

**Josanille Glenda do Nascimento Ribeiro
Francisco Edinaldo de Pontes**

Faculdade Integrada de Patos
Universidade Estadual da Paraíba
Brasil

Monsters or non- -conventional? An intersemiotic reading of creators and creatures in *Frankenstein* and *Edward Scissorhands*

This paper aims to analyze the convergent and divergent points between creators and creatures in the pre-Victorian Gothic novel *Frankenstein* (2017 [1817]), by Mary Shelley and the cinematographic work *Edward Scissorhands* (1990), by Tim Burton in the perspective of the comparative literature and the intersemiotic translation. For the theoretical basis of our work, we have relied on the conceptions by Barboza (2017); Bertin (2016); Carvalhal (2006); Chevalier and Gheerbrant (2019); Clüver (2011); Culler (1999); De Martini and Coelho Júnior (2010); Kristeva (2005); Peirce (2005); Plaza (2003); Rajewski (2012); Santaella (2004, 2005); Santos (2015); Soares (2018); and, Stam (2006). In conclusion, we have found that, from the perspective of non-conventionalism of creatures, Tim Burton (1990) reinforces in his work what Mary Shelley (1817) tried to transmit to society in the 19th century: that however much we are in a society with many advances in technological terms, the human being continues producing retrograde thoughts, ideas, speeches, and actions in the face of the many differences which exist between social beings.

Keywords

Frankenstein, *Edward Scissorhands*, non-conventional, intersemiotic translation, intermediality, intertextuality

Monstros ou não- -convencionais? Uma leitura intersemiótica dos criadores e das criaturas em *Frankenstein* e *Edward Mãos de Tesoura*

Esse artigo tem como objetivo analisar os pontos convergentes e divergentes entre os criadores e as criaturas no romance gótico pré-vitoriano *Frankenstein* (2017 [1817]), de Mary Shelley e a obra cinematográfica *Edward Mãos de Tesoura* (1990), de Tim Burton. Para o embasamento teórico do nosso trabalho, contamos com as concepções de Barboza (2017); Bertin (2016); Carvalhal (2006); Chevalier e Gheerbrant (2019); Clüver (2011); Culler (1999); De Martini e Coelho Júnior (2010); Kristeva (2005); Peirce (2005); Plaza (2003); Rajewski (2012); Santaella (2004, 2005); Santos (2015); Soares (2018); 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: que por mais que estejamos em uma sociedade 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.

Keywords

Frankenstein, *Edward Mãos de Tesoura*, não-convencional, tradução intersemiótica, intermedialidade, intertextualidade

1. Introdução

É consenso que o ser humano é complexo e, consequentemente, o convívio em sociedade para a grande maioria, muitas vezes, pode significar um verdadeiro tormento. À essa ideia, acrescentamos o fato de ter sido produzido em laboratório em vez de ser concebido biologicamente como um ser humano “normal”. No romance gótico pré-vitoriano *Frankenstein or the Modern Prometheus* (1.^a edição, 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 criatura 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 os criadores e as criaturas no romance gótico pré-vitoriano *Frankenstein* (2017), de Mary Shelley e a obra cinematográfica *Edward Mãos de Tesoura* (1990), de Tim Burton na perspectiva da literatura comparada e da tradução intersemiótica. 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 as-

sassinou ou criações abandonadas; cientistas e criaturas. Ademais, pretendemos também mostrar o modo como o cineasta norte-americano, Tim Burton, fez uma releitura do romance gótico em estudo, de modo que, o foco recaia sob as criaturas que se apresentam como protagonistas de ambas as obras; o que configura, dessa forma, a tradução intersemiótica: “uma releitura ou transposição de uma mídia em outra mídia” (CLÜVER, 2011, p. 18).

Por conseguinte, o presente estudo se justifica 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, regras e convenções impostos por uma sociedade alicerçada em um pensamento ocidental geralmente ligado a cânones estéticos. Primeiro, a obra de Mary Shelley, que nos explicita as dicotomias humanidade/monstruosidade, sendo que, 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 as possuem. Pois, 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. Quando, 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 se 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 ao “monstro”, 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, por conseguinte, surgem no sentido de que as duas obras fazem parte de gêneros e épocas diferentes:

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 Cyclopaedia* (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), fazem parte desse conjunto” (LINHARES, 2017, p. 15, grifos da autora).

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; onde o avanço científico, tecnológico e capitalista está, em partes, já consolidado.

Como encaminhamento metodológico, o nosso trabalho consiste em uma pesquisa exploratória de cunho bibliográfico, com uma abordagem de interpretação textual, remetendo-se ao método indutivo. Ademais, utilizamos como principal instrumento de análise do romance o estudo de cunho estruturalista, isto é, uma análise estrutural da narrativa, como forma de enriquecer o trabalho com informações precisas, obtidas através de uma leitura atenciosa da narrativa. 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 do nosso artigo, contamos com as concepções de Rafael Barboza (2017); Juliana Bertin (2016); Tânia Carvalhal (2006); Cevasco e Siqueira (1999); Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2019); Claus Clüver (2011); Jonathan Culler (1999); De Martini e Coelho Júnior (2010); Greenblatt e Abrams (2005); (1994); Júlia Kristeva (2005); Charles Peirce (2005); Júlio Plaza (2003); G. C. Thornley e Gwyneth Roberts (2003); Irina Rajewski (2012); Andrew Sanders (1994); Lúcia Santaella (2005); Alexandra Santos (2015); Ana Soares (2018); Robert Stam (2006); e Jenny Wilson (1994).

