

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS ERECHIM
CURSO DE HISTÓRIA**

BEATRIZ DE ARAUJO FERNANDES

**PEDAÇOS COSTURADOS EM 100 ANOS:
COMO A OBRA FRANKENSTEIN É REPRESENTADA EM DOIS SÉCULOS**

**ERECHIM
2025**

BEATRIZ DE ARAUJO FERNANDES

**PEDAÇOS COSTURADOS EM 100 ANOS:
COMO A OBRA FRANKENSTEIN É REPRESENTADA EM DOIS SÉCULOS**

**Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de História da Universidade Federal da
Fronteira Sul (UFFS), como requisito para obtenção
do título de Licenciado em História.**

Orientador: Prof. Dr. Allan Kardec da Silva Pereira

ERECHIM

2025

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Fernandes, Beatriz de Araujo
Pedaços Costurados Em 100 Anos: Como A Obra
Frankenstein É Representada Em Dois Séculos / Beatriz de
Araujo Fernandes. -- 2025.
67 f.:il.

Orientador: Prof. Dr. Allan Kardec da Silva Pereira

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Universidade Federal da Fronteira Sul, Curso de
Licenciatura em História, Erechim,RS, 2025.

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Frankenstein. I.
Pereira, Allan Kardec da Silva, orient. II. Universidade
Federal da Fronteira Sul. III. Título.

BEATRIZ DE ARAUJO FERNANDES

**PEDAÇOS COSTURADOS EM 100 ANOS:
COMO A OBRA FRANKENSTEIN É REPRESENTADA EM DOIS SÉCULOS**


Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de História da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), como requisito para obtenção do título de Licenciada em História.

Este trabalho foi defendido e aprovado pela banca em 19/12/2024

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **ALLAN KARDEC DA SILVA PEREIRA**
Data: 19/01/2026 10:45:05-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Allan Kardec da Silva Pereira – UFFS
Orientador

Documento assinado digitalmente
 **GERSON LUIS EGAS SEVERO**
Data: 20/01/2026 13:31:38-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Gerson Severo – UFFS
Avaliador

Documento assinado digitalmente
 **RENATA DAL SASSO FREITAS**
Data: 19/01/2026 10:20:08-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profª. Drª. Renata Dal Sasso – UNIPAMPA
Avaliadora

RESUMO

O presente trabalho consiste na análise do livro *Frankenstein; ou, o Prometeu Moderno*, publicado em 1818 por Mary Shelley e revisado pela mesma em 1831; e do filme *Frankenstein*, dirigido por James Whale em 1931 para a Universal Studios, adaptando a obra de Shelley para o cinema. Tem como objetivo analisar as temporalidades manifestadas em ambas as obras, as temáticas exploradas e os fatores presentes no início do século XX e na indústria de entretenimento que levaram a adaptação a ser tão diferente da obra original. Mary Shelley escreve uma obra com forte influência nas discussões intelectuais presentes no século XIX a respeito do que seria o princípio da vida, dando origem ao famoso monstro criado por Victor Frankenstein, que incorpora uma mensagem a respeito da criação, rejeição, e os possíveis horrores da ciência. Em contrapartida, o filme de 1931 não segue muitos dos temas presentes no livro, ressignificando alguns eventos da obra por razões como censura, linguagem cinematográfica e público alvo. O gênero de horror ainda estava em fase de desenvolvimento na indústria do cinema no início do século XX, em especial nos Estados Unidos, embora com muitos indivíduos dentro e fora do país ainda considerando-os como obras de mau gosto por motivos morais ou por traumas ainda presentes em consequência da Primeira Guerra Mundial, apesar da popularidade que o gênero acabou por atrair. A pesquisa foi articulada tendo-se em vista a aproximação da historiografia com o processo de escrita da ficção ao considerar-se a subjetividade e intencionalidade com a qual o historiador documenta eventos. Portanto, visando-se explorar através das lentes da ficção como alguns conceitos vieram a ser retratados em cada século, dentro de suas respectivas épocas. A metodologia utilizada envolve pesquisa bibliográfica e documental, utilizando-se do livro e filme como ponto de partida para a análise de seus contextos históricos. Ao longo de quatro capítulos, serão exploradas a obra original, a adaptação e seus respectivos contextos históricos, por fim comentando-se a respeito das possibilidades na análise da ficção na historiografia e o que as obras de ficção podem revelar ao historiador sobre seus contextos históricos, tanto no que tange os eventos factuais quanto às atitudes e opiniões das pessoas inseridas em tais contextos.

Palavras-chave: literatura; cinema; Frankenstein; temporalidades

ABSTRACT

The present work consists of an analysis of the book *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, published in 1818 by Mary Shelley and revised by her in 1831; and the film *Frankenstein*, directed by James Whale in 1931 for Universal Studios, adapting Shelley's work for the cinema. It aims to analyze the temporalities manifested in both works, the themes explored, and the factors present at the beginning of the 20th century and in the entertainment industry that led the adaptation to be so different from the original work. Mary Shelley wrote a work strongly influenced by the intellectual discussions of the 19th century regarding the principle of life, giving rise to the famous monster created by Victor Frankenstein, which embodies a message about creation, rejection, and the possible horrors of science. In contrast, the 1931 film does not follow many of the themes present in the book, reinterpreting some events of the work for reasons such as censorship, cinematic language, and the target audience. The horror genre was still developing in the film industry at the beginning of the 20th century, especially in the United States, although many individuals inside and outside the country still considered them as works of bad taste either for moral reasons or due to traumas still present as a consequence of World War I, despite the popularity that the genre eventually attracted. This research was structured with a view to bringing historiography closer to the process of writing fiction, considering the subjectivity and intentionality with which the historian documents events. Therefore, the aim was to explore, through the lens of fiction, how certain concepts came to be portrayed in each century, within their respective eras. The methodology employed involves bibliographic and documentary research, using the book and film as a starting point for the analysis of their historical contexts. Along four chapters, the original work, the adaptation, and their respective historical contexts will be explored, lastly commenting on the possibilities of analyzing fiction in historiography and what works of fiction can reveal to the historian about their historical contexts, both in terms of factual events and the attitudes and opinions of people within those contexts.

Keywords: literature; cinema; Frankenstein; temporalities

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 O MATERIAL ORIGINAL.....	18
3 A ADAPTAÇÃO.....	36
4 CONCLUSÃO.....	61
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	65

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se baseia na análise do livro *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*, escrito por Mary Shelley em 1818 – revisado pela mesma em 1831 –, e sua adaptação cinematográfica, *Frankenstein*, em 1931, dirigida pelo cineasta britânico James Whale, focando-se no que podemos descobrir sobre uma época através do uso de uma obra fictícia como objeto de análise, e como temporalidade, as pessoas envolvidas e fatores externos podem influenciar a mesma história, fazendo com que não sejam, apesar do uso popular do termo, atemporais.

