas. 6. ed. São Paulo: Canção Nova, 2006.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DE MARTINI, André de; COELHO JÚNIOR, Nelson Ernesto. Novas notas sobre “O estranho”. *Tempo Psicanalítico*. Rio de Janeiro. vol. 42, n. 2, 2010. p. 371-402. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/tpsi/v42n2/v42n2a06.pdf>. Acesso em: 06 abril 2020.

EDWARD Mãos de Tesoura. Direção: Tim Burton. Produção: Denise Di Novi. Roteiro: Caroline Thompson. 20th Century Fox: Tampa, Flórida, Estados Unidos da América, 1990. (105 min), son., color. DVD.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio*. Século XXI Escolar. O minidicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

GREENBLATT, Stephen. ABRAMS, M. H. Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851). In: *The Norton Anthology of English Literature*. Stephen Greenblatt (1943), general editor; M.H. Abrams (Meyer Howard, 1912), founding editor emeritus. 8th ed. Volume 2. p. cm. New York: W. W. Norton & Company, 2005. p. 955-970.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss Conciso*. Instituto Antônio Houaiss. Organizador: editor responsável Mauro de Salles Villar. São Paulo: Moderna, 2011.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LINHARES, Fernanda Lima. *Entre o romantismo e o burtonesco: ecos góticos de Frankenstein em Frankweenie*. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso. Artigo (Graduação em Licenciatura Plena em Letras - Inglês). Universidade Estadual da Paraíba. Centro de Humanidades. Guarabira, 2017.

NASCIMENTO, Ellen Elsie Silva. *Romance necessário: estética e intenção do romance epistolar La Nouvelle Héloïse de Rousseau*. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

RAJEWISKI, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e remediação. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 15-45.

SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

SANTOS, Alexandra. O fogo de Prometeu: uma visão do mito a partir de conceitos da filosofia de P. Ricoeur. *Biblos*. Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra, n. 1, 3.ª série, 2015. p. 395-417. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/37841/1/O%20fogo%20de%20Prometeu.pdf>. Acesso em: 07 abril 2020.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou O Prometeu Moderno*. Edição Comentada. Tradução, apresentação e notas de Santiago Nazarian. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2017.

SOARES, Ana Isabel. Demasiado humano: a familiaridade do monstro. In: CARVALHO, João Carlos Firmino de Andrade, et al. (Org.). *O monstruoso na literatura e outras artes*. Lisboa: Ed. CLEPUL, 2018. p. 53-66. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/20180717-monstruoso_na_literatura_e_outras_artes.pdf. Acesso em: 1º abril 2020.

STAM, Robert. Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*. Florianópolis. n. 51, 2006. p. 19-53. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/n0s1e5n>. Acesso em: 25 maio 2020.