2. Romantismo Gótico, Literatura Comparada e Literatura e Cinema: uma introdução

A Literatura, segundo Antonio Candido, em seu livro intitulado *Literatura e Sociedade* (2006 [1985]), é uma arte, ou seja, é uma forma artística e fictícia de representação do real. Isto é, o meio pelo qual o artista (escritor) transpõe a realidade na qual ele está inserido de uma forma delicada, sutil e personificada de representar como se configura a situação real e a vivência humana de um dado momento da história, de uma maneira sistemática.

Isso implica dizermos que, além da Literatura se apresentar como um meio de reprodução da vida real através do “não real”, ou seja, através da ficção, ela também exerce um papel importante na formação do sujeito como possuidor do poder de interpretação não só do texto denotativo ou do texto literário, mas também, de ser capaz de ler e interpretar o mundo que o cerca de maneira consciente e plena. Possibilitando-o, desse modo, a construir um sentimento de satisfação e de prazer através do texto literário, uma vez que, esse não possui somente uma funcionalidade técnica, mas também, dispõe de representações histórica, política e artístico-cultural.

2.1 Romantismo Gótico: uma diminuta explanação

Com o advento da Revolução Francesa (1789-1799) e a ascensão do Iluminismo, ou a Idade da Razão³, “reagindo à Revolução Industrial Inglesa” (CEVASCO; SIQUEIRA, 1999, p. 46); sentiu-se a necessidade de se desprender das

amarras do Neoclassicismo, ou da Idade da Fé⁴, que restringia a liberdade de produção artístico-cultural no século XVIII, na Inglaterra. Foi, então, com a proliferação desses dois movimentos que surgiu a urgência de uma nova forma e novas ideias de produção na música, na pintura, na escultura, na política, na filosofia e na literatura. De acordo com os teóricos-críticos G. C. Thornley e Gwyneth Roberts (2003), em *An Outline Of English Literature* e Jenny Wilson (1994), em *The Lakeland Poets*, o romantismo foi um movimento artístico, político e filosófico que surgiu nas últimas décadas do século XVIII, na Europa, e durou por grande parte do século XIX, se configurando como uma revolta contra o Iluminismo e o Neoclassicismo; tendo em vista que, os escritores do Iluminismo prezavam por: restrição emocional, ordem, equilíbrio, dignidade e decoro.

Ademais, segundo Andrew Sanders (1994), em *The Short Oxford History of English Literature*, o Período Romântico Inglês (1780-1830) instaura-se, trazendo consigo a contribuição de escritores, tais como: Paine, Godwin e os romancistas Jacobinos; A Ficção Gótica; Smith e Burney; Cowper, Blake e Burns; Wordsworth; Coleridge, Southey e Crabbe; Jane Austen e Sir Walter Scott; Byron, Shelley e Keats; Os Ensaístas Românticos; Clare e Cobbett; e, dentre esses todos, a própria Mary Wollstonecraft Shelley.

Em acréscimo, consoante Jenny Wilson (1994), com relação às principais características da poesia romântica, ele destaca as seguintes: “as alegrias e as tribulações da vida cotidiana; um amor pelo mundo natural intocado; o sublime e o belo; a natureza da existência; o valor do individual; a imaginação, a memória, e a importância das emoções; senso otimista de renovação; interesse na linguagem e nas vidas de pessoas comuns; criatividade; mistério; síntese; universalidade” (Cf. WILSON, 1994, tradução nossa⁵).

Destarte, ao observarmos a história da Literatura Inglesa, de maneira cronológica, vemos que a Literatura Gótica surge após o advento do Romantismo Inglês (1780-1830), ficando conhecida também como Romantismo Gótico, configurando-se como uma ramificação daquele. Assim, diferentemente do movimento romântico em que os poetas se apresentavam “sempre como individualistas, sem perder a visão do social. Se este por vezes o desencanta, ele buscará refúgio num mundo particular, no qual se mistura, o imaginário, o sobrenatural e o exótico (CEVASCO; SIQUEIRA, 1999, p. 47); os românticos góticos trazem uma nova perspectiva a respeito da existência humana.

Desse modo, de acordo com os teóricos e críticos Stephen Greenblatt e M. H. Abrams (2005), em *The Norton Antho-*

⁴ Na concepção de Virginia Woolf, “a Idade da Razão, ou o Iluminismo, foi o movimento intelectual predominante no século XVIII, caracterizado pela centralidade da ciência e da racionalidade, em oposição à religião (N. da E.)” (WOOLF, 2014, p. 20).

⁵ Consoante Virginia Woolf, “mais conhecida como Idade Média, a Idade da Fé abrangeu o século V ao XV e foi um período de intenso domínio da Igreja sobre a sociedade (N. da E.)” (WOOLF, 2014, p. 19).