Mary Shelley, nascida na Inglaterra, em uma Londres de 1797, está entre as mais destacadas escritoras do século XIX. Sua trajetória já começa em sua própria família; filha de Mary Wollstonecraft – autora de *Reivindicação dos Direitos da Mulher* (1792) –, Mary infelizmente nunca conheceu sua mãe, que veio a falecer 11 dias após o parto, mas teve contato constante com a memória e as escrituras feministas da mesma, que moldaram em muito seu pensamento crítico futuramente (QUEIROZ, 2014, p. 57). Seu pai, William Godwin, era um jornalista e filósofo político – conhecido como autor do livro *Inquérito acerca da justiça política* (1793) e *As coisas como elas são ou As Aventuras de Caleb Williams* (1794) –, o que também contribuiu para um senso de julgamento afiado em Mary (QUEIROZ, 2014, p.56). Após um longo caso romântico desde seus 16 anos com Percy Bysshe Shelley, um famoso poeta inglês até então casado, acabou por casar-se com ele em 1816 (QUEIROZ, 2014, p.59). A partir de seu casamento, a escritora passou por inúmeras perdas, tendo uma vida curta e repleta de infelicidades. A perda de duas filhas e um filho, juntamente com a posterior morte de seu marido em 1822, deixaram uma marca incontestável em Mary até o fim de sua vida, uma marca que vemos através de seu diário neste momento crítico, quando clama estar agora solitária, “reduzida a estas páginas brancas que mancho com negras imagens.” (FELDMAN; SCOTT-KILVERT, 1995, p.429).¹ Como contextualiza Clara Queiroz (2014), essa solidão lhe causa desespero sobre seu quarto filho; Percy Florence (1819–1888), que veio a ser o único sobrevivente. E em cima de tudo isso, sua última década de vida foi tomada pela doença, até sua morte causada por um tumor cerebral em 1851. Nesse sentido, cabe perguntar: como seu luto pode ter influenciado a ideia para sua obra em conjunto com suas inspirações voltadas ao debate científico da época, já que *Frankenstein ou*

¹ Algumas das citações no decorrer de todo o documento foram traduzidas do inglês para português por mim, visando manter o texto uniforme e acessível.

o Prometeu Modern é, no fim, uma história sobre o desejo proibido de trazer um corpo inanimado à vida, desafiando a ordem natural? Nesse trabalho, analiso sua trajetória de vida, seu contato com a mistificação das novidades da ciência, e como o imaginário coletivo sobre essa aparente possibilidade de trazer os mortos de volta à vida pode ter instigado a ideia para seu icônico monstro.

Nascido em Worcestershire no ano de 1889, James Whale foi em sua própria época um diretor aclamado principalmente por suas duas adaptações da obra de Shelley: *Frankenstein* (1931) e *A Noiva de Frankenstein* (1935), além do impacto que teve com outros filmes de terror, como *O Homem Invisível* (1933). Whale tinha um gosto por arte desde sua infância, mas aos 25 anos, deixou seus estudos de arte para se alistar no exército britânico durante a Primeira Guerra Mundial em 1914, sendo capturado como prisioneiro de guerra dos alemães em 1917 até o Armistício. Sua primeira direção, não surpreendentemente, foi sobre a guerra; uma peça de teatro chamada *Journey's End*, grandemente aclamada pelo público e por críticos da época. Durante aquele período, o cinema estava em transição do silencioso para o cinema falado, e graças a isso, Whale se tornou uma opção mais interessante para produtores, por sua maior experiência com a execução de diálogos. Seu contrato com a empresa Universal Studios em 1931 marcaria o início de sua carreira como diretor de filmes de terror. Foi-lhe oferecida no mesmo ano a oportunidade de escolher qualquer obra sob domínio da empresa para adaptar. Sem vontade de produzir filmes sobre guerra – muito populares nesse período, que até mesmo marcou o aparecimento dos “filmes de guerra” como um gênero próprio – Whale acabou por optar em filmar *Frankenstein*. Contudo, como buscarei argumentar ao longo do trabalho, a sua versão da história diverge notavelmente do livro que Shelley escreveu. Essas mudanças se deram por vários motivos, entre eles: a censura, o interesse do público e uma melhor adaptação para a linguagem do cinema. Todas oferecendo detalhes importantes a serem considerados ao analisar a obra como fruto de seu tempo.

A obra de Mary Shelley nos apresentou primeiro à Victor Frankenstein, um cientista e filantropo com uma vida, até então, perfeita: com pais amorosos, uma amizade profunda e uma esposa ideal. Fascinado pela ciência, mas marcado por uma notável ingenuidade sobre o mundo que veio com seu isolamento na vida doméstica e calma que tinha, Frankenstein começa seu salto de liberdade com seus estudos em uma universidade. Certo dia, após um longo período obcecado sobre os mistérios da vida e sonhos de contribuir para com a humanidade, ele subitamente acharia a fórmula para trazer pessoas de volta à vida, embora essa fórmula nunca tenha sido especificada. Em um urgente episódio obsessivo, Frankenstein

dá origem à sua criatura a partir de pedaços de cadáveres roubados de covas, dando-a vida, e esta mais tarde viria a o atormentar desde então, causando-lhe instantâneo arrependimento desde o momento de seu “nascimento”. Incapaz de suportar a monstruosidade (até então apenas física) de sua criação, Victor a abandona em um súbito ataque de lamentação e desgosto sobre seus atos, negando-se a interagir de qualquer maneira com a criatura, e nisso, acabando por submetê-la à contínuo sofrimento através da rejeição e violência da sociedade enquanto perambulava sem rumo, em um mundo em que acabou de chegar, e sequer podia compreender ainda, fatores que o tornam solitário, deprimido, rancoroso, e futuramente, monstruoso em comportamento. A criatura, tornada “Monstro”, mais tarde propõe uma última chance de remediação por parte de Frankenstein dando-lhe uma noiva, uma criatura igual a ele, com quem pudesse viver em isolamento do resto do mundo, porém, Victor se nega a repetir o seu erro uma segunda vez. Ao ganhar esta última negação do cientista, o Monstro escolhe vingar-se de seu criador por todo o sofrimento que sua existência o trouxe graças a negligência do cientista tirando de Victor todas as pessoas que este já amou. Por fim, ambos morreriam juntos. A moral cinza do livro é complexa, e se apoia em longos argumentos para que o leitor escolha quem tem mais razão – pois essa não é a prioridade –, visto que ambos demonstram arrependimento, obsessão, e conseqüente maldade.

