

Cleide Antonia Rapucci
Guilherme Magri da Rocha
Luiz Fernando Martins de Lima
Organizadores

**O MONSTRO
BICENTENÁRIO
LEITURAS DE *FRANKENSTEIN*
200 ANOS DEPOIS**



Pantanal Editora

2020

Cleide Antonia Rapucci
Guilherme Magri da Rocha
Luiz Fernando Martins de Lima
(Organizadores)

O MONSTRO BICENTENÁRIO
LEITURAS DE *FRANKENSTEIN* 200 ANOS
DEPOIS

Revisão

Thais Maria Gonçalves da Silva



Pantanal Editora

2020

Copyright© Pantanal Editora
Copyright do Texto© 2020 Os Autores
Copyright da Edição© 2020 Pantanal Editora
Editor Chefe: Prof. Dr. Alan Mario Zuffo
Editores Executivos: Prof. Dr. Jorge González Aguilera
Prof. Dr. Bruno Rodrigues de Oliveira

Diagramação: A editora

Edição de Arte: A editora. Capa: <https://visualhunt.com/photo3/160192/>.

Revisão Geral: Os autor(es), organizador(es) e a editora

Revisão textual: Thais Maria Gonçalves da Silva

Conselho Editorial

- Prof. Dr. Adailson Wagner Sousa de Vasconcelos – OAB/PB
- Profa. Msc. Adriana Flávia Neu – Mun. Faxinal Soturno e Tupanciretã
- Profa. Dra. Albys Ferrer Dubois – UO (Cuba)
- Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – IF SUDESTE MG
- Profa. Msc. Aris Verdecia Peña – Facultad de Medicina (Cuba)
- Profa. Arisleidis Chapman Verdecia – ISCM (Cuba)
- Prof. Dr. Bruno Gomes de Araújo - UEA
- Prof. Dr. Caio Cesar Enside de Abreu – UNEMAT
- Prof. Dr. Carlos Nick – UFV
- Prof. Dr. Claudio Silveira Maia – AJES
- Prof. Dr. Cleberton Correia Santos – UFGD
- Prof. Dr. Cristiano Pereira da Silva – UEMS
- Profa. Ma. Dayse Rodrigues dos Santos – IFPA
- Prof. Msc. David Chacon Alvarez – UNICENTRO
- Prof. Dr. Denis Silva Nogueira – IFMT
- Profa. Dra. Denise Silva Nogueira – UFMG
- Profa. Dra. Dennyura Oliveira Galvão – URCA
- Prof. Dr. Elias Rocha Gonçalves – ISEPAM-FAETEC
- Prof. Me. Ernane Rosa Martins – IFG
- Prof. Dr. Fábio Steiner – UEMS
- Prof. Dr. Gabriel Andres Tafur Gomez (Colômbia)
- Prof. Dr. Hebert Hernán Soto Gonzáles – UNAM (Peru)
- Prof. Dr. Hudson do Vale de Oliveira – IFRR
- Prof. Msc. Javier Revilla Armesto – UCG (México)
- Prof. Msc. João Camilo Sevilla – Mun. Rio de Janeiro
- Prof. Dr. José Luis Soto Gonzales – UNMSM (Peru)
- Prof. Dr. Julio Cezar Uzinski – UFMT
- Prof. Msc. Lucas R. Oliveira – Mun. de Chap. do Sul
- Prof. Dr. Leandro Argente-Martínez – ITSON (México)
- Profa. Msc. Lidiene Jaqueline de Souza Costa Marchesan – Consultório em Santa Maria
- Prof. Msc. Marcos Pisarski Júnior – UEG
- Prof. Dr. Mario Rodrigo Esparza Mantilla – UNAM (Peru)
- Profa. Msc. Mary Jose Almeida Pereira – SEDUC/PA
- Profa. Msc. Nila Luciana Vilhena Madureira – IFPA
- Profa. Dra. Patrícia Maurer
- Profa. Msc. Queila Pahim da Silva – IFB
- Prof. Dr. Rafael Chapman Auty – UO (Cuba)
- Prof. Dr. Rafael Felipe Ratke – UFMS

- Prof. Dr. Raphael Reis da Silva – UFPI
- Prof. Dr. Ricardo Alves de Araújo – UEMA
- Prof. Dr. Wéverson Lima Fonseca – UFPI
- Prof. Msc. Wesclen Vilar Nogueira – FURG
- Profa. Dra. Yilan Fung Boix – UO (Cuba)
- Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – UFT

Conselho Técnico Científico

- Esp. Joacir Mário Zuffo Júnior
- Esp. Maurício Amormino Júnior
- Esp. Tayronne de Almeida Rodrigues
- Esp. Camila Alves Pereira
- Lda. Rosalina Eufrausino Lustosa Zuffo

Ficha Catalográfica

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
M756	<p>O monstro bicentenário: leituras de Frankenstein 200 anos depois / Organizadores Cleide Antonia Rapucci, Guilherme Magri da Rocha, Luiz Fernando Martins de Lima. – Nova Xavantina, MT: Pantanal, 2020. 98p.</p> <p>Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web ISBN 978-65-88319-17-8 DOI https://doi.org/10.46420/9786588319178</p> <p>1. Shelley, Mary Wollstonecraft, 1797-1851. Frankenstein. 2. Ficção científica inglesa – História e crítica. I. Rapucci, Cleide Antonia. II. Rocha, Guilherme Magri da. III. Lima, Luiz Fernando Martins de.</p> <p style="text-align: right;">CDD 823</p>
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

O conteúdo dos livros e capítulos, seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva do(s) autor (es). O download da obra é permitido e o compartilhamento desde que sejam citadas as referências dos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Pantanal Editora

Rua Abaete, 83, Sala B, Centro. CEP: 78690-000.
 Nova Xavantina – Mato Grosso – Brasil.
 Telefone (66) 99682-4165 (Whatsapp).
<https://www.editorapantanal.com.br>
contato@editorapantanal.com.br

APRESENTAÇÃO

O ponto de partida para esta obra foi o I Encontro de Literatura de Língua Inglesa, evento promovido pela Área de Inglês da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de Assis, e realizado no dia 11 de junho de 2018. Esse evento teve como subtítulo “celebrando o bicentenário de Frankenstein”, e nele aconteceram as seguintes atividades: conferência, mesa-redonda, workshops e debates relacionadas ao clássico *Frankenstein: or the Modern Prometheus*, de Mary Shelley (1797-1851), publicado em 1818. Lido, relido e recontado diversas vezes nesses duzentos anos de existência, essa obra "nos impressiona com uma grandiosa ideia oriunda do gênio original da autora. É um romance que excita novas reflexões e desconhecidas fontes de emoções"¹, segundo Sir Walter Scott (1771-1832), contemporâneo de Shelley. *Frankenstein* é a transformação e a reconfiguração do mito de Prometeu no universo do horror gótico, apresentando a criação por mãos mortais de um monstro humano e moral e que, por isso, nos comove, embora não comova seu criador, um cientista obcecado, personagem típico da ficção científica, gênero que, para muitos, foi fundado nesse romance.

Esta publicação, intitulada *O monstro bicentenário: leituras de Frankenstein 200 anos depois*, foi inspirada nos resultados satisfatórios do evento supracitado e trata de diversos aspectos da obra de Shelley. Portanto, reúnem-se capítulos que apresentam reflexões sobre o texto no âmbito da crítica feminista, da estética da recepção, da literatura comparada e dos estudos interartes. São abordados, principalmente, a fortuna crítica feminista da obra de Shelley, assim como seu consenso crítico de modo mais amplo; as personagens monstruosas de seus intertextos e suas releituras em obras de língua inglesa; ou mesmo diálogos possíveis fora das letras inglesas. O resultado dessas investigações, realizadas por pesquisadores empenhados e cujos trabalhos estão sempre vinculados às literaturas de língua inglesa, atesta a vitalidade da obra em sua significação inesgotável, promovendo uma série de releituras, conforme a concepção de Ítalo Calvino, para quem tanto a primeira leitura de um clássico é uma releitura, quanto toda releitura é uma leitura de descoberta. Essas (re)descobertas, neste volume, revelam a vivacidade de *Frankenstein* a partir da pluralidade de temas e reflexões que sua (re)leitura suscita.

Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira e Guilherme Magri da Rocha, em “Mary Shelley e a fortuna crítica feminista de Frankenstein”, objetivam refletir sobre a vitalidade do romance epistolar de Mary Shelley como parte do cânone de autoria feminina. Para tanto, considera-se na análise da obra as contribuições da Estética da Recepção e da Crítica Feminista à Teoria Literária. Conforme Lissa Paul², essa crítica possui duas tendências vinculadas aos Estudos Culturais, cujos procedimentos associam-se à crítica analítica da pesquisa em Letras: reivindicação de obras de autoria feminina que, “fora de sincronia com o que estava em alta na época” de sua publicação foram desconsideradas; e oferecimento

¹ Resenha publicada na *Blackwood's Edinburgh Magazine*, em março de 1818.

² *Reading Otherways* (1997)

de “releituras ou reavaliações de textos considerados menores ou de pouca importância”. Ademais, embora a obra de Shelley não tenha sido ignorada, pois lida inclusive por jovens que dela se apropriaram, conforme Sandra Beckett³, na época de sua publicação, seu caráter inovador e seu valor estético merece ser discutido, em especial, a fortuna crítica contemporânea à sua produção.

Por sua vez, o texto de Thais Maria Gonçalves da Silva, “A comunidade interpretativa no romance *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, de Mary Shelley” procura analisar uma parcela da fortuna crítica sobre o livro de Mary Shelley usando a abordagem teórica de “comunidade interpretativa”, conceito introduzido por Stanley Fish (1938) em seu livro *Is there a text in this class?*, de 1980. Para Fish, comunidades interpretativas designam diferentes leitores que aplicam as mesmas estratégias de leitura, tanto construtivas quanto interpretativas, e possuem uma opinião comum sobre o significado de uma obra. Pretendeu-se, assim, demonstrar a existência de um certo consenso entre os críticos da obra, tomando como ponto de partida o artigo de Lawrence Lipking (1934), “*Frankenstein, the True Story; por, Rousseau Judges Jean-Jacques*” (1996).

Já Adriana Carvalho Conde, em “O Fascínio do Terror: Monstruosidades-Sensíveis e a Reverberação da Noiva Morta da Literatura ao Cinema”, parte do pressuposto que o fascínio pela literatura e filmes de horror, evidenciado na cultura, exemplifica a expressão das fantasias relacionadas à presença de personagens monstruosas. Nesse sentido, a pesquisadora nos mostra como as personagens femininas Elizabeth, de *A Noiva de Frankenstein* (1935) e Emily, de *A Noiva Cadáver* (2005) se manifestam no amálgama do monstruoso-sensível, conectadas à obra ficcional de Mary Shelley, em que o grotesco e o sublime estão intrinsecamente ligados, em um entrelaçar indissolúvel, na representação de personagens marcadamente românticas. Engendra-se na interpretação dessas representações, imbuída de perspectiva sobre o monstruoso, na cultura, em um processo de resignificação nas artes do século XX.

No capítulo seguinte, “O impacto de *Frankenstein* (1818), De Mary Shelley (1797-1851), nas literaturas contemporâneas de língua inglesa”, Luiz Fernando Martins de Lima apresenta um texto de viés ensaístico que tem como objetivo analisar seis obras do mundo anglófono, publicadas nos últimos cinquenta anos, explicitamente inspiradas no romance clássico de Mary Shelley, quais sejam, *Frankenstein Libertado* (1973), de Brian Aldiss (1925-2017), *Frankenstein: o filho pródigo* (2005), de Dean Koontz (1945), *A caderneta de Victor Frankenstein* (2008), de Peter Ackroyd (1949), *Uma obsessão sombria* (2011), de Kennet Opper (1967), *This Monstrous Thing* (2015), de Mackenzi Lee, e *Frankenstein: A Love Story* (2019), de Jeanette Winterson (1959). As análises têm caráter expositivo e avaliativo, de maneira a identificar caminhos mais e menos percorridos na produção ficcional baseada no clássico romance inglês, e a asseverar, na medida do possível, o quão bem-sucedidas foram tais empreitadas.

³ *Crossover fiction: global and historical perspectives* (2009)

Por fim, em “Criadores e criaturas em *Frankenstein* e ‘As ruínas circulares’”, Altamir Botoso traça um diálogo perspicaz entre o romance de Mary Shelley e o conto do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986). Nesse estudo comparativo, Botoso destaca consonâncias e dissonâncias que tangenciam os protagonistas, tomando por base o embate entre criador e criatura. O autor aprofunda-se no estudo da temática das obras, abordando o tema da vingança e do abandono paterno no relacionamento entre criador e criatura, observando que entre o conto de Borges e o romance de Shelley, tal relacionamento reveste-se de matizes que apontam para semelhanças, mas, na maioria das vezes, traz diferenças cruciais.

A publicação oferece subsídios para estudantes, pesquisadores e professores refletirem sobre o romance de Shelley e sua vitalidade, a partir dos distintos temas que seus capítulos abordam e problematizam, atestando seu potencial plural e inesgotável, mesmo tendo sido lançado há pouco mais de 200 anos.

Cleide Antonia Rapucci
Guilherme Magri da Rocha
Luiz Fernando Martins de Lima

O Fascínio do Terror: Monstruosidades-Sensíveis e a Reverberação da Noiva Morta da Literatura ao Cinema

 10.46420/9786588319178cap3

Adriana Carvalho Conde^{1*} 

INTRODUÇÃO

“A mente precisa de monstros”, afirma David D. Gilmore (2003), sendo que “o monstro envolve tudo aquilo que é perigoso e horripilante na imaginação do homem”, sugerindo que, há muito tempo, as pessoas criam monstros imaginários, nos quais seus medos podem estar seguramente velados.

Gilmore (2003), fascinado pelos livros e filmes de ficção científica hollywoodianos, especialmente aqueles que têm personagens extraterrestres e fantasmas, reconhece como monstros aqueles de proporções animais e gigantescas, os canibais que devoram gente, as criaturas agressivas e violentas, sádicos, aqueles com poderes sobre-humanos e as criaturas híbridas como o Centauro, a Harpia, a Medusa que, segundo Gilmore (2003), combinam o pior pesadelo com a fantasia e são projeções da maior parte dos medos inconscientes dos humanos; medos inconscientes e inerentemente humanos, como o pavor que o desconhecido e a obscuridade do inconsciente provocam, pois “claramente o mundo era e ainda é cheio de monstros horríveis”.

Os monstros criados pela imaginação acentuam os limites entre o que conhecemos e o que desconhecemos, e para Gilmore (2003) eles são “monstros intersticiais”, pois demarcam a linha que divide as regiões internas de nossa mente (nossas ansiedades e medos) daquilo que reside por trás do mundo interno:

[eles] emergem de uma espécie de exílio metafórico, de lugares limítrofes. Essas figuras monstruosas indicam regiões de perigosas incertezas. Eles mostram onde estão os limites do conhecimento. Eles habitam o limiar entre o conhecido e o desconhecido, entre este mundo e o mundo além. Esses monstros são figuras intersticiais, marcadores de dentro/fora (Gilmore, 2003).²

¹ Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP.

*Autora correspondente – drncnd@gmail.com

² “[...] emerge from a kind of metaphorical exile, from borderline places. These monstrous figures indicate regions of dangerous uncertainty. They show where the limits of knowing are. They dwell on the threshold between the known and

Jeffrey Jerome Cohen (2000), por sua vez, afirma que “vivemos numa época de monstros” e que:

Cada vez que o túmulo se abre e o inquieto adormecido põe-se em marcha (“vem dos mortos,/ Vem de volta para anunciar a todos vocês”), a mensagem proclamada é transformada pelo ar que dá ao seu locutor uma nova vida. Os monstros devem ser analisados no interior da intrincada matriz de relações (sociais, culturais e literohistóricas) que os geram (Cohen, 2000)³.