⁶ Texto original: “the joys and tribulations of day-to-day life; a love of the unspoiled natural world; the sublime and the beautiful; the nature of existence; the value of the individual; imagination, memory, and the importance of emotions; optimistic sense of renewal; interest in the language and lives of common people; creativity; mystery; synthesis; universality” (Cf. WILSON, 1994).

logy of English Literature, a respeito do romantismo gótico, eles afirmam que:

A rigor, o Gótico não é 'Gótico', mas um fenômeno que se origina no final do século XVIII, muito depois que os europeus esclarecidos lançam a era das catedrais góticas, cavaleirismo e superstição – um fenômeno que começa, de fato, como um abraço de uma espécie de medievalismo falsificado ou como um 'reavivamento medieval'. Como uma palavra que se aplicava a um passado sombrio e distante, o gótico deu aos escritores e leitores do período romântico uma maneira de descrever relatos de experiências aterradoras em castelos antigos e abadias arruinadas – experiências relacionadas a masmorras subterrâneas, passagens secretas, lâmpadas tremeluzentes, gritos, gemidos, fantasmas e cemitérios [...] (GREENBLATT; ABRAMS, 2005, p. 577, tradução nossa⁷).

A exemplo de narrativas que apresentam as características elencadas acima por Stephen Greenblatt e M. H. Abrams (2005), temos *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole; *Vathek* (1786), de William Beckford; *O Romance da Floresta* (1791) e *Os Mistérios de Udolpho* (1794), de Anne Radcliffe; *O Monge* (1796), de Matthew Lewis; são alguns deles. Portanto, as obras do romantismo gótico realizam o "reavivamento medieval", como afirmam os autores, no sentido de fazer aproximações, apologias e referências ao misticismo e superstição presentes tanto na literatura inglesa medieval como também na literatura greco-romana, sendo essa última base e alicerce daquela. Ou seja, o romantismo gótico inglês consiste em escrever uma literatura sob um novo prisma estético, artístico e cultural, mas embasado no antigo, nas suas raízes, consistindo em um intertexto literário, um palimpsesto mais rebuscado. Ademais, a respeito do rigor e do tom literário presente nas obras do romantismo gótico, os teóricos ainda acrescentam que:

⁷ Texto original: "Strictly speaking, the Gothic is not 'Gothic' at all, but a phenomenon that originates in the late eighteenth century, long after enlightened Europeans put the era of Gothic cathedrals, chivalry, and superstition behind them – a phenomenon that begins, in fact, as an embrace of a kind of counterfeit medievalism or as a 'medieval revival'. As a word they applied to a dark and distant past, Gothic gave Romantic-period writers and readers a way to describe accounts of terrifying experiences in ancient castles and ruined abbeys – experiences connected with subterranean dungeons, secret passageways, flickering lamps, screams, moans, ghosts, and graveyards [...]" (GREENBLATT; ABRAMS, 2005, p. 577).

⁸ Texto original: "[...] In the long run Gothic became a label for the macabre, mysterious, supernatural, and terrifying, especially the *pleasantly* terrifying, in literature generally; the link that Romantic-period writers had forged between the Gothic and antiquated spaces was eventually loosened (GREENBLATT; ABRAMS, 2005, p. 577, grifo made by the author).

⁹ Edgar Allan Poe foi poeta, escritor, crítico e contista norte-americano. Nasceu em 19 de janeiro de 1809, Boston, Massachusetts, EUA. Faleceu em 07 de outubro de 1849, Church Home and Hospital, Baltimore, Maryland, EUA, e é considerado o pai e mestre da Literatura de Horror. Órfão aos dois anos de idade, foi criado por um rico comerciante do Estado da Virgínia. Iniciou sua esmerada educação na Inglaterra e na Escócia, frequentou a Universidade da Virgínia onde passou a dedicar-se mais aos jogos e à bebida, não aos estudos. Isso fez com que rompesse suas relações com seu tutor" (Cf. PONTES; RIBEIRO, 2020, p.02, no prelo).

[...] A longo prazo, o Gótico tornou-se um rótulo para o macabro, misterioso, sobrenatural e aterrorizante, especialmente o agradavelmente aterrorizante, na literatura em geral; o vínculo que os escritores do período romântico haviam criado entre os espaços gótico e antiquado foi finalmente afrouxado (GREENBLATT & ABRAMS, 2005, p. 577, grifo dos autores, tradução nossa⁷).

Um outro exemplo de escritor que tem essas características bem marcadas em suas obras, é o autor, poeta, editor e crítico literário estadunidense, integrante do movimento romântico em seu país, Edgar Allan Poe⁸; que, apresenta em seus escritos, além das características elencadas acima, aspectos como o grotesco, o arabesco, o mórbido, e o sombrio, que permeavam todas as suas narrativas, dentre as mais famosas: "A Queda da Casa de Usher" (1839); "Os Assassinatos da Rua Morgue" (1841); "A Máscara da Morte Escarlate" (1842); "O Poço e o Pêndulo" (1842); "O Coração Delator" (1843); "O Gato Preto" (1843); "O Corvo" (1845); "O Barril de Amontillado" (1846).

De volta à Literatura Inglesa, outro escrito famoso do romantismo gótico inglês é o romance epistolar *Drácula* (1897), de Bram Stoker. Obra essa que se eternalizou na história da Literatura Inglesa e na literatura universal, por além de abordar o tema gótico, também nos faz refletir sobre o universo *queer* presente na narrativa, tendo como foco principal, mais especificamente, a temática vampíresca. Isto é, o "macabro, misterioso, sobrenatural e aterrorizante, especialmente o *agradavelmente* aterrorizante", de acordo com Stephen Greenblatt e M. H. Abrams (2005, p. 577, grifo dos autores).