Por outro lado, a versão cinematográfica de James Whale que veio a se tornar a mais conhecida popularmente conta uma narrativa diferente. Embora os dois Frankensteins compartilhem traços similares – como o desejo de grandiosidade e a rejeição sobre suas criações – é na criatura que a diferença é visível de forma mais gritante. Enquanto na obra original a criatura possui inteligência impressionante e igual eloquência para expressar seus sentimentos mais profundos e atormentados em grande riqueza de detalhes, a de Whale é distinguível por uma falta de fala e sua inocência infantil em contraste com seus atos nocivos, embora não intencionais – ou, no mínimo, executados puramente por medo, e sem sede de sangue – tornando-o, na medida do possível, inocentado. É certo que as censuras do cinema da época dificilmente permitiriam a mesma complexidade presente na obra original, mas essa escolha artística pode não ter sido completamente baseada em uma mera necessidade de cumprimento ao Código Hays.²

Pensando essas diferenças entre narrativa literária e cinematográfica, esse trabalho analisa em especial: Frankenstein e a ciência, a criatura e as diferenças manifestadas nestes,

² Mais adiante discutiremos o que foi esse “código de censura cultural” e como *Frankenstein* (1931) foi por ele atravessado.

indagando os motivos dessas mudanças, além de alguns elementos das épocas em que ambos foram publicados. Considerando a escritora e o diretor como indivíduos pertencentes a seus respectivos séculos e intimamente atrelados a importantes episódios históricos nas duas respectivas épocas, o que suas escolhas artísticas nos leva a meditar sobre o contexto social e as épocas em que ambos se inserem?

Dito tudo isso, criador e criatura, tanto quanto seus dois autores, serão os instrumentos principais para se observar alguns dos eventos marcantes do século XIX e XX dentro de suas vivências. A questão do Iluminismo, o impacto da eletricidade na tecnologia e na mente das pessoas, como esses marcos foram vistos aos olhos de Mary Shelley, como a influenciaram na escrita de sua obra, o que pode a ter inspirado a criticar o que estava sendo feito? Num mesmo movimento de análise, embora tomando por base objeto cultural de estilo e época distinta, o que as censuras no emergente cinema falado da Hollywood dos anos 1930, o desejo do público e a questão moral na ciência, teria impactado na interpretação de James Whale? Essas questões serão abordadas em dois diferentes capítulos.

Preciso aqui explicar que a motivação para escrever esse trabalho se deve ao fato de que desde muito cedo, o horror me causou fascínio. Quando criança, meus sonhos sempre foram sombrios, mas passavam a mim tanto conforto quanto qualquer outro sonho infantil. Meus amigos imaginários, curiosamente, eram fantasmas, ou criaturas como a própria mula sem cabeça. Talvez por causa dessa conexão com o mórbido e incomum, eu me sentia estranhamente próxima de desenhos animados e filmes com atmosferas góticas. Começou como um conforto, talvez pela minha mente infantil, vivendo em um bairro no litoral do Rio de Janeiro, facilmente se impressionar com a diferença gritante entre os cenários frios e escuros, em comparação com a realidade de um calor constante, debaixo de um sol claríssimo, que nunca realmente me agradou. Esse “escapismo” perdurou comigo, evoluindo para um fascínio eventual pelo gênero do terror psicológico e a mente humana, precisamente, o que nos torna humanos, e a linha tênue entre o que é considerado o “racional” e o “primitivo”. A curiosidade de saber e entender os horrores existentes no mundo e na mente humana, enquanto esta tenta fugir de sua origem animal e parte da natureza, me guiaram para o próprio curso de história, e eventualmente, também para o clássico livro *Frankenstein*.

É quase impossível não reconhecer ao menos alguns elementos do romance nos dias de hoje, sendo estes frequentemente referenciados em filmes. Filmes como *Frankenweenie*

(2012), *Edward Mãos de Tesoura* (1990), *A Prometida* (1985), *Pobres Criaturas* (2023). Em comum, grande parte dessas adaptações tratam de uma criatura não aceita em um determinado contexto social, provocando estranhamento e injustiça. Após tanto contato com o mesmo padrão, era inevitável não acessar a história original. Enquanto lia, pensava, como possivelmente muitos outros pensariam: a criação de Frankenstein está mesmo errada? Não foi ele levado ao extremo, após esgotar todas as – pouquíssimas – opções razoáveis que tinha ao seu alcance? Os resultados não teriam sido diferentes, caso alguém tivesse dado uma chance para a criatura? Mas ao mesmo tempo, apesar de tomarem parte na angústia da criatura, é mesmo possível atribuir a mesma quantidade de culpa a todas as pessoas envolvidas? Essa criatura não é a mesma presente no filme, que se tornou um fenômeno cultural, mas alguns desses questionamentos funcionam para ambas. A adaptação cinematográfica de *Frankenstein*, apesar de compartilhar pontos chave do livro, poderia ser considerada como uma obra à parte. Como dito anteriormente, nela, o Monstro não possui a mesma eloquência e malícia de sua contraparte literária, no lugar, parecendo-se muito mais com uma criança que não completamente entende o mundo a sua volta. Um caso que pede a reflexão simpática de que ele não pode fazer mal, pois não o entende.

Ao estudar-se a construção de dois personagens tão singulares quanto Frankenstein e sua Criatura em ambas as obras, podemos deduzir primeiramente como, em suas respectivas épocas, e através dos olhos dos respectivos indivíduos-chave – que serão Mary Shelley e James Whale – os elementos da história foram utilizados, e para quais fins. Por que Mary Shelley escolhe dar ênfase no galvanismo³? O que a escolha da Criatura como possuidora de um “cérebro de criminoso”, e a escolha de retratar Victor Frankenstein em uma luz mais favorável diz sobre as ideias presentes no início do século XX? Pode ser visível um certo conflito com o início de uma tendência focada no retrato do bem e mal como conceitos bem distintos um do outro, que escorreu para a narrativa, diferenciando-se em certa medida do caráter cinza dos dois personagens na obra original. A análise comparativa desses dois documentos, portanto, seria um meio para entender um pouco das perspectivas das duas épocas.

Como uma obra de ficção pode ser permeada por seu tempo histórico? Com isso em vista, há diversas questões possíveis de se fazer à Frankenstein, usando a obra como veículo de observação, visto que dois tempos são refletidos em suas versões de 1831 e 1931.

³ Termo inventado pelo cientista Alessandro Volta (1745 -1827), usado para se referir ao fenômeno da contração muscular causada por correntes elétricas descoberto por Luigi Galvani (1737 - 1798), usado como parte do debate a respeito do princípio da vida, que será explicado mais adiante.