Segundo Cohen (2000), os monstros despertam uma ambivalência afetiva ou “repulsão na atração”, apesar de se tratar de figuras disformes e ameaçadoras, ou seja, figuras humanas, mas que apresentam deformidades. Para ele, o monstruoso está associado a elementos subterrâneos, secretos e enigmáticos, e, portanto, “[...] onde quer que as pessoas de determinada cultura demarquem como deserto, como um espaço não cultural, um território inexplorável, há monstros”, e esses monstros, aos quais se refere Cohen (2000), se distinguem de criaturas relacionadas ao que é demoníaco, como o vampiro, o lobisomem, o zumbi, e encontra razão ficcional de sua existência na ciência.

O DESPERTAR DO MONSTRO: METÁFORAS DA MODERNIDADE

De acordo com Daniel Pick (1989), um novo discurso sobre a degenerescência emerge no final do século XIX, que fortemente apela às ciências naturais, especialmente às teorias evolucionistas, influenciando muitos escritos do período: “Novos discursos sobre a degeneração [...] surgiram durante o século XIX e apelaram fortemente para as ciências naturais, particularmente para a teoria da evolução [...]” (Pick, 1989)⁴.

Evander Ruthieri S. da Silva, em sua dissertação intitulada *Degeneracionismo, variação racial e monstrosidades na literatura de horror de Bram Stoker (1847-1912)* (2016), afirma que:

Ao elencarem personagens monstruosos e perigosos [...] estes literatos sugeriam alternativas ficcionais aos novos diagnósticos médicos que, entre as décadas de 1880 e 1900, almejavam construir uma visão otimista, relacionada às possibilidades de regeneração nacional e superação da suposta crise que se abatia sobre a sociedade finissecular (Silva, 2016).

Segundo Silva (2016), os monstros são “metáforas culturais ou artifícios literários” que podem ser lidos como indícios das ansiedades e que “emergiam da desconfortável sensação de que o caráter humano era regido por uma combinação de caracteres automáticos – impulsos nervosos e cerebrais, determinantes raciais e biológicos [...]” (Silva, 2016). Desta forma, a monstrosidade fantasiada por

the unknown, this world and its other worldly beyond. These monsters are interstitial figures, markers of the inside/outside” (As traduções das citações em inglês foram feitas por nós)

³ “Each time the grave opens and the inquiet slumberer strides forth (“come from the dead, / Come back to tell you all”), the message proclaimed is transformed by the air that gives its speaker new life. Monsters must be examined within the intricate matrix of relations (social, cultural, and literary-historical) that generate them”.

⁴ “[...] new discourses of degeneration [...] emerged during the nineteenth century and powerfully appealed to the natural sciences, particularly to evolutionary theory [...]”

escritores como Stoker são indícios de temores que, segundo ele, os vitorianos nutriam em relação aos estrangeiros e “à nova mulher” e que: “igualmente forneciam uma sensação de que o coração do próprio mundo moderno – a fina e frágil camada de civilidade – escondia e produzia suas perversidades” (Silva, 2016).

Silva (2016) nos lembra que esses monstros imaginados nos romances dos séculos XVIII “derivam das preocupações de literatos e letrados com relação à própria experiência moderna e aos efeitos colaterais do progresso industrial”, sendo que a perspectiva daquele século era edulcorada por questões que marcavam as diferenças raciais e biológicas, se afastando das explicações religiosas ou sobrenaturais.

Para Jamie Russell (2010), em seu livro intitulado *Zumbis: o livro dos mortos* (2010), o monstro possui um “status de rebaixado”, pois são personagens marginalizados nos estudos sobre monstros, apesar de seus corpos possuírem uma representação simbólica no universo literário: “Esses corpos ambulantes, porém, serão sempre símbolos da morte, paródias do suposto caráter final do corpo e da promessa de vida eterna da alma” (Russell, 2010). Além disso, o autor também afirma que a cada nova aparição do monstro, surgem novas questões a serem observadas.

Não importa quantas vezes o Rei Artur tenha matado o ogro do Monte Saint Michel, o monstro reaparecerá em outra crônica heroica, legando a Idade Média uma abundância de morte d’Arthurs. Não importa quantas vezes a sitiada Ripley, de Sigourney Weaver, destrua completamente o alienígena ambíguo que a persegue: sua monstruosa progênie retorna, pronta para perseguir outra vez, maior-do-que-nunca, no filme seguinte da série (Russell, 2010).

No entanto, Russel (2010) aponta que houve um despertar para as produções de terror ao descrever o sucesso de filmes como *Drácula* (1931), lançado no mesmo ano do filme *Frankenstein* (1931), dirigido por James Whale: “o sucesso do filme de *Drácula* (1931) produzido pela Universal, e a popularidade dos filmes de terror nos cinemas norte-americanos incentivaram uma nova geração de produtores de cinema a se arriscar na tendência do horror com seus próprios temores” (Russel, 2010).

Mary del Priore (2000) afirma que a predileção pelos monstros nas artes do século XX se relaciona aos aspectos inerentes aos avanços tecnológicos que marcaram o período, por meio da “industrialização do monstro”:

[...] A grande imprensa, o cinema, a televisão, a publicidade, as histórias em quadrinhos, mecanismos elaboradores de novas formas de conhecimento, deram espaço aos monstros, industrializando imagens e sonhos fantásticos [...] Numa era em que se caracteriza pela ciência e pela tecnologia, é impressionante constatar o fascínio pelos símbolos e motivos monstruosos, que trazem de volta a noção de um universo encantado e fantástico. Mais um dos fenômenos sintomático da profunda crise que se instalou no pensamento, o interesse por monstros revela quanto nossa venerada crença no racionalismo e no mecanismo, bem como na visão de progresso inevitável está fragmentada (Priore, 2000).

Em muitas narrativas o insólito e a monstruosidade constituíram elementos que perturbam a ordem natural, causando sensações de medo e repulsa, além de terror. O monstro moderno se apresenta

na literatura e no cinema com um tratamento diferenciado em sua concepção, e buscamos apontar as evoluções da representação das monstruosidades de Elizabeth e Emily, constatando uma aproximação das características dadas a elas ao comportamento e sentimentos peculiarmente humanos, em um deslocamento que as desfigura como monstros, esfumando as fronteiras que existem entre o monstruoso e o humano, o que nos remete à proposição de Beal ao constatar que a experiência do grotesco, do horror, relacionado ao monstro é, de certo modo, geralmente descrita como um conjunto de combinações de medo e desejo (Beal, 2002).

FRANKENSTEIN: O MONSTRUOSO, O SUBLIME E O BELO NA IMAGEM DO MONSTRO

Sob a rubrica da estética gótica, a literatura de horror emergiu inicialmente no mercado editorial inglês na segunda metade do século XVIII. Esse tipo de narrativa era composta de personagens fantasmagóricos e monstruosidades associadas à sensibilidade e repugnância, e sugerem uma reação dos escritores às ansiedades do momento.

As publicações de histórias de terror evidenciam a relação da sensibilidade dos escritores com as ansiedades modernas provocadas pelas transformações sociais, econômicas, em consonância com os avanços da ciência e novas mentalidades que se afastavam da crença no sobrenatural: “[...] um novo mundo de deuses e monstros” (A Noiva, 1935), declara Dr. Pretorius no filme de Whale, *A Noiva de Frankenstein*, de 1935. Segundo Timothy Beal (2002), essa fala exemplifica a pretensão do cientista de se aproximar do divino, ao mesmo tempo em que mantém relação com o livro “Gênesis” da *Bíblia*, uma vez que se trata de criação de vida.