Além disso, não poderíamos deixar de mencionar o romance *O Médico e o Monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, que, na opinião de muitos críticos, compartilha alguns pontos com o romance *Frankenstein*, de Mary Shelley. Portanto, nas concepções de Greenblatt e Abrams (2005), Mary Wollstonecraft Shelley foi a primeira escritora de ficção gótica na história da Literatura Inglesa, inaugurando o seu legado com uma de suas obras mais famosas: *Frankenstein ou o Moderno Prometeu* (1818), *corpus* de análise do presente artigo. Onde encontramos, dessa forma, a maioria das características do romance gótico discutidas aqui, mas que nos traz algo novo: a ficção científica como um aspecto que o diferencia dos demais escritos do romantismo gótico inglês.

2.2 Literatura Comparada: um esboço

Desde os primórdios, o hábito e a tradição do contar de histórias têm se apropriado como um aspecto em comum entre diversas culturas ao redor do mundo. Mas com o passar do tempo, sentiu-se a necessidade de deixar de lado o método oral do contar histórias, para assim, registrá-las no papel, apresentando-se o ato de registrar como característica do avanço no desenvolvimento histórico-cultural. Dessa maneira, a Literatura em seu primeiro estágio configurou-se como tradição oral, – uma vez que, todo o arcabouço literário se restringia à uma reprodução oral milenar – passando a ser depois de muitos séculos, configurada como escrita. Ademais, além de servir como instrumento de preservação de costumes e crenças, a mesma passou a ser utilizada também como instrumento de liberdade de expressão, uma vez que o/a escritor/a utiliza-se desse recurso para expor as suas ideias e concepções acerca dos contextos que re-

presentam o passado, o presente e o futuro.

Apresentando-se como uma ferramenta de conservação artístico-cultural de variados povos, o contar e recontar de histórias torna-se uma característica marcante em obras literárias posteriores às primordiais e às canônicas, de produções literárias de diversas nacionalidades. Com isso, o termo intertexto¹⁰ é um recurso dentro da literatura de ficção que passou a ser teorizado no século XX, passando a ganhar categorização, caracterizando-se, principalmente, pelo constante diálogo existente entre muitos escritos literários no decorrer da história da literatura escrita.

Desse modo, para que possamos encontrar semelhanças e diferenças entre as personagens de diversos gêneros literários, tais 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, tanto com relação às convergências como 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* (2006), de Tânia Franco Carvalho, ela vem nos dizer que:

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. 06).

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

A 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). Portanto, 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 de animais culturalmente simbólicos com representação dessa última. Ademais, identificamos que ambos os escritores utilizam de aspectos que caracterizam os poemas como sombrios, tais como: a escuridão, a noite, o aspecto fúnebre, o mórbido, o soturno, o grotesco e o arabesco em sua poesia. Ademais, identificamos explicitamente a diferença entre eles no que diz respeito ao contexto sócio, histórico, político e cultural de ambos os poetas, o que nos possibilita construir um novo olhar sobre os estudos literários comparados.

A esse respeito, Carvalho (2006) nos diz que:

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. 07-08).

Como vemos no trecho acima, a teórica vem nos mostrar 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, Carvalho (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 pesquisa que podemos mostrar os novos dilemas, realizações e perspectivas nos estudos de literatura comparada. Pois:

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. 08, grifo da autora).

Diante do exposto, de acordo com Carvalho (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. Pois, é característico da literatura comparada, na concepção de Carvalho (2006), ter um caráter abran-

¹⁰ Para mais esclarecimentos sobre o intertexto na história da literatura, ver 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: <https://editora.pucrs.br//Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/110.pdf>. Acesso em: 02 de maio de 2020.

gente. 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.

2.3 Literatura e Cinema: algumas considerações

Para compreendermos melhor a respeito do diálogo entre a Literatura e o Cinema, precisamos fazer uma breve reflexão sobre a teoria Semiótica¹¹ e a teoria da Tradução Intersemiótica. Sendo essa última responsável por nos auxiliar no processo de reconhecimento e metodologia de leitura e interpretação de signos em signos na perspectiva de uma tradução interlingual, de acordo com Roman Jakobson (1969)¹²; e a primeira, como fundamental para a consolidação do processo de leitura, releitura e interpretação da adaptação fílmica, que teve como inspiração primordial, o texto escrito. No nosso caso em específico, consiste na releitura do original (o romance, o passado, o ícone), a partir da tradução (a adaptação fílmica, o presente, o índice), nas perspectivas de Júlio Plaza (2003) e Charles Sanders Peirce¹³.

Primeiramente, para que possamos entender como acontece o processo de análise, leitura e releitura de uma obra literária em uma obra fílmica, precisamos entender o que é a Semiótica Peirceana e como ela irá auxiliar-nos no processo de análise do nosso *corpus*. Nos esclarecendo, portanto, sobre como a ciência das linguagens verbio-vocuais – a Semiótica – pode nos proporcionar uma per-

cepção maior a respeito de uma proliferação constante de signos que nos rodeiam, e que, muitas vezes, passam despercebidos aos nossos olhos. Para tanto, vejamos o que Lúcia Santaella (2005) fala sobre essa disciplina que estuda os signos de um modo geral:

A semiótica é uma das disciplinas que fazem parte da ampla arquitetura filosófica de Peirce. Essa arquitetura está alicerçada na fenomenologia, uma quase-ciência que investiga os modos como apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente, qualquer coisa de qualquer tipo, algo simples como um cheiro, uma formação de nuvens no céu, o ruído da chuva, uma imagem em uma revista etc., ou algo mais complexo como um conceito abstrato, a lembrança de um tempo vivido etc., enfim, tudo que se apresenta à mente. Essa quase-ciência fornece as fundações para as três ciências normativas: estética, ética e lógica e, estas, por sua vez, fornecem as fundações para a metafísica (SANTAELLA, 2005, p. 02).