Tratando-se do filme, começamos com o questionamento já feito sobre a razão de sua diferente abordagem dos personagens, que pode ter se dado por mais de um tipo de motivo. Visto que o início do século XX esteve marcado pelo início da exploração dos meios como rádio, jornais e mesmo o cinema para promover certos padrões de vida, visões de mundo e opiniões políticas, *Frankenstein* se insere nesse cenário como uma obra deveras interessante como fonte de análise para o caso de Hollywood. A ficção era um instrumento tão válido quanto qualquer discurso político. O carisma dos personagens fictícios podia ser utilizado para que os telespectadores se inspirassem, em certa medida, em seus comportamentos; e isso, cabe considerar, é uma tendência visível até os dias de hoje, o público sempre se identificou ou simpatizou com personagens ficcionais. Na década de 30, essa relação com o público foi muito bem explorada, e a entrada do código de produção Hays marcou um breve período de altíssimo controle do que podia ser mostrado nas telas. Como explica Anderson Alves da Rocha:

No ponto máximo de seu poder sobre as produções, o Código exigia que nenhuma história deixasse escapar da justiça um criminoso, e qualquer forma de alusão ao divórcio levasse a um desfecho trágico. Quando o cinema mudo foi substituído pelo som das falas e dos efeitos sonoros e trilhas, a censura do código ficou ainda mais profunda. Por causa da nova tecnologia, era mais complexo se modificar as obras depois de finalizadas, então a censura começou a acontecer nos roteiros. Durante a década de 1930, após a Grande Depressão, o olhar do sistema se voltou para as histórias que tratassem problemas sociais. Em consequência disso as salas passam a oferecer um cardápio variado de comédias pastelão, exibindo “tipos excêntricos” para o público. (2019, p. 25)

Embora tenha existido um breve período de maior tolerância, sendo um filme de terror, *Frankenstein* ainda não deixava de ser um grande alvo para as censuras da época, que tinham como objetivo fazer com que o cinema mostrasse apenas o que era considerado como virtuoso, julgando que qualquer coisa classificada como “horrível” não apresentava nenhuma utilidade para a sociedade americana, e tampouco poderia servir como fonte de entretenimento para as pessoas de bem; para ser visto em família, pois não eram filmes adequados para crianças e adolescentes, afinal. Essa urgência em esconder formas de arte “perversas” é muito observada durante o século XX, um fenômeno em muito atravessado por questões políticas, de construção da ideia de nação e de valores nacionais, o que torna o estudo do filme importante como peça inserida nesse contexto, em especial pelo fator do Monstro demandar uma caracterização mais empática, especialmente nos Estados Unidos, um país construído por discursos sobre a virtude e superioridade moral de seus cidadãos em

relação ao mundo, com um forte viés heroico e defensivo. Nesse sentido, questiono: como foi que um filme tal como *Frankenstein*, sem antagonista demarcado com clareza ou algum tipo de combate ao “mal”, pôde ser produzido?

Ainda assim, quando olhamos para o Monstro não como indivíduo, mas como símbolo, é possível fazer uma discussão retrospectiva sobre o livro do século XIX. Afinal, quais seriam as possíveis questões de Mary Shelley ao escrevê-lo? Por um lado, Victor Frankenstein parece condenar sua arrogância ao brincar de Deus, transmitindo uma mensagem contra o avanço despropositado da ciência. Por outro, a criatura, caso não causasse horror por sua aparência, aparentemente poderia ter se tornado alguém sem malícia. A natureza da criatura não sendo inerentemente má, mas corrompendo-se pelo mundo, carrega diversas nuances e críticas no que tange o cenário científico e filosófico.

Em termos metodológicos, o estudo será feito como uma pesquisa bibliográfica, usando-se como fonte o livro *Frankenstein: o clássico está vivo!* – da editora DarkSide® Books, edição de 2017, traduzido por Márcia Xavier de Brito –, e o filme de 1931, disponível online no *Internet Archive*: <https://archive.org/details/frankenstein-1931-restored-movie-720p-hd>. A pesquisa será feita separando-se primeiro as duas fontes citadas. Tendo-se feito isso, a ficção apresentada será analisada do ponto de vista historiográfico, apoiando-se no material necessário sobre cinema, horror, iluminismo e ciência, com foco em elementos como de que maneira tais questões são abordadas; se há fatores históricos sendo retratados nas duas obras, de que maneira isso foi feito, e como as censuras influenciaram a filmagem da adaptação da obra original. Essas comparações serão feitas utilizando-se principalmente a dualidade inicial entre otimismo e receio em relação às descobertas científicas do início do século XIX, leituras sobre os efeitos da Primeira Guerra Mundial na demanda da indústria do teatro e cinema, promoção de discursos e valores políticos através do cinema, e censuras no cinema americano do início do século XX. Usando trechos do livro tanto quanto cenas do filme, será observado fatores como: metáforas usadas, censuras da época e intuito linguístico. Considerando-as, serão apresentadas questões utilizando-se das possíveis intenções presentes em cada uma para então discorrer-se sobre o que elas podem oferecer em larga escala, de quais eventos a inspiração deriva.

O primeiro capítulo será uma análise biográfica de quem era Mary Shelley. A relação com seus pais será explorada como ponto de partida para sua visão crítica de mundo, juntamente com seu relacionamento com Percy Shelley, e através de quais experiências de vida e com quais ideias ela criou o cientista louco e sua criatura; quais opiniões tinha para inspirar a temática da história e como se deu seu contato pessoal com aquele mundo da ciência, quais teorias a inspiraram para escrever sobre dar vida a o que já está morto. O que puxa a questão: que tipo de ciência era essa? Uma análise do livro será então feita, tomando traços da criatura que podem refletir conceitos e pensamentos dos dois responsáveis por sua caracterização, que não estão imunes às tendências de suas épocas. O que torna esse romance tão impactante e relevante? No mais, quais questões do século XIX podem ser averiguadas na obra? Uma história sobre dar vida a uma criatura inanimada reflete em muito a influência do otimismo consequente dos ideais iluministas da época. A autora teve suas próprias razões para escrever o romance no meio desse contexto. Seria ele um conto preventivo? Poderia ser perguntado se seria esta uma reflexão sobre a húbri humana, ou uma declaração de otimismo em relação à ciência, mas por muitas vezes tais questionamentos não fazem jus à complexidade das intenções por trás de uma obra, que contém diversas mensagens interligadas ao mesmo tempo.