Por sua vez, Victor Frankenstein, personagem de *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley (1797-1851), acredita que: “o mundo era para mim um segredo o qual eu desejava vislumbrar. Curiosidade, intensa busca por aprender as leis ocultas da natureza, alegria equivalente a arrebatamento conforme elas se mostravam diante de mim, estão entre as primeiras sensações de que consigo lembrar” (Shelley, 1994)⁶.

A morte e a vida, o contraste entre o medo e o prazer, os mistérios do céu e da terra são elementos integrantes do romance de 1818, explícitos na seguinte reflexão do personagem Victor Frankenstein:

Confesso que nem a estrutura das línguas, nem o código de governos, nem a política dos vários estados possuíam atrativos para mim. Eram os segredos do céu e da terra que eu desejava aprender; e se era a substância externa das coisas ou o espírito interno da natureza e a alma

⁵ “[...] *a new world of gods and monsters*”

⁶ “the world was to me a secret which I desired to divine. Curiosity, earnest research to learn the hidden laws of nature, gladness akin to rapture, as they were unfolded to me, are among the earliest sensations I can remember”

misteriosa do homem que me ocupava, ainda assim minhas investigações foram direcionadas para o metafísico, ou em seu sentido mais elevado, os segredos físicos do mundo (Shelley, 1994) ⁷.

Chris Baldick (1990) aponta, em *Frankenstein's Shadow Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing* (1987) que *Frankenstein* (1818) pode ser inserido no que descreve Edmund Burke (2005) como sublime e belo, se atentarmos para o fato do criador do monstro, o médico-cientista Victor Frankenstein, tenha escolhido as melhores e mais perfeitas (belas) partes de cadáveres para compor o monstro, porém, o resultado da criação é um ser monstruoso, a que nem sequer se dá um nome. Foi a cultura popular que, posteriormente, empresta ao monstro o nome do seu criador, Frankenstein.

Bresciane (1985) esclarece que o termo “sublime”, sugerido por Burke (2005), “sintetiza a experiência estética de homens que conviveram [...] com a imagem paradigmática da modernidade na arquitetura da cidade”, pois, uma nova sensibilidade estética, contraposta ao ideal de perfeição e beleza, “seria capaz de produzir a mais forte emoção que nosso cérebro pode suportar”. Ou seja, o “sublime” possuía, como fonte, forças semelhantes ao que o terror provocado pelo desencadeamento de “uma reação ao impacto emocional violento”.

Bresciane (1985) afirma que:

[...] a experiência estética do sublime foi proporcionada no campo da arquitetura pelas máquinas, fábricas, lojas, armazéns, viadutos, usinas geradoras de gás, asilos de loucos, prisões, estações ferroviárias, túneis, e pela monótona uniformidade das extensas séries de casas construídas para os trabalhadores (Bresciane, 1985).

No livro de Mary Shelley, o personagem monstro é descrito como um ser “dotado de uma forma física horrendamente deformada e repulsiva” (Baldick, 1990), demonstrando que ele está impedido de atingir o ideal de belo e beleza prezado pelo Romantismo. No entanto, Baldick (1990) afirma que o fato de Frankenstein ser montado com partes de cadáveres coletados de criptas de cemitérios e de salas de dissecação é uma das características mais memoráveis e duradoras da história, até mesmo para quem nunca leu o romance.

Baldick (1990) acredita haver uma incógnita inexplicável no romance de Shelley, que causa uma confusão intrigante, pois não há evidências que esclareçam a aparência grotesca e repugnante de Frankenstein, já que seu criador seleciona as melhores, mais perfeitas e mais belas partes de corpos para compor o monstro, que é apresentado como uma criatura assustadoramente feia para os outros personagens e até mesmo para o próprio monstro, que se assusta com sua aparência ao mirar seu reflexo na água: “o romance não explica a feiúra da criatura [...] O monstro aparece assustadoramente feio não

⁷ “I confess that neither the structure of languages, nor the code of governments, nor the politics of various states possessed attractions for me. It was the secrets of heaven and earth that I desired to learn; and whether it was the outward substance of things or the inner spirit of nature and the mysterious soul of man that occupied me, still my inquiries were directed to the metaphysical, or in its highest sense, the physical secrets of the world”

só para o seu criador, mas para todos que o veem, até para si mesmo enquanto estuda seu reflexo na água” (Baldick, 1990)⁸.

Baldick (1990) afirma que Mary Shelley enfatiza, claramente, a beleza das partes que formam um todo dissonante em uma combinação malformada, o que significa que a autora está refletindo sobre uma questão central nas discussões sobre a estética e política de seu tempo: a relação das partes com um todo. O autor também esclarece que o romance de Shelley ocupa um lugar no movimento romântico e, por isso, reflete a mentalidade romântica em *Frankenstein*:

O Frankenstein de Mary Shelley toma seu lugar dentro desse padrão de contrastes românticos entre partes sem vida e todos vivos, [...] De acordo com a filosofia idealista dos românticos, a beleza do todo só pode surgir de um princípio vital puro interior, ao qual todos se subordinam partes e membros então se conformarão. As partes, em um ser vivo, só podem ser tão belas quanto o princípio animador que as organiza, e se esta 'centelha de vida' procede, como o faz na criação de Victor, do isolamento atormentado e do segredo culposos, a montagem resultante apenas animar e incorporar essa condição e exibir sua feiura moral (Baldick, 1990)⁹

Segundo Baldick (1990), a vitalidade do mito de Frankenstein, e sua permanência na história até os dias de hoje, é uma forma de imaginar os problemas modernos “Inspirou-se e, por sua vez, abraçou com imaginação alguns dos problemas centrais e mais urgentes da história moderna” (Baldick, 1990)¹⁰. Além disso, o mito de Frankenstein registraria as ansiedades de um período inaugurado entre as revoluções social e industrial, sendo que o romance de Mary Shelley se insere na Era da Razão, a qual explora um mundo sem Deus, cujas liberdades e responsabilidades são especificamente modernas.

O autor também afirma que:

[...] o romance é montado a partir de fragmentos mortos para formar um todo vivo e, como obra publicada, escapa da estrutura textual de Mary Shelley e adquire sua vida independente fora dela, como um mito. Essas peculiaridades de Frankenstein surgem não porque (como as versões dogmáticas da Desconstrução crítica diriam) os textos literários não podem se referir a nada além de si mesmos, mas porque a escrita romântica normalmente seleciona o trabalho criativo do artista como a própria figura e símbolo de esboço de todo envolvimento humano. com o mundo, fazendo dessa auto-referência aparentemente circular um domínio mais amplo de significação que aspira ao universal (Baldick, 1990)¹¹.

⁸ “the novel provides no explanation for the creature's ugliness [...] The monster appears frighteningly ugly not just to his creator but to all who see him, even to himself as he studies his reflection in water”.

⁹ “Mary Shelley's Frankenstein takes its place within this pattern of Romantic contrasts between lifeless parts and living wholes, [...] According to the Idealist philosophy of the Romantics, the beauty of the whole can arise only from a pure vital principle within, to which all subordinate parts and limbs will then conform. The parts, in a living being, can only be as beautiful as the animating principle which organizes them, and if this 'spark of life' proceeds, as it does in Victor's creation, from tormented isolation and guilty secrecy, the resulting assembly will only animate and body forth that condition and display its moral ugliness”.