Então, conforme o exposto acima, Lúcia Santaella (2005) nos diz que, “o signo é qualquer coisa de qualquer espécie [...] que representa uma outra coisa, chamada de objeto do signo, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial, efeito este que é chamado de interpretante do signo” (SANTAELLA, 2005, p. 08). Afirmação que corrobora com a concepção sobre o signo de Júlio Plaza (2003), quando ele diz que “o signo é algo que, sob certo aspecto, representa alguma coisa para alguém, dirige-se a alguém, isto é, cria na mente da pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido” (PLAZA, 2003, p. 21). “No entanto, Peirce leva a noção de signo tão longe a ponto de que um signo não tenha necessariamente de ser uma representação mental, mas pode ser uma ação ou experiência, ou mesmo uma mera qualidade de impressão” (SANTAELLA, 2004, p. 33). Assim, mediante essas explicações a respeito do signo, passemos a falar brevemente sobre as suas divisões triádicas, desenvolvidas pelo filósofo Charles Sanders Peirce.

Segundo Charles Sanders Peirce (2005), o signo é constituído por uma cadeia triádica: “o representâmen, o objeto e o interpretante”. Um exemplo disso, consiste no vocábulo *vassoura* (representamen), a *vassoura física* (objeto), e a *imagem psíquica da vassoura* que nos surge (interpretante). Além disso, Peirce (2005) ainda enfatiza que o signo é dividido em três categorias gerais: “a primeiridade (a relação monádica), a secundidade (a relação diádica) e a terceiridade (a relação triádica)” (Cf. PEIRCE, 2005). Na concepção do matemático, a primeira categoria está associada ao campo sensorial, emocional ou perceptual do ser humano. A segunda categoria consiste na negação, oposição, semelhança ou contraste com o outro. Já a terceira categoria, representaria uma generalidade, uma universalização, uma lei estabelecida, ou as convenções socioculturais (Cf. PEIRCE, 2005). Outrossim, Charles Peirce (2005) ainda divide o signo em três modos de mediar o significado: “o ícone, o índice e o símbolo”. A exemplo da foto, na opinião do filósofo, é o ícone no parâmetro de semelhança com o objeto; as cores de um semáforo; o som do alarme. O índice concerne nos indícios do signo, nesse caso, a fumaça seria um indício de que há fogo em algum lugar; as pegadas na areia, que indicam que alguém caminhou naquele local. Já o símbolo, consoante Peirce (2005), consiste na representação do objeto que já foi universalizada. Para exemplificar, recorreremos à cruz, que faz referência à religião católica, à uma sepultura, ao

¹¹ A teoria semiótica que discutimos aqui consiste na Semiótica Norte-Americana – tendo em vista que, temos consciência sobre a existência de mais duas outras vertentes, a Semiótica Francesa e a Semiótica Russa – do teórico estadunidense Charles Sanders Peirce. Uma vez que, não discutimos sua teoria aqui de forma vertical, mas sim, de forma horizontal, apenas como uma maneira de elucidar o leitor sobre o fundamento e alguns conceitos dessa ciência fenomenológica que nos auxilia na leitura, releitura e interpretação do mundo semiótico que nos cerca, e que está frequentemente presente no nosso *corpus* de análise.

¹² Para mais informações a respeito do processo de tradução intersemiótica na concepção de Roman Jakobson, conferir o texto: JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

¹³ 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).

sofrimento de Jesus Cristo; a pomba, que representa a paz, o Espírito Santo; a rosa branca, que representa a pureza; a rosa vermelha, que nos faz referência à paixão, ao amor. Portanto, em seu livro intitulado *Tradução Intersemiótica* (2003), de Júlio Plaza, esse último nos traz uma discussão sobre as metodologias de tradução intersemiótica, assim como, a reflexão dessa como elemento de ressignificação da história, e a tradução como modo de uma recuperação crítica de uma história infinita. Considerando, 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)¹⁴. Já no que diz respeito à semiótica, Plaza (2003) conta com a colaboração da Semiótica de Charles Sanders Peirce – já discutida, de forma breve, por nós anteriormente – nos elucidando 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 sócio, histórico, político e cultural no qual a obra de arte-fonte foi produzida e, conseqüentemente, está sendo traduzida. Dessa forma, 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, segundo 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. Ou seja, 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 sócio, histórico, político e culturais da sociedade moderna; configurando-se, dessa forma, nas categorias denominadas por Irina Rajewski (2012) como “Intermídias” e “Multimídias”. O que, de certa maneira, na concepção de Irina Rajewski (2012), configura a Tradução Intersemiótica em um nível um pouco mais avançado, isto é, a “Intermedialidade” propriamente dita. Dessa forma, “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. 08).

A respeito do exposto acima por Lúcia Santaella (2005, p. 08) e com relação às subcategorias de intermedialidade discutidas por Irina Rajewski (2012, p. 24; 25; 26), doravante 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 – e que se enquadram no que estamos discutindo aqui; destacamos para a nossa análise a “referência midiática”:

A segunda subcategoria de intermedialidade é formada por referências intermidiáticas. 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 acima, e consoante as concepções da teórica-crítica 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 signícos 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).