Após isso, o segundo capítulo fará o mesmo processo com James Whale. Será analisada a sua vida como estudante de artes antes de alistar-se para o exército britânico, o seu interesse por drama e atuação redescoberto e intensificado durante seu tempo como prisioneiro de guerra dos alemães, que o levou da tensão da Primeira Guerra Mundial até a indústria de cinema, e então para os Estados Unidos, em Hollywood, em uma época particularmente revolucionária da transição entre o cinema mudo para o cinema falado; o que facilitou a criação de seu nome na indústria, visto que tinha o diferencial da experiência com o diálogo, como muitos outros atores de teatro na época. Esses eventos serão utilizados visando aprofundar o olhar sobre a conexão entre a pós Primeira Guerra e a indústria do cinema. O quanto suas experiências com a guerra poderiam ter o inspirado para suas escolhas e abordagens – inspiradas em grande parte também pelo expressionismo alemão – com a produção de filmes de terror tão aclamados para a época? Quantos cenários podem tê-lo impactado? Como esta se tornou tão mais famosa e impactante na cultura pop do que seus antecedentes? Comparações serão feitas entre as cenas do filme e as descrições do livro, considerando os obstáculos como a censura presente no cinema americano da época, devido, entre outros fatores, à sensibilidade dos telespectadores da época ainda tendo o cinema e

efeitos especiais como grande novidade, sem mencionar que ainda afetada por um período pós Primeira Guerra Mundial, e o que podem ter sido, por outro lado, escolhas/mudanças deliberadas.

O gênero de horror, na época, não era encorajado no cinema de Hollywood e, assim como outros tipos de filme, eram filmes tachados como “degenerados”, como o tipo de representação perversa, que contaminaria as mentes da juventude, e, por causa desse temor em relação à vulnerabilidade dos jovens, e a preocupação de mantê-los “puros”, longe de más influências através da arte, eram filmes sob risco constante de banimento. Em razão dessa aversão, a produção de filmes de terror, que já era muito difícil em um contexto em que seguiam censuras ainda instáveis presentes desde a década de 1920, se tornou absurdamente complicada com código de produção padronizado por William Hays pouco depois, um regulamento cujas regras, em suas entrelinhas, deixava claro que qualquer elemento do que constrói a própria essência de um filme de terror era, impróprio para as telas.

A lista de proibições inicial incluía “desrespeito pelas forças armadas, aviltamento do clero, uso impróprio da bandeira, sedição, licenciosidade, insinuação de nudez, crueldade com crianças ou animais, tráfico de drogas ilegais, prostituição, perversão sexual, profanação, estupro, miscigenação, homem e mulher na cama, higiene íntima, partos, instituição do casamento, simpatia com criminosos e excesso de beijos (EPSTEIN, 2008, p. 317).

Em vista do quão complexa é para resumir, essa época das censuras – que não deixam de ser, é claro, influenciadas pela ideologia política da época – e seu impacto consequente na arte será analisado através do filme como um instrumento, e como se deram as tentativas para seguir o novo código; o que James Whale fez, especificamente.

Com essa abordagem em mente, resume-se que o monstro, seja nas páginas do livro ou visto nas telas do cinema, não deixa de ser, tanto quanto na ficção em si, uma criação de mãos humanas e fruto de nossa própria imaginação. Seu horror é produzido por nós, justamente para ser abominado por nós, revelando no processo alguns traços identificáveis na experiência humana. A noção de horror em Frankenstein, enquanto veículo para questionar a mão dupla do otimismo científico, em sintonia com os medos do que poderia se desenrolar dele mostra uma leve noção familiar da reação usual ao novo; nada é aceito de imediato. Assim como a própria aversão inicial de Hollywood aos filmes de terror. Há um receio comum em acreditar que algo pode ser estragado pelas mãos humanas, ou feito com intenções inerentemente ruins, que sempre segue as inovações. Frankenstein é uma forte obra para ver tudo isso ser

corporificado em um corpo que pensa e age, e que é moldado justamente por escolhas de outrem antes de tomar as suas próprias. Foi a promessa de um sonho; a conquista da morte, mas que logo se transforma em um pesadelo.

2 O MATERIAL ORIGINAL

Tudo se inicia com uma série de cartas. Robert Walton, o remetente, está a caminho do Polo Norte, narrando sua viagem para sua irmã, enquanto o navio está encalhado. Dois fenômenos inéditos ocorrem; primeiro, ele vê um trenó com cães transportando o que parecia ser um homem de estatura gigantesca. Dias depois, em outro trenó, encontra um homem à beira da morte, congelando. O tal homem se mostra muito peculiar, muito focado em chegar a algum lugar, quase prestes a recusar subir no navio apesar de sua condição crítica, caso este não estivesse seguindo na direção desejada. O homem desmaia assim que sai do ar frio, permanecendo de cama por dias até conseguir falar. Walton cria um interesse por ele, da mesma forma que muitos dos homens à bordo também parecem cativados.

Nunca vi criatura mais interessante: os olhos carregam, em geral, uma expressão de impetuosidade, até mesmo de loucura, mas há momentos em que, se alguém lhe concede um ato de bondade ou lhe presta o mais insignificante serviço, todo o seu rosto se acende, por assim dizer, com um raio de benevolência e docilidade que jamais vi igual. Porém, via de regra, é melancólico e desanimado (...) como se incapaz de suportar o peso dos infortúnios que o oprimem. (...) tive dificuldades em manter os homens afastados, pois eles desejavam perguntar mil coisas; contudo, eu não permitiria que ele fosse atormentado pela vã curiosidade, em um estado físico e mental cuja recuperação, evidentemente, dependia de total repouso. (SHELLEY, 2017, pg. 42)

O interesse permanece após seu convidado começar a falar, tendo conversas sinceras, até mesmo íntimas com ele. A natureza cortês do homem o faz demonstrar interesse sincero nos planos do capitão, e por isso, Walton se sente seguro o suficiente para revelar desejos mais apaixonados seus. Ele menciona uma forte vontade de obter um conhecimento, pelo qual a vida e morte seriam preços irrisórios a se pagar. No entanto, enquanto falava, arrancou lágrimas de seu ouvinte, e uma reação de censura àquele ímpeto, dizendo que Walton “compartilharia de sua loucura”. Nesse momento, ele parece decidido a distanciar o capitão desse caminho que aparentemente também trilhou, e decide narrar sua própria história no dia seguinte, a qual Walton, ainda curioso, mostra certo entusiasmo para recordar, palavra por palavra, em um manuscrito.