¹⁰ “drew upon and in turn imaginatively embraced some of the central and most pressing problems of modern history”

¹¹ “[...] the novel is assembled from dead fragments to make a living whole, and as a published work, it escapes Mary Shelley's textual frame and acquires its independent life outside it, as a myth. These peculiarities of Frankenstein arise not because (as dogmatic versions of critical Deconstruction would have it) literary texts can refer to nothing beyond themselves, but because Romantic writing typically selects the creative labour of the artist as itself the adumbrating figure and symbol for all human engagement with the world, thereby making out of its apparently circular self-reference a wider domain of significance which aspires to the universal”

Segundo Coli (2002), “o corpo humano, interrogado em sua matéria, em sua forma, suscita sensações de crise, por meio de uma poética que busca, de maneira surpreendente, suas energias no imperfeito”, sendo que os artistas daquele período se inspiraram e retomaram a parábola Zeuxis e as mais belas moças de Crotona, e a descrevem da seguinte maneira:

Zeuxis, o grande pintor da Grécia Antiga, deve criar a imagem de Helena, cuja beleza nenhuma outra mortal igualara. Escolhe, então, as cinco mais belas moças de Crotona e seleciona o que cada uma delas tem de mais belo: rosto, pernas, seios etc. Monta, assim, uma imagem de suprema beleza, a partir de elementos fornecidos pela natureza, mas acima daquilo que a natureza, ela própria, conseguiria produzir (Coli, 2002).

Coli (2002) afirma que “[...] *Frankenstein* liga arte e ciência, a imagem cristalina e o cadáver repugnante, a violência e o sofrimento. Ele incorpora, no projeto monstruoso, uma ambiguidade humana, muito humana. Ele mostra as virtudes da imperfeição” (Coli, 2002).

O cientista compõe a criatura a partir de partes de cadáveres, o que viola a categoria de morto-vivo, sendo que esta criação possui um aspecto hediondo, motivo de repugnância e horror.

A unidade divina conferida ao homem era irredutível: seus pedaços não formavam elementos constituintes. Agora, pela visão científica, as partes, organizadas e em função, produzem o todo [...] Cria-se, por assim dizer, uma poética do fragmento. Ela vai se constituir como um instrumento de crítica às certezas científicas e à tirania da perfeição (Coli, 2002).

Coli (2002) escreve que houve reiterações e desdobramentos do fascínio pela imagem de fragmentos de corpos mutilados no século XX, e a arte cinematográfica, por meio dos filmes de terror, retomou esses mitos criados pela imaginação do século anterior. Desta forma, fez de *Frankenstein* uma criatura autônoma, percorrendo as várias artes “de livro a filme e de filme em filme”.

Baldick (1990) observa publicações na história literária clássica, as quais representam *Frankenstein* como amedrontador e violento, demonstrando haver uma transição do monstro original para os monstros representados na atualidade. Por exemplo, na versão realizada por James Whale, no filme *Frankenstein*, de 1931, é introduzido um componente que personifica o monstro, ao receber em sua composição um cérebro defeituoso. Em 1935, em *A Noiva de Frankenstein*, Whale expõe o monstro *Frankenstein*, o qual deseja obsessivamente uma companheira, exigindo de Henry que a crie, pois, a solidão que sente por ser o único de sua espécie, sem outro ser semelhante, causa imensa dor. Sua obsessão faz com que ele sequestre Elizabeth e que com ela possa ser feita uma noiva para ele.

De fato, Shelley, no livro, confere ao monstro características que acentuam seu espírito nobre, mais humano e moralmente mais elevado do que seus perseguidores. Assustador em sua compleição física, mas expressando as dores do mundo com uma dose de humanidade, ele causa uma ambiguidade nos sentimentos que provoca, pois demonstra possuir virtudes, mesmo sendo imperfeito.

Para Baldick (1990) a característica mais humana de *Frankenstein* é a sua capacidade de falar, pois o monstro é criado para ser visto e não para ser ouvido. Ele considera a escolha da autora, ao dar

voz ao monstro, uma subversão da categoria de monstro: “A decisão de dar ao monstro uma voz articulada é a subversão mais importante de Mary Shelley da categoria de monstrosidade” (Baldick, 1990)¹². O efeito dessa subversão depende da ênfase dada pela autora aos elementos peculiarmente humanos, como as necessidades, sentimentos, frustrações e dores.

DO MONSTRO ÀS NOIVAS CADÁVERES NO CINEMA: SINAIS ROMÂNTICOS DAS PERSONAGENS

A fim de compreender as amarras intertextuais que entrelaçam o filme de Tim Burton (2005) ao de Whale (1935), evidenciamos a conexão das narrativas fílmicas ao romance *Frankenstein: ou o Prometeu Moderno* (1818) de Mary Shelley, por meio dos elementos que caracterizam o monstruoso-sublime dessas personagens.

Associamos as personagens Elizabeth, de Whale, e Emily, de Burton, ao monstruoso-sensível, promulgado por Burke (2005), pois elas apresentam elementos caracterizadores que constituem ambiguidades que possibilitam tal coisa. Percebemos que a presença dessas características nos filmes de horror dos anos 30, e na filmografia do cineasta hollywoodiano, está vinculada ao literário por meio das narrativas.

No livro de Mary Shelley, Elizabeth Lavenza é a noiva de Victor Frankenstein e fornece um exemplo refinado da imagem da mulher trágica promovida pelo Romantismo. Ela é uma mulher vitimada pela vingança do monstro e descrita pelo narrador como: “uma criatura que parecia irradiar brilho de sua aparência, e cuja forma e movimentos eram mais leves do que a camurça das colinas” (Shelley, 1994)¹³. A noiva de Victor é idealizada em sua pureza: “a alma santa de Elizabeth brilhava como uma lâmpada dedicada a um santuário em nossa casa pacífica” (Shelley, 1994)¹⁴.

Sendo órfã, é criada pelos pais de Victor, quem a considera como “minha mais que irmã (Shelley, 1994)¹⁵. Elizabeth Lavenza é uma pessoa afável e querida por todos e, como afirma a mãe de Victor, um “presente” dado a ele por seus pais: “Eu tenho um adorável presente para você, meu Victor [...]” (Shelley, 1994), ela afirma.

Victor compactua com a ideia de Elizabeth ser um presente: “[...] Ela apresentou Elizabeth para mim como o presente que havia prometido, eu, com uma seriedade infantil, interpretei suas

¹² “the decision to give the monster an articulate voice is Mary Shelley's most important subversion of the category of monstrosity”

¹³ “a creature who seemed to shed radiance from her looks and whose form and motions were lighter than the chamois of the hills”

¹⁴ “the saintly soul of Elizabeth shone like a shrine-dedicated lamp in our peaceful home

¹⁵ “my more than sister”

palavras e literalmente e olhei para Elizabeth como minha [...] para proteger, amar e cuidar [...] pois até a morte ela seria apenas minha” (Shelley, 1994)¹⁶.

Reimaginado por James Whale, o filme *A Noiva de Frankenstein* (1935) dá continuidade à história do filme de 1931, *Frankenstein*, adaptação da obra icônica de Mary Shelley, dirigido pelo próprio Whale e produzido pela Universal Studios (Gatti, 2013). Dirigido ao grande público pela poderosa indústria de entretenimento, nos Estados Unidos, em 1935, esse filme estabelece um diálogo com a literatura de horror do século XIX, assim como o filme de animação de Burton.

Dentre as razões do interesse, não apenas da indústria cultural, como também da academia, pela personagem morta-viva, destaca-se a ligação dela com as angústias do final do século XX e início do XXI, como as ameaças nucleares ou biológicas, e o atentado às Torres Gêmeas, que marcou a virada do século e fez surgir o medo da morte de multidões, por causa do terrorismo. O medo da extinção da raça humana causada pelas mortes em massa, como epidemias, causa pânico e medo. (Russell, 2010).

Na cena inicial do filme, o personagem que representa Lord Byron, impetuosamente diz: ‘Mary querida, que criatura estupenda! [...] Assustada com os trovões e ainda com medo do escuro, e ainda escreve um conto que deixa meu sangue congelado. A perfeição! Vocês conseguem imaginar uma moça adorável escrevendo sobre Frankenstein? Um monstro criado a partir de cadáveres roubados dos túmulos?’, completa Lord Byron. ‘O que esperava? [...] Eu não deveria escrever sobre monstros?’, responde Mary.