Levando em consideração o exposto na citação acima e o que discutimos até aqui, ao observarmos e refletirmos sobre a relação entre a Literatura e o Cinema, percebemos algumas releituras de clássicos da literatura, onde 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*: o romance gótico inglês pré-vitoriano *Frankenstein or the Modern Prometheus* (*Frankenstein ou o Moderno Prometeu*,

¹⁴ 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. 2005. p. XV e XVI).

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). Onde percebemos que, eles se aproximam com relação a diversos aspectos, como por exemplo: o enredo, pois ambos são criados em uma espécie de laboratório; a tentativa de adaptação à sociedade, quando eles passam a sair do ambiente no qual foram criados; e, a relação entre criador e criatura, que, pelo menos, no filme se aproxima da relação 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 acima como uma categoria de transtextualidade, ou seja, uma intertextualidade, quando ele afirma que:

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 acima, em *Frankenstein* (1818) e em *Edward Scissorhands* (1990) encontramos diversos pontos em comum, especialmente no que diz respeito ao "monstro". 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, 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, no entanto, surgem no sentido de que as duas obras fazem parte de gêneros e épocas diferentes, e, portanto, cada um com a sua singularidade: um romance do século XIX e um filme dos anos de 1990. No livro de Mary Shelley existe toda uma ambientação com relação às descobertas relacionadas à cientificidade. Por outro lado, no filme de Tim Burton, 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, dentre eles, 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 universo¹⁵. Na mitologia grega, o grande Zeus delimitou tarefas aos titãs, um deles, chamado Prometeu¹⁶, ficou encarregado de criar os seres humanos. Entretanto, desobedecendo as ordens, ele rouba o fogo e o entrega a humanidade. De acordo com Santos (2015), "com 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* e o filme *Edward Mãos de Tesoura* que, fazem parte do *corpus* do nosso trabalho. Tanto no livro quanto no filme, os criadores são cientistas e ambos dão vida a outros seres que se assemelham ao humano. Por conseguinte, no decorrer das duas histórias, o relacionamento entre o criador e a criatura deveria ser uma relação paternal. Uma vez que, 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. Uma vez que, 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 sobre 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

¹⁵ A respeito do mito judaico-cristão sobre "a criação", conferir Gênesis, capítulo 1, versículos de 1 a 31, na Bíblia Sagrada.

¹⁶ "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: 07 de abril de 2020. Às 16h e 10 min.

¹⁷ Autômato: "Pessoa que age como máquina, sem vontade própria" (Cf. FERREIRA, 2001, p. 76).

¹⁸ 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 próprio Edward.

humano ou um autômato¹⁷[...]” (DE MARTINI & COELHO JÚNIOR, 2010, p. 374). Nesse sentido, julgamos esse outro “estranho”¹⁸ a partir dessa dúvida experienciada durante o texto. Assim, se as atitudes são dóceis e gentis o aproximamos mais ao ser humano, no entanto, se são agressivas, o aproximamos do animal; nos esquecendo 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), quando ele nos relata que:

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 grifo da autora).

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 Víctor 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, assim, laços afetivos. No entanto, ao ser rejeitado pela sociedade, – que devido a sua aparência grotesca, o afasta com violência – ele busca vingança e, que, na nossa opinião, se consolida 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), ela afirma que “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). Desse modo, 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 sobre 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), “os monstros refletem os valores culturais que transgredem a ordem social, moral e ontológica de uma sociedade particular, sendo, portanto, considerados como ‘outros’” (BERTIN, 2016, p. 52). 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 agradecer 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 re-

lacionado ao que ele possui de peculiar, como é o caso de *Frankenstein* e *Edward Mãos de Tesoura*, os coisifica¹⁹. 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 construir e (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 aproximar 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”²⁰ 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 e GHEERBRANTT, 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).

Na citação acima, 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 vem 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 os seus castelos, florestas e pânta-

¹⁹ Salientamos que, nós utilizamos esse termo como uma forma de exemplificar a objetivação pela qual as criaturas de Mary Shelley e de Tim Burton são tratadas pelas demais personagens, tanto no romance quanto na obra fílmica.

²⁰ 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.

nos. 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 e Tim Burton. Ademais, ressaltamos que, a diminuta discussão consiste em uma análise interpretativista, baseada totalmente nas nossas impressões a respeito de ambos os *corpora* e os objetos de pesquisa estudados aqui.

4.1 Frankenstein: monstrosidade, 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 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, e a obra foi primeiramente publicada em 1818.

O romance é narrado através de cartas escritas²¹ pelo capitão Robert Walton para sua irmã, enquanto ele está no comando de uma expedição náutica onde 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 avistam o doutor Victor Frankenstein. Ao ser recolhido, Victor 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 compõem, 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 deleite 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 com 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, assim, os humanos o julgarem por sua aparência disforme. Além das belezas naturais que encantam a criatura, ele percebe que a mesma é a sua única fonte de sobrevivência – extraído das árvores frutos para poder saciar sua fome e dos rios e lagos para saciarem a sua sede – assim como também as florestas; são 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, uma certa naturalidade quase primitiva, encanto, pureza e ingenuidade, dotando-o de uma tendência para fazer o bem.