A narração de Victor Frankenstein começa sobre sua própria vida. Estendendo-se primeiro sobre a história de sua importante família de Genebra, composta por síndicos e conselheiros, incluindo seu pai, que teria ocupado diversos cargos públicos com renome. Sua mãe, Caroline Beaufort, era uma órfã, filha de um falecido amigo de seu pai. A diferença de

idade entre ambos era notável, mas Victor nota que isso os deixava mais próximos. Muitos aspectos de sua infância e adolescência são narrados através de um véu que romantiza cada aspecto, enfatizando uma idealização de como teria sido a perfeição das circunstâncias em que cresceu. O gradual afastamento de seu pai dos cargos públicos e a devoção dele por sua frágil e gentil mãe fez com que ambos passassem a vida viajando pela Itália, a Alemanha e a França – sendo Victor nascido em Nápoles –, por muitas vezes visitando os mais pobres, movidos por uma disposição benevolente a oferecer ajuda. Quando tinha cinco anos de idade, em uma dessas excursões, Victor e sua mãe achariam o futuro amor de sua vida: Elizabeth, uma garota de belos cabelos loiros e olhos azuis, órfã de um nobre milanês e uma mãe alemã sob cuidados de uma dessas famílias pobres que encantou tanto sua mãe quanto ele. Com persuasão, a família cedeu a guarda da menina para os Frankenstein, e logo se tornou muito querida por todos; em especial por Victor, que a considerava algo inteiramente dele para proteger, amar e acalantar (pg. 52). Tinham basicamente a mesma idade, e, assim como seus pais, eram muito próximos e harmônicos apesar de seus temperamentos contrastantes compartilhando uma infância juntos. Aos sete anos, Victor ganha um irmão, e seus pais abandonam a vida errante para se fixar na Suíça, em Genebra. Nessa época, começaria uma profunda amizade com Henry Clerval, um garoto de grande imaginação e talento singular, filho de um comerciante local. Os interesses das três crianças são notavelmente diversos; Elizabeth se interessava pela poesia e a beleza da natureza; Henry, se ocupava com a moral, a literatura, as virtudes humanas e almejava pela aventura de grandes feitos heróicos; e por fim, Victor tinha um profundo desejo de desvendar os mistérios do céu e da Terra.

Em sua curiosidade, Victor desenvolveu um fascínio por autores como Cornélio Agrippa (1486-1535) e Paracelso (1493-1541). Autores que, para sua mente jovem, soavam geniais e cheios de certezas. As soluções e explicações dos alquimistas lhe passavam uma ideia de certeza, de verdade entendível sobre o mundo. Seu pai foi o primeiro a lhe dizer para não perder seu tempo lendo esses escritores, mas Victor, não entendendo a razão do aviso, permaneceu se aprofundando nas obras. O fascínio que criou, porém, veio a se estilhaçar durante sua jornada acadêmica, que o aproximou da ciência moderna. Um episódio marcaria seu contato com os cientistas contemporâneos: uma grande tempestade que resultou em uma árvore sendo estilhaçada em pedaços por um forte raio que a atingiu. Vendo uma oportunidade de ensino, foi-se chamado um pesquisador para explicar o fenômeno. Victor, naturalmente, estava presente durante essa importante palestra que, de tão reveladora, chegou a desiludir e desencorajá-lo a perseguir carreira científica.

(...) Estava conosco um grande pesquisador de filosofia natural que, excitado com a catástrofe, começou a explicar uma teoria sobre a questão da eletricidade e do galvanismo que era para mim, ao mesmo tempo, nova e surpreendente. Tudo que ele disse pôs nas sombras Cornélio Agrippa, Alberto Magno e Paracelso, os mestres de minha imaginação, mas, por alguma fatalidade, a queda desses homens indispos-me a seguir os estudos de costume. Parecia-me que nada fosse ou pudesse ser conhecido. Tudo o que durante tanto tempo ocupou minha atenção, de repente, tornou-se desprezível. (pg. 57)

Após essa ocasião, Victor se limitou à matemática e seus ramos derivados por muito tempo, até seus dezessete anos, quando ingressou na Universidade de Ingolstadt – uma importante universidade na Bavária, na Alemanha – por decisão de seus pais. Durante esse período de sua vida, dois eventos foram chave antes de sua partida de Genebra para a Bavária: Elizabeth contraiu escarlatina, e sua mãe se agitou para tratar a doença. Elizabeth se curou após os esforços, mas sua mãe acabou adoecida de forma fatal após isso. Em seu leito de morte, Caroline falou uma última vez com Victor e Elizabeth, expressando suas esperanças na futura união de ambos. Sua morte, apesar de serena, fez com que Victor e Elizabeth sentissem uma silenciosa necessidade de consolar um ao outro e o resto da família, não deixando o vazio e o pesar se mostrarem externamente. Os esforços de Elizabeth foram particularmente efetivos com todos durante essas semanas deprimentes. Após adiamento de algumas semanas tomado pelo luto, Victor enfim partiria para a universidade. Clerval passou a noite com eles antes da viagem, confessando que tentou convencer seu pai a deixá-lo ir como um colega de estudos, sem sucesso. Nenhum adeus foi dado nessa noite, mas na aurora, todos estavam lá para se despedir de Victor, que na carruagem que o levava passa por um processo de conformação e conflito com a nova vida que estava prestes a encarar. Até então, durante toda sua vida, ele havia se mantido junto de rostos familiares, recluso em uma vida doméstica, ao ponto de se considerar pouco interessado e inapto para conviver com estranhos. Sua vontade de obter conhecimento, porém, o manteve entusiasmado para, enfim, começar seus estudos. Após uma viagem cansativa, Victor seguiu para seu apartamento, onde adormeceu.

Na manhã seguinte, após entregar suas cartas de apresentação e ir conhecer os professores, seu primeiro contato foi com sr. Krempe; o professor de filosofia natural, que lhe fez diversas perguntas sobre sua formação, numa conversa que resultou em um profundo desapontamento do docente com o tempo que Victor havia gastado lendo obras de nomes “inúteis” como Paracelso e Alberto Magno (SHELLEY, 2017, pg. 62). Victor, contudo, permanece indiferente a essa reprovação, ainda mantendo seu sentimento de desinteresse pela

ciência natural que começou a nutrir desde a palestra sobre galvanismo; um sentimento que permanece durante seus primeiros dias de estudo, até que um dia, sem nada para fazer, assistiu a uma palestra do professor de química, sr. Waldman, que havia sido mencionada anteriormente pelo sr. Krempe. A palestra foi apaixonada, e terminou, após alguns experimentos, com uma frase que se alojou na mente de Victor. Uma frase que metamorfoseou sua até então decepção com a ciência moderna em uma indignação determinada a trazer uma mudança radical para o cenário científico; uma disposição que beirava as ambições grandiosas dos antigos alquimistas, mas apoiada em um caminho traçado com os novos conhecimentos obtidos pelos cientistas modernos.