O filme se torna célebre a partir das cenas finais, sendo cultuado nos anos subsequentes à sua realização, fazendo hoje parte do cânone dos compêndios de história do cinema. *A noiva de Frankenstein* (1935) se mostra como um filme de terror com elementos de ficção-científica: “o laboratório é cheio de aparatos de complexa tecnologia e oculto numa enorme torre de pedra. Num misto de arquitetura medieval e equipamento futurista” (Gatti, 2013).

Nos anos de 1930, certamente o público se aterroriza com as criaturas do sinistro professor Dr. Pretorius, que, ao demonstrar os resultados de suas experiências, apresenta clones de personagens aprisionados em recipientes de vidro. Suas garrafas possuem como conteúdo um rei e uma rainha do século XVI, um bispo, uma sereia, originada de algas marinhas, uma bailarina que ciclicamente dança a mesma música de Mendelssohn, e um demônio. É também Pretorius que vem confundir ainda mais as possíveis cronologias diegéticas de *A noiva de Frankenstein* (1935) ao invadir uma cripta em busca de um esqueleto que sirva para compor a noiva, um dos assistentes de Pretorius lê a inscrição do túmulo: “Morreu em 1899, Madeline Ernestine, querida filha de [...]” A noiva, portanto, é composta de partes do corpo de uma jovem falecida em 1899 (Gatti, 2013).

¹⁶ “she presented Elizabeth to me as her promised gift, I, with childish seriousness, interpreted her words literally and looked up to Elizabeth as mine [...] to protect, love and cherish...since till death she was to be mine only”

A fim de criar uma companheira para o Monstro, os loucos cientistas começam a elaborar o experimento e fazem surgir a noiva prometida ao monstro, a qual é composta de partes do corpo de uma jovem chamada Madeline Ernestina, falecida em 1899, em cuja cripta encontra-se inscrito: “Morreu em 1899, Madeline Ernestine, querida filha de [...]”.

A escolha da atriz sugere uma superposição entre as duas personagens: por um lado Mary, a autora, e por outro a noiva, sua criação. Vale lembrar também que o próprio título do filme abre a possibilidade de outra superposição, na medida em que “noiva” pode significar duas personagens: Elizabeth, a noiva do dr. Frankenstein, e a parceira do monstro, criada para ser sua noiva. São estratégias narrativas, intra e paratextuais, que funcionam como um jogo de espelhos, em que não apenas são confundidos tempos e espaços, mas também as identidades. (Gatti, 2013).

A noiva é Elizabeth e é apresentada como uma mulher frágil e desamparada, que se assusta facilmente, mesmo quando se conscientiza de sua condição monstruosa e do aspecto físico de seu futuro noivo. Ela tem ataques de pânico ao se deparar com o monstro Frankenstein. Apesar de hoje não parecer tão assustadora, nos anos de 1930, a aparência monstruosa da noiva feita de partes de cadáveres era desconcertante e aterrorizante para o público da época. O monstro do cinema clássico, dos anos 30, possui uma aparência sórdida, cujo objetivo é causar medo. Aparece nas cenas como símbolo do mal e criador do caos.

A Noiva de Frankenstein (1935) integra uma longa tradição de monstros da Universal, que teve duração de quase três décadas, influenciando os novos filmes de terror que surgiram ao longo do tempo.

A noiva de Frankenstein é trazida à vida envolvida em faixas ao estilo de uma múmia e reaparece, depois, devidamente arrumada e vestida como noiva. A imagem da noiva monstruosa, na cena final de *A Noiva de Frankenstein* (1935), fornece um exemplo pertinente sobre esta perspectiva, a qual é considerada um ícone na cultura visual oitocentista ao remeter ao romance de Mary Shelley, *Frankenstein* (1818), apresentando uma personagem trágica, romântica e vítima dos infortúnios causados pelo noivo ao criar o monstro. Isso nos leva à reflexão de Silva (2016), que escreve que “corpo era invadido pela curiosidade médica, em uma tradição científica que remontava aos tratados de medicina do século XVIII” (Silva, 2016).

O SENSÍVEL COMO PERFIL DA MONSTRUOSIDADE

As personagens monstruosas imaginadas em *A Noiva de Frankenstein* (Whale, 1935) e em *A Noiva Cadáver* (Burton, 2005), enquanto evidências de reverberações e transformações na forma de representar o monstruoso no cinema, indicam que alguns elementos constituintes dessas personagens evidenciam a inserção delas na categoria do monstruoso-sensível, cujas aparências e comportamentos fazem com que elas oscilem entre os limites da atração e da repulsa, entre o monstruoso e o sensível.

Nas narrativas fílmicas de Whale e Burton, as figuras monstruosas aparecem como elementos que provocam ambiguidade, pois são personagens monstruosas cuja monstruosidade é atenuada pelos elementos humanizantes, caracterizadas em torno do monstruoso-sensível.

Edmund Burke (2005) sugere, por meio de seus estudos sobre o grotesco e o sublime, que a excitação provocada pelo terror, como fonte do “sublime”, produz as mais poderosas emoções, pois “tudo o que trata de objetos terríveis, tudo o que age de maneira análoga ao terror, é uma fonte do sublime”.

Segundo Burke (2005), o sublime está relacionado ao espanto, às concepções de dor e de perigo e que, para compreender o sublime, é necessário investigar as paixões humanas, a força motriz que faz surgir o sentimento do sublime na obra de arte. Burke (2005) busca compreender o sublime por meio da investigação e descrição das forças internas, das paixões e anseios do homem, capazes de originar o sublime que encontra razão na dor e no deleite.

De acordo com Burke (2005), o terror ou a excitação provocada pelo terror é uma fonte do sublime e produz as mais poderosas emoções. As ideias relacionadas à dor seriam muito mais poderosas que aquelas que incitam o prazer, pois a dor, quando termina, deixa marcas inesquecíveis no espírito e, por sua vez, o deleite é a causa do sublime, mas em forma de catarse.

Sem dúvida, os tormentos que podemos sofrer são muito maiores em seus efeitos sobre o corpo e a mente, do que quaisquer prazeres que o mais erudito voluptuoso poderia sugerir, ou que a imaginação mais viva, e o corpo mais sólido e primorosamente sensível, poderia desfrutar (Burke, 2005)¹⁷.

Tim Burton lança mão de temas delicados e mostra uma abordagem diferente do monstruoso, o tornando mais “palatável”, menos assustador e com comportamentos próximos dos apresentados por seres humanos. Seus personagens são impregnados de problemas de autoestima, marginalizados, introspectivos e melancólicos.

A estética de Burton tem uma base expressionista que o conecta tanto ao romance de Mary Shelley como à produção cinematográfica dos anos 30, pois, segundo Laura Cánepa (2002), é uma

¹⁷ “Without all doubt, the torments which we may be made to suffer are much greater in their effect on the body and mind, than any pleasures which the most learned voluptuary could suggest, or than the liveliest imagination, and the most sound and exquisitely sensible body, could enjoy”.

estética marcada pelo Expressionismo, um elemento recriado pelo cineasta que incorpora o fantástico ao universo infantil. Cánepa (2002) também afirma que os heróis e heroínas deste cineasta têm relação evidente com o herói romântico incompreendido e isolado, que expõe seus medos humanos em estilizações que não são gratuitas, pois estão sempre a serviço da narrativa e da construção de personagens.

Em *A Noiva Cadáver* (Burton, 2005), o ambiente do filme de animação é inspirado em uma Inglaterra Vitoriana trazida do final do século XVIII. A narrativa é recheada com personagens patológicas, mórbidas, perturbadoras. Victor Vondorf, personagem da animação, é um jovem burguês que está prestes a se casar com Victoria Everglade, a filha de uma tradicional, porém falida, família londrina, em um casamento arranjado, sem que um conhecesse o outro pessoalmente. Ao se encontrarem pela primeira vez, uma paixão arrebatadora é despertada imediatamente, entretanto, no ensaio dos votos que seriam ditos na cerimônia de casamento, Victor se atrapalha, causando grande confusão, e foge para a floresta escura. Em pouco tempo, está casado com Emily, um cadáver vestido de noiva que irrompe das profundezas da terra.