Ademais, observamos na criatura um desejo que este nutre em ser aceito no que ele imagina ser uma família. A criatura 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 agira em sua vida cotidiana. O seu desejo de ter uma companhia e uma família era tão forte que o mesmo propôs ao seu criador a ideia de dar vida à uma criatura tão hedionda quanto ele, e que, de preferência, fosse fêmea, para que pudessem usufruir assim como os seres humanos, o 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 cria-

²¹ “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).

dor por todo o seu sofrimento, aumentando, assim, 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 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 (no Brasil, *Edward Mãos de Tesoura*), 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. 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*, 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 uma casa grande e sombria afastada de tudo e de todos. No início dessa produção fílmica, uma vendedora que mora nas proximidades da casa 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 parece 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 utilizando-se 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 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 defende 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 la-

boratório, mas um ser humano. Pois este, mesmo isolado do mundo, aprende que nas piores circunstâncias, devemos 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. Assim, acreditamos que Edward possui muitos sentimentos associados à humanidade, tais como: o desejo de vingança ao se sentir ameaçado ou injustiçado, a revolta e a indignação; assim como também, a afeição às pessoas que o tratam bem, e a desconfiança para com as pessoas que já lhe fizeram ou talvez lhe farão o mal.

4.3 Monstros assassinos ou criações abandonadas?

Como já falamos 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 essa fúria alimentada pelo desejo de vingança. Aquele de uma maneira mais explícita, esse de uma maneira mais atenuada. 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 você fala, se veste ou se comporta, é considerada por esta como determinante para como as outras pessoas irão reagir a você. 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, assim, ele escolhe essa maneira de punição para o seu pai: vê-lo sofrer é o que importa. E como? Fazendo ele perder um por um os seus entes queridos, inclusive a sua amada. Na nossa opinião, esses assassinatos surgem para causar a vida de seu pai tamanha dor e sofrimento, igualando-se ao que ele o havia submetido ao ser totalmente abandonado.

Ainda sobre atitudes vingativas, ao observarmos o personagem Edward, na produção para o cinema, notamos que este não apresenta uma vingança tão enérgica quanto a 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 este chegou a ser preso devido a um roubo no qual ele levou toda culpa. E, e em um outro momento, na cena final do filme, quando ele assassina o namorado da sua amada para defender-se e defender ela 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 Edward também. Exemplo disso, é quando esse 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, destacamos, 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, qualquer momento que ele houvesse escolhido para aparecer seria tratado da mesma forma, com a mesma brutalidade. Um 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 em uma atitude digna de um verdadeiro monstro.

4.4 Prometeu Moderno: cientistas e criaturas

²² Com relação à criação do homem, a criação de Adão, ver Gênesis, capítulo 2, versículos de 01 a 25.

²³ Para mais esclarecimentos sobre a queda de Lúcifer, Estrela da Manhã, conferir Isaías, capítulo 14, versículos de 12 a 19.

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, e 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 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 solitário 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 vingança a 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 trecho, observamos que a criatura demonstra consciência plena da 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).

Nessa fala, 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 nomes “senhor natural” e “rei”. Além disso, percebemos uma referência bíblica, nas palavras do monstro. Ele compara o Doutor Frankenstein a Deus e ele seria a sua primeira criação comparando-se a Adão²². No entanto, na sua visão, devido à punição que o seu pai lhe ofereceu ele se compara

a um anjo caído que, de acordo com o que sabemos, estes desobedeceram ao seu senhor e por esse motivo são banidos por seu pai²³. 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*, 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 se adaptar ao convívio com os outros, pois este não consegue compreender algumas regras sociais.

Outro ponto interessante é em relação à caracterização física da personagem. Por exemplo, quando Edward lembra do seu criador, ele está sempre com o cabelo bem penteado, ou seja, o seu criador pretende transformá-lo em um cavaleiro, 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 seu pai-criador é afetuosa, ele o cria como se fosse, de fato, um filho, ensinando-o boas maneiras e lendo histórias. Ambos foram abandonados por seus pais, porém, a criatura de Frankenstein foi criada por um jovem médico que o repudiou por sua aparência. Enquanto a Edward, uma fatalidade, acabou, de forma natural, levando o seu pai-criador à morte.

5. Considerações finais

Apresentando-se como uma ferramenta de conservação artístico-cultural de variados povos, o contar e recontar de histórias torna-se uma característica marcante em obras literárias posteriores às primordiais e às canônicas, de produções literárias de diversas nacionalidades. Com isso, doravante Julia Kristeva (2005), o termo intertexto é um recurso dentro da literatura de ficção que passou a ser teorizado no século XX; passando a ganhar categorização, caracterizando-se, principalmente, de acordo com Jonathan Culler (1999), pelo constante diálogo existente entre muitos escritos literários no decorrer da história da

literatura escrita.

Não obstante, a influência da intertextualidade não se resume apenas ao campo literário, mas transcende a obra literária, estendendo-se, a outras mídias, como é o caso da presença de referências implícitas ou explícitas da literatura no cinema; configurando o que Irina Rajewski (2012) chama de “intermidialidade”, isto é, o diálogo entre mídias. Dessa forma, vimos que, conforme Tânia Carvalhal (2006), com o leque abrangente que a Literatura Comparada, a partir do 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 nosso trabalho, ao compararmos as convergências e divergências entre os criadores e as criaturas em *Frankenstein* (1817) e *Edward Mãos de Tesoura* (1990).