(...) senti que minha alma estava atracada a um inimigo palpável, uma por uma, eram trocadas as peças que formavam o mecanismo de meu ser; corda após corda se fez soar, e logo minha mente foi preenchida por um único pensamento, uma concepção, um propósito. Tanto foi feito, exclamou a alma de Frankenstein – mais, muito mais realizarei; seguindo os passos já marcados, serei pioneiro em um novo caminho, explorar os poderes desconhecidos e revelarei ao mundo os mistérios mais profundos da criação. (pg. 64)

Foi a partir daí que Victor foi tomado gradualmente por um ardor incomparável, se aprofundando na química e na filosofia natural de modo que chocava seus colegas e impressionava seus professores. Passava noites acordado por vezes, devotado a seus estudos, completamente seduzido pela ciência em sua busca por descobertas. Na velocidade de seu progresso, após dois anos Victor fez descobertas acerca de como aprimorar alguns instrumentos químicos – algo que o garantiu prestígio na universidade –, e já não mais precisava das aulas dos professores de Ingolstadt. Tendo tanta maestria com a teoria e prática da filosofia natural, Victor se devotou a estudar as particularidades da fisionomia, inspirado pela grande pergunta de onde procederia o princípio da vida; uma questão sempre considerada insolucionável. Portanto, Victor se aprofundou novamente em seus estudos, em cada mínimo detalhe sobre a anatomia, e cada detalhe sobre a degradação do corpo, pois para entender a vida, ele precisou, primeiro, compreender as razões da morte. Fundo como estava em seus estudos, de repente, Victor descreve que uma luz recai sobre si, iluminando um panorama tão grande para suas respostas, que ele mesmo se chocou com a descoberta que fez. Após dias e noites de estudo e labor, Frankenstein descobriu a causa da geração de vida, e se tornou capaz de animar matéria sem vida. A força da descoberta teve um impacto indescritível em Victor; um verdadeiro estado de mania se apossou de si. Em seu entusiasmo, grandes ideias o

mantiveram focado em sua nova missão: trazer à vida um corpo humano. Seus pensamentos variavam entre a importância de seu experimento para as gerações futuras de cientistas, mesmo se fosse falha; pensava com euforia em como um novo ser o abençoaria como criador, de forma mais completa do que um pai, e muitas criações deveriam a ele suas existências. Victor desconsiderou, nesse estado, qualquer argumento interno sobre a impraticabilidade do que estava planejando, decidindo criar um ser gigantesco de dois metros e meio de altura, passando meses coletando os órgãos necessários para seu projeto. O tempo gasto confinado durante os estudos e a tarefa o deixaram pálido e emaciado, por vezes conflitante sobre sua própria esperança à medida que o tempo passava.

A tarefa foi repulsiva, envolvendo dissecação de partes humanas e tortura de animais vivos. Victor, em lapsos de consciência, percebia o quão hediondas suas ações estavam sendo enquanto se enfiava em uma cela abandonada na parte superior da casa, distante de todos os outros apartamentos, fazendo dela seu laboratório. Esses momentos de consciência, contudo, não o preveniram de prosseguir, tomado por um estado de dormência para tudo que não fosse sua tarefa. As estações se passaram durante seu lento progresso, e então finalmente, em uma madrugada de novembro, com uma leve chuva do lado de fora, Victor estava pronto para animar a criatura que criou. Separando os materiais necessários – nunca especificados, pois sua narrativa busca não compartilhar o segredo que descobriu com seu ouvinte no navio –, o cientista enfim embute vida no corpo, e todo o trabalho que lhe custou a saúde e o prazer não lhe dão os frutos que imaginou, desde que sua criação abriu seus olhos amarelos.

Apesar de ter se dedicado muito à construção de um corpo proporcional e de feições belas, com dentes brancos e cabelos pretos ondulados, a criatura era feia; e se tornou definitivamente insuportável de olhar a partir do momento que pôde se mexer, deixando visíveis também o movimento impróprio de músculos e artérias mal escondidos por baixo da pele amarelada. Victor se espanta com o peso da decepção, colapsa com o peso da culpa por fim chegando ao limite, e foge com horror da coisa que construiu, correndo para seu quarto e andando de um lado para o outro, inquieto, até se forçar a esquecer de seu ato por alguns momentos, deitando-se na cama e dormindo, apenas para ser atormentado por pesadelos. Sonhou com Elizabeth tingida pelo tom da morte nos lábios, e com a imagem de sua mãe morta. Victor acordou suado e trêmulo, encontrando em seu quarto, iluminado pela fraca luz da lua vindo de sua janela, a criatura o encarando na cama, balbuciando sons incoerentes e contorcendo os lábios em um sorriso. Frankenstein foge mais uma vez, dessa vez se

refugiando no pátio da casa, novamente inquieto, alerta à qualquer som, temendo que pudessem ser os passos do monstro se aproximando.

O próximo dia chega, e com ele, a chegada inesperada de Henry Clerval, após árduo processo para convencer seu pai a deixá-lo ir para a universidade. Victor pela primeira vez sente felicidade novamente com a companhia de seu amigo, embora ainda tomado por modos erráticos, e uma palidez e magreza notáveis, que preocupam Clerval. Temendo a possibilidade de reencontrar sua criatura perto de seu quarto, Victor checa o local antes de convidar Henry para entrar, confirmando que sua criação desapareceu. O que de início foi interpretado por Clerval como alegria de Frankenstein por revê-lo logo se tornou estranho para ele, ao ver o amigo rindo descontroladamente, parecendo estar com os pensamentos em outro lugar.

De fato, muito tempo se passou para que Victor voltasse à normalidade. Tentando animá-lo, Henry o mostra uma carta de Elizabeth. Através da carta, Victor é lembrado de Justine Moritz, uma garota de temperamento gentil acolhida pela família; ao se tornar adulta, se tornou uma criada dos Frankenstein, ainda muito amada pela família. Elizabeth também menciona William em sua carta, comenta sobre o quanto cresceu para a idade, e sobre suas feições doces e saudáveis, e por fim, suplica que Victor escreva para eles, para confirmar a correspondência que Clerval manteve a respeito da melhoria da saúde do amigo. Seu bom humor não durou muito, pois ao apresentar os professores a Clerval, não conseguia suportar os elogios que ganhava deles, ou mesmo a menção da filosofia natural, mas não revelou a ninguém, nem mesmo Clerval, sobre o que fez. Henry, ainda assim, foi a chave para sua recuperação e distração, incluindo o amigo em seus estudos de linguagem, poemas e literatura oriental, que passaram a interessar Victor como divertimento. Sua saúde já havia melhorado na chegada da primavera graças a ajuda de Henry, e seu humor também, ao poder ver novamente a beleza da natureza. Nesse meio tempo, já havia parcialmente esquecido sobre o que fez. Mas apesar da animação de Victor e de sua ânsia para finalmente voltar para casa, sua viagem foi adiada pela neve, sendo postergada para a primavera seguinte. Infelizmente, sua viagem de volta seria precedida por uma carta de seu pai que o fez derramar lágrimas: William foi morto durante uma caminhada por um assassino, aparentemente para roubar um pingente com uma joia valiosa e o retrato de sua mãe que Elizabeth tinha o deixado usar naquela tarde, e agora, ela se culpava pela morte de William. Seu retorno foi imediato, mas melancólico, permeado por sentimentos conflitantes, e apenas a beleza dos cenários familiares de sua terra natal lhe causaram algum conforto. Ao chegar aos portões de Genebra, era noite, e Victor pernitoou em Secheron. Porém, sem conseguir dormir, resolveu visitar o local onde seu irmão foi assassinado, pegando um barco para chegar a Plainpalais. Nesse meio tempo,