O que chama nossa atenção na personagem cadáver de Burton, é a presença de traços do horror e do caráter maléfico e perverso da monstruosidade representados na aparência de Emily, porém, o que a torna peculiar, está refletido em seu comportamento sensível e benevolente.

Do mesmo modo, observamos que a noiva criada de partes de cadáveres para suprir a necessidade de companhia do monstro, em *A Noiva de Frankenstein* (Whale, 1935), está inserida no arcabouço do monstruoso-sensível, juntamente com Emily de Burton, pois nelas estão associadas características do horripilante, do repulsivo, mas também algumas virtudes que, aos olhos do espectador, tornam-nas sensíveis e virtuosas.

A primeira semelhança entre as personagens é de natureza física. Ambas são noivas e estão mortas, são cadáveres. A Noiva de Frankenstein e Emily são mortas-vivas, exuberantes, que impressionam nos momentos em que surgem em cena, pois usam roupas esvoaçantes nesses momentos.

São duas personagens cadáveres que remetem à ideia de um corpo morto em decomposição. Elas prometem, com suas aparências, provocar um mal-estar e ativar nas pessoas a sensação de medo e ameaça, entretanto, ao contrário do que se espera da monstruosidade, possuem personalidade sensível, romântica e delicada, aproximando-as dos sentimentos reais das pessoas.

Emily é uma personagem macabra, pois é um cadáver, porém, é carismática, o que gera dúvidas a respeito de sua natureza monstruosa, subvertendo a essência do monstro, pois, de criatura assustadora e repulsiva, é vista como sensível e virtuosa. O corpo morto conserva em si uma aura de repugnância,

principalmente o corpo morto em decomposição, como é o caso de Emily, mas, mesmo sendo um cadáver, agrega características comportamentais que a fazem ser uma monstra “boazinha”.

Apesar de sua aparência mórbida, Emily é impregnada de erotismo, em combinação entre morte e sexo, e surge em cena vestida com o que resta de um vestido de noiva, que envolve sensualmente seu corpo. A exuberância de Emily é uma mistura de monstruosidade mórbida e exotismo, cujo corpo em decomposição ainda é apresentado em sua forma longilínea e elegante. Sua aparência decrépita está inscrita em algumas situações, como na cena em que um dos braços se desprende de seu corpo, ou até mesmo quando um dos olhos salta de seu globo ocular e dele sai um verme falante, que se intromete nas decisões e pensamentos de Emily.

Não obstante, contrariando a personificação assustadora da monstra, Emily representa a mocinha romântica, cujo comportamento obsessivo em relação ao casamento está atrelado à conquista da felicidade. Figura a heroína trágica, vítima desiludida pelo amor que a engana, trai e mata, mas, ainda assim, acredita nele. No passado, enquanto moça cheia de vida, Emily foi assassinada pelo próprio noivo no dia do seu casamento. Sendo assim, Burton a mostra como a donzela desiludida pelo amor romântico, frustrada por não ter concretizado seu sonho de felicidade e aterrorizada pela ideia de rejeição, diante do temor de enfrentar a eternidade sozinha.

Sua solidão na morte é expressa na letra da música cantada por ela em uma das cenas do filme, como se demonstra nos versos a seguir: “Se eu tocasse a chama de uma vela/ Eu não sentiria nenhuma dor/ Se eu me cortasse com uma faca, nada aconteceria”, e ela continua: “E eu sei que o coração dele está batendo. E eu sei que Eu estou morta”. Contudo, ela ainda conserva algo de humano, de sublime, em seu caráter: “No entanto, a dor que eu sinto/ Tenta me dizer que isto não é real”, e no último verso revela sua condição de monstruoso-sublime, metade monstro, metade humana, dizendo: “E parece que ainda tenho uma lágrima para derramar” (Burton, 2005).

Tim Burton resgata a questão romântica do duplo, do monstruoso-sensível com Emily, cuja personalidade oscila entre o bem e o mal, o grotesco e o sublime, o belo e o feio. Meiga, tristonha e carente, reflete elementos que a tornam empática e solícita.

Ela aparece envolvida em um clima de suspense e terror, fazendo com o público acredite que ela é maligna, porém, podem vislumbrar a outra face da personagem quando ela se mostra vulnerável e revela sua trágica história.

Segundo Souza (2012), “a partir deste momento, a Emily monstro dá lugar a um ser meigo e amável, capaz de emocionar a todos, inclusive ganha uma voz suave” (Souza, 2012).

A noiva cadáver tem o coração partido e deixa isso claro muitas vezes no filme, e suas características monstruosas aparecem apenas nos primeiros momentos, nas primeiras cenas. No mundo dos mortos, Emily se torna meiga, de olhar mais doce, mostrando-se carente e sensível, permitindo

vislumbrar a personalidade ingênua e carente da personagem. Ao revelar sua trágica história, mostra-se vulnerável e humana, e ao monstro de antes sobrepõe a meiguice, capaz de emocionar o público com sua voz suave e sua amabilidade.

Emily apresenta um comportamento obsessivo em relação ao casamento, pois acredita na conquista da felicidade por meio do amor e da união, além de possuir um medo profundo da solidão. Ela também é apresentada como uma mulher carente e desiludida por ter morrido antes de concretizar seu sonho. O conjunto de suas ações, as transformações ao longo da história e as características da personalidade de Emily demonstram que, apesar da aparência assustadora, ela possui emoções e figura a heroína abnegada, que, ao final, desiste de seu sonho de felicidade em benefício de outra pessoa, inserindo-se definitivamente na categoria dos monstros-sensíveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O monstro está sempre renascendo, seja em uma narrativa de ficção científica, gótica ou fantástica. Diante das mudanças, o despertar do monstro, do morto-vivo, serve como representação simbólica das ansiedades de uma época de transformações. A presença do monstro, do cadáver em decomposição, da morta-viva, traz uma mensagem aos vivos: a presença real da morte.

O monstruoso em *A Noiva de Frankenstein* (1935) e em *A Noiva Cadáver* (2005) é delineado por características que, paradoxalmente, habilitam as personagens a causarem repulsa, graças a sua aparência ou ações, muitas vezes bizarras e, ao mesmo tempo, a atraírem o fascínio e a benevolência do público, seja ele adulto ou infantil.

Observa-se, por meio das adaptações e ressignificações de ambas as produções, que elas ampliam o imaginário sobre a personagem monstruosa, na imagem de mortas-vivas, estabelecendo-se, por meio da análise das personagens, aproximações quanto às construções e processos criativos.

Atentamos ao que realmente pode provocar o medo e selecionamos a Noiva de Frankenstein e Emily como representações do monstruoso-sensível, observando não ser o medo ou o terror provocado pela monstruosidade que gera a contemplação do sublime no público, mas uma provável identificação desse público com as personagens, caracterizadas com sentimentos humanos, com ações e pensamentos mais próximos dos humanos que às ações e personalidades monstruosas, subvertendo as características do monstruoso.

Enfatizamos as consistências e paradoxos existentes entre os dois cineastas que estabelecem, por meio da análise, as aproximações das construções e processos criativos que motivaram os cineastas a introduzir esse padrão de personagem no universo ficcional de seus filmes, revelando uma estreita relação com a manifestação do monstro em nossa sociedade capitalista e industrial, em que novas

situações geraram novos problemas, como a depressão, a angústia e a solidão dos seres humanos que experimentam as transformações que simbolizaram o século XX.

O monstro moderno se apresenta na literatura clássica e no cinema de horror, incluindo a animação de Tim Burton, com um tratamento diferenciado em sua concepção, e nós buscamos apontar as evoluções da representação das monstruosidades, constatando uma aproximação das características dadas às personagens ao comportamento e sentimentos peculiarmente humanos, em um deslocamento que desfigura e confunde as fronteiras que aproximam e distanciam o monstro do humano.