Portanto, levando em consideração o exposto acima, ao finalizarmos o nosso estudo, conseguimos identificar as relações, muitas vezes intrínsecas, entre a literatura e o cinema na contemporaneidade. Dessa forma, através das reflexões a respeito da tradução intersemiótica, da intertextualidade, da adaptação e da (in)fidelidade da transposição do texto-fonte para o texto-alvo; constatamos que, a relação entre os *corpora* da nossa pesquisa consiste no que Claus Clüver (2011) chama de “referência mediática”, como discutido na nossa análise. Isto é, não consiste na leitura ou adaptação fílmica do romance para a obra fílmica, que se configuraria, na concepção de Irina Rajewski (2012), como “transposição midiática” – o que mais comumente acontece ao ser produzido um texto-alvo com fidelidade ao texto-fonte – mas uma releitura da obra literária em uma nova perspectiva; não valendo-se da fidelidade ao texto-fonte, mas fazendo referências implícitas ou explícitas a ele, utilizando, como apontado por Irina Rajewski (2012), de estratégias e técnicas que evocam uma parcela ou temáticas contidas no texto-fonte.

Destarte, com relação às convergências entre os criadores, vimos que ambos são cientistas, almejam a tarefa do que chamamos de “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, as causaram danos emocionais e físicos, ocasionado pelo seu 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, uma outra semelhança entre as criaturas que identificamos e que, de certo modo, configura-se no nosso objeto de estudo, consiste na não convencionalização dessas criaturas no que diz respeito a um padrão comum de estética e comportamento imposto por grupos sociais, configurando-as, aos olhos das demais personagens, como “estranhos” e imperfeitos”, pois eles transgredirem as premissas que a sociedade impõe aos indivíduos. Assim, essa não convencionalização estética e comportamental também está diretamente ligada aos aspectos que elencamos a nossa análise, nos elucidando a respeito da desumanização do ser humano e a humanização dos monstros; quando

vemos, no início das duas obras, o contraste de comportamentos entre as criaturas e as pessoas que os rodeiam: as criaturas mostrando características humanas e os humanos comportando-se como selvagens.

No que concerne às divergências entre os criadores, constatamos que, enquanto Victor Frankenstein abandona e sua criatura, fugindo por arrependimento, o criador de Edward, na verdade, falece antes de concluir a sua criação. Uma outra divergência que conseguimos identificar entre os criadores, consiste no fato de que, no romance, fica explícito 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. Aproveitando o ensejo, com relação às divergências entre as criaturas, vimos que, enquanto a criatura 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.

Uma outra 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 criatura de Frankenstein, no início da narrativa, demonstre ações de humanidade, essas permanecem por pouco tempo, dando lugar à monstruosidade e a vingança pelo 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 suma, constatamos que, além das convergências e divergências entre os criadores e as criaturas identificadas ao fazermos essa breve análise comparativa, conseguimos identificar 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 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 uma certa “fidelidade” com relação ao texto-fonte, mas sim, construir o primeiro 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: que por mais que estejamos em uma sociedade 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. Configurando-se, assim, em intolerância, antipatia, preconceito, violência, selvageria; assumindo, dessa maneira, comportamentos taxados pela cultura ocidental como típicos dos monstros, quando, na verdade, a monstruosidade e a maldade habita, na maioria das vezes, no coração dos seres humanos.

Referências bibliográficas

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. julho de 2017. p. 131- 48. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/psicanalise-barroco/article/viewFile/7281/6411>. Acesso em: 02 de abril de 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 de abril de 2020.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9.^a edição revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

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

CEVASCO, Maria Elisa; SIQUEIRA, Valter Lellis. O Romantismo: a aventura da imaginação. In: **Rumos da Literatura Inglesa**. Coleção Princípios. 5.^a Edição. São Paulo: Editora Ática, 1999. p. 46-52.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Com colaboração de André Barbault e coordenação de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva. [et al.]. 32.^a 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 de julho de 2020.

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, jun. 2010. p. 371-402. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/tpsi/v42n2/v42n2a06.pdf>. Acesso em: 06 de abril de 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. p. 76.

GREENBLATT, Stephen; ABRAMS, M. H. Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851). In: **The Norton Anthology of English Literature**. Stephen Greenblatt (1943), general ed-

- itor; 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.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 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. 30f. 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. 168f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 3.^a edição. 2.^a reimpressão. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.
- PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- PONTES, Francisco Edinaldo de; RIBEIRO, Josanille Glenda do Nascimento. **Loucura e medo: uma análise sobre a psique humana do protagonista em "O Coração Delator", de Edgar Allan Poe**, 2020. No prelo.
- RAJEWISKI, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e remediação. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interastes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 15-45.
- SANDERS, Andrew. The Literature of the Romantic Period (1780-1830). In: **The Short Oxford History of English Literature**. Oxford University Press. First Edition. New York: Clarendon Press, 1994. p. 368-398.
- SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica?** São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.
- SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada**. 2.^a reimpressão. 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 de abril de 2020.
- SHELLEY, Mary (1797-1851). **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. (Orgs). **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: 01 de abril de 2020.
- STAM, Robert. Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**. Florianópolis. n. 51, jul./dez. 2006. p. 19- 53. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/n0s1e5n>. Acesso em: 25 de maio de 2020.
- THORNLEY, G. C. ROBERTS, Gwyneth. Nineteenth-century novelists. In: **An Outline of English Literature**. New Edition. Edinburgh Gate, Harlow. Essex, England: Logman Pearson Education Limited Ltd, 2003. p. 114-133.
- WILSON, Jenny. **The Lakeland Poets: An Illustrated Collection**. Edison New Jersey: Chartwell Books, 1994.
- WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Tradução de Bia Nunes de Souza, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