Dessa forma, o cinema, continua perpetuando, por meio das várias adaptações e representações ao longo do tempo, e em particular nos filmes aqui analisados, personagens que carregam traços que continuarão sendo reescritos e revividos no imaginário dos artistas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baldick C (1990). *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing*. Editora: Clarendon, Oxford. 207p.
- Beal TK (2002). *Religion and its Monsters*. Editora: Routledge, London. 229p.
- Bresciani MS (1985). As faces do monstro urbano. As cidades no século XIX. *Revista Brasileira de História*, 5(8/9): 35-68p.
- Burke E (2005). Burke's writings and speeches. Project Gutenberg. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm#Page_110> Acesso em: 24/05/2020.
- Burton T, Abbate A (2005). *A noiva Cadáver*. Direção: Tim Burton e Johnson Mike. Produção: Tim Burton e Allison Abbate. EUA/Grã-Bretanha: Warner Bros. Pictures, 1 DVD (78 min), animação em stop motion, son., color.
- Cánepa L (2002). *O expressionismo no cinema de Tim Burton*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) –: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 241p.
- Cohen JJ (2000). *Monster Theory: Reading Culture*. Editora: University of Minnesota Press, Minneapolis. Disponível em: <<http://ebookcentral.proquest.com/lib/gwu/detail.action?docID=310376>> Acesso em: 24/05/2020.
- Coli J (2002) O Fascínio de Frankenstein. Folha de São Paulo. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0206200204.htm>> Acesso em: 06/06/2020.
- Gatti J (2013). Desvestindo a Noiva de Frankenstein. *REBECA – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e audiovisual*, 2(2): 152-171.

- Gilmore DD (2003). *Monsters: Evil Beings, Mythical Beasts, and All Manner of Imaginary Terror*. Editora: University of Pennsylvania Press, Filadélfia. 205p.
- Pick D (1989). *Faces of Degeneration: A European Disorder*. Editora: Cambridge University Press, New York. 275p.
- Priore M (2000). *Esquecidos por Deus: Monstros no Mundo Europeu e Ibero-Americano (séculos XVI-XVIII)*. Editora: Companhia das Letras, São Paulo. 148p.
- Russell J (2010). *Zumbis: o Livro dos Mortos*. Trad. Erico Assis e Marcelo Andreani de Almeida Editora: Leya Cult, São Paulo. 368p.
- Shelley M (1994). *Frankenstein or, the modern Prometheus*. Editora: Henry Colburn and Richard Bentley, London. n. p. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/42324/42324-h/42324-h.htm>> Acesso em: 01/08/2020.
- Silva ERS (2016). Degeneracionismo, variação racial e monstruosidades na literatura de horror de Bram Stoker (1847-1912). Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 291p.
- Souza CAP (2012). Monstruoso-Sensível: Uma análise das personagens Emily de Tim Burton e Corpo Seco de Victor Hugo Borges. Trabalho de Conclusão de Curso. (Especialização em Patrimônio Cultural, Conservação de Artefatos, Ensino e percursos poéticos) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas. 71p. Disponível em <<https://wp.ufpel.edu.br/especializacaoemartesvisuais/files/2013/06/Cassius-Andr%C3%A9-Prietto-Souza-2012.pdf>> Acesso em: 13/05/2020.
- Whale J (1931) *Frankenstein*. Direção: James Whale. Los Angeles: Universal Pictures, 1 DVD. (70 min), p&b.
- Whale J (1995). *A noiva de Frankenstein*. Direção: James Whale. Los Angeles: Universal Pictures, 1 DVD. (70 min), p&b.

ÍNDICE REMISSIVO

- A**
- a criatura, 35, 39, 40, 51, 63, 66, 68, 77, 80, 82, 85, 86, 91, 92, 93, 94
 angústia da autoria, 18
 animação, 53, 56, 59
 Anne K. Mellor, 35, 83
- B**
- Brian Aldiss, 62, 63, 67
- C**
- Cinema, 45, 59
 comunidade interpretativa, 28, 29, 32, 34, 39, 41
- D**
- Dean Koontz, 64, 66
- E**
- Elaine Showalter, 24
 Ellen Moers, 15, 24, 26
 escritoras, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 21
 estratégia interpretativa, 30, 31, 32
 Expressionismo, 56
- F**
- ficção científica, 9, 11, 16, 19, 21, 24, 45, 58, 62, 64, 70
 fortuna crítica, 9, 10, 24
 Frankenstein, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96
- G**
- ginocrítica, 11, 15, 24
- H**
- horror, 13, 17, 21, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 56, 59, 60, 61, 64, 66, 76, 82, 85, 89, 91
- J**
- James A. W. Heffernan, 35
 Jeanette Winterson, 72
- K**
- Kennet Opper, 68
- L**
- Lawrence Lipking, 28
 leituras feministas, 10, 11, 15, 24
 literatura, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 23, 24, 25, 26, 27, 36, 46, 48, 53, 59, 60, 62, 70, 76, 78, 79, 87, 88, 92, 93, 96
- M**
- Mackenzi Lee, 70, 72
 Marilyn Butler, 39
 Mary Shelley, 9, 10, 12, 13, 17, 19, 21, 24, 25, 28, 35, 37, 38, 39, 42, 43, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 76, 77, 78, 79, 83, 84, 88, 94
 monstruoso, 10, 46, 48, 49, 51, 52, 55, 56, 57, 58, 84
 morte, 17, 18, 23, 24, 35, 36, 40, 47, 49, 53, 57, 58, 63, 64, 67, 69, 70, 72, 75, 80, 81, 83, 90, 92
- N**
- noivas, 56
- P**
- Peter Ackroyd, 66, 67, 68
- R**
- romance epistolar, 10, 11, 22, 23

S

Sandra Gilbert e Susan Gubar, 12, 15, 18, 24
sensível, 52, 55, 56, 57, 58
Stanley Fish, 29

T

transexual, 73

V

Victor Frankenstein, 10, 29, 35, 38, 39, 40, 41,
42, 48, 49, 52, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70,
71, 73, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 88, 89,
94, 96

SOBRE OS ORGANIZADORES

 **Cleide Antonia Rapucci** é Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista/Assis, instituição na qual é professora do Departamento de Letras Modernas e leciona desde 1990. Na Graduação em Letras, é responsável pelo conjunto de disciplinas de Literaturas de Língua Inglesa. Já no Programa de Pós-graduação em Letras, orienta Mestrado e Doutorado na área de literatura de autoria feminina e crítica feminista. Atualmente, desenvolve projeto acerca das configurações do espaço nos romances de Angela Carter. Contato: cleide.rapucci@unesp.br.

 **Guilherme Magri da Rocha** é Doutorando em Letras pela Universidade Estadual Paulista/Assis e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Atualmente, desenvolve projeto sobre a relação entre o Modernismo literário e a literatura infantil. Foi pesquisador visitante na Texas A&M University, é membro da International Research Society for Children's Literature e dos Grupos de Pesquisa “Leitura e Literatura na Escola” e “Narrativas Estrangeiras Modernas”. Contato: guilherme.magri@unesp.br.

 **Luiz Fernando Martins de Lima** é doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista, campus de Assis, onde atuou como docente substituto entre 2015 e 2018 nas disciplinas Teoria da Literatura, Teoria da Poesia, Teoria da Narrativa, e Língua Inglesa. Atualmente é professor do Instituto Educacional de Assis (Universidade Brasil). Desenvolve pesquisas sobre História da Crítica Literária, Teoria Literária Contemporânea, e *Ulysses*, de James Joyce. Contato: luizfmartinsl@gmail.com.



ISBN 978-658831917-8



9

786588

319178

Pantanal Editora

Rua Abaete, 83, Sala B, Centro. CEP: 78690-000

Nova Xavantina – Mato Grosso – Brasil

Telefone (66) 99682-4165 (Whatsapp)

<https://www.editorapantanal.com.br>

contato@editorapantanal.com.br