uma tempestade começou, e Victor subiu em uma colina para admirar seu desenrolar, sem se importar com o frio e a chuva. De repente, exclamou alto para os céus: “William, querido anjo! Este é seu funeral! Este é seu hino fúnebre!” (pg. 92). E, então, viu uma figura se esgueirando atrás de um arvoredo, notando, com um clarão de luz, que aquela não poderia ser nada além da criatura a qual deu vida. Em uma torrente de questionamentos, se convenceu de imediato que ele deveria ser o assassino de William.

O vulto da Criatura sumiu na escuridão, mas Victor manteve essa convicção consigo, acreditando que a criatura era perversa mesmo sem uma única prova. Manteve-a mesmo ao chegar em casa, se deparando com sua família desolada pelas provas apontarem que Justine seria a criminosa, pois o pingente foi encontrado com ela. E se manteve durante todo o julgamento, mesmo que o público já estivesse convicto, independente das palavras de Justine ou dos apelos de Elizabeth. Victor, contudo, não podia contar a verdade, pois sabia que ninguém acreditaria, e o tomariam como um louco. Sua culpa foi imensa; acreditava agora que duas vidas foram tiradas por causa de seu feito, e com isso, tirou toda a felicidade de sua família, que agora lamentava as duas perdas.

Em meio ao seu desespero, após alguns meses, foi para os vales alpinos, onde poderia esquecer de si mesmo em meio ao cenário. Ao chegar a Chamonix, dormiu, e continuou a vagar com uma mula no dia seguinte pelos alpes, quase que em meditação para relembrar das belezas da vida. Contudo, em meio às geleiras, de repente viu a silhueta de um homem se aproximando em velocidade sobre-humana, percebendo também seu tamanho e aparência à medida que a silhueta se aproximava. Assim, reconheceu a criatura a quem deu vida, e um sentimento de ódio tomou conta de Victor de imediato, inspirando-o a confrontar sua criação com exclamações e acusações; raiva presente em todo seu semblante ao tentar saltar no outro para despejar seu ódio. A criatura, por sua vez, já não era mais a mesma. Uma angústia e desprezo, até mesmo malignidade tomavam conta de suas expressões horrendas. Aceitando a recepção hostil de Victor, um pouco de paciência ainda é mostrada de sua parte, rogando que Frankenstein lhe ouvisse primeiro antes que o criador decidisse que atitude tomar.

Oh, Frankenstein, não seja justo com todos os outros e somente maltrate a mim, a quem está obrigado a conceder ainda mais justiça e até clemência. Lembre-se de que sou sua criatura. Deveria ser seu Adão, mas, em vez disso, sou um anjo caído a quem afastou da alegria sem, no entanto, ter cometido nenhuma falta. Em todo lugar vejo a felicidade que somente a mim é irrevogavelmente negada. Fui benevolente e bom; a infelicidade transformou-me em um demônio. Faça-me feliz e serei virtuoso novamente. (pg. 113)

Victor protesta de início, ainda cego pela raiva, mas eventualmente concorda em seguir sua criação para uma cabana no alto da montanha onde uma fogueira poderia os aquecer. Este apenas o pede para escutar sua história antes que fizesse qualquer julgamento ou chegasse a qualquer conclusão; ter pena, ou abandoná-lo, deixando claro que haveria consequências; as quais o livramento estava apenas no poder de Victor evitar. Exigia essa mínima atenção de Victor como um dever de seu criador; elemento que, juntamente com curiosidade e um pouco de compaixão, também inspirou Frankenstein a concordar em ouvir por fim, ao adentrarem na cabana.

Assim, a criatura começa a contar a narrativa de sua vida. Quando acordou, tinha dificuldade em entender luz e escuridão, e a forma dos objetos. Sons eram cacofonias por todos os lados, e tudo era ainda desconhecido, coisas que não conseguia discernir, como um recém-nascido. Caminhou então à esmo, e se viu em um espaço aberto, onde lentamente iria passar por um processo de aprendizado sobre as sensações do corpo e o que estava em sua volta, cercado pelo córrego, árvores das quais tirava frutos, sentindo o calor do sol, a neve, o frio, fome, gostos, e lentamente aprendendo a identificar o som dos pássaros, os cantos doces de uns ou as notas desagradáveis de outros. Em sua longa caminhada, encontrou uma fogueira deixada por andarilhos, aprendendo que seu calor era prazeroso, mas queimando-se ao tentar tocar a chama. “Como é estranho, pensei, que a mesma causa produza efeitos tão opostos!” (pg. 118). Ainda assim, a criatura analisa o material da fogueira, percebendo que as chamas eram alimentadas por madeira, e coletando galhos e folhas, que também logo percebe que precisavam ser secas. Em seguida, percebe que os alimentos assados deixados por perto tinham um gosto melhor do que os frutos que comeu até então, e começa um novo processo de aprendizado cozinhando os alimentos. Descobre assim que as frutas se estragavam, mas as nozes e raízes melhoravam muito. Apesar da conveniência da fogueira, eventualmente a criatura continua a perambular, embora entristecido por não poder reproduzir o fogo novamente. Em sua caminhada, encontra uma pequena casa feita para um pastor, que logo o fascina pela estrutura, e como ficava protegido de chuvas e da neve pelo chão de madeira e pelo teto sobre sua cabeça. Um homem o percebe, mas com grande pavor instantâneo, grita e corre para longe assim que o vê. A criatura, por outro lado, nunca tinha visto um humano antes, e observou sua aparência e comportamento com curiosidade. Para seu azar, ele ainda não tinha ciência alguma sobre sua própria aparência amedrontadora, e com a inocência de uma criança, tentou pegar alimentos nas janelas de outras casas que via. A cidade se inflamou, mulheres e crianças gritavam e homens o caçaram, expulsando-o de lá. Correndo da multidão

intimidadora, a criatura acha abrigo em uma velha casa abandonada com um único vizinho, onde se esconde. A casa vizinha e as pessoas que lá viviam intriga-o, mas pela lição aprendida após a cruel perseguição e os ferimentos infligidos em seu corpo, a criatura não ousa se mostrar para eles.

Aos poucos, após ter certeza da segurança da casinhola que achou, averiguou que os moradores da casa vizinha eram uma família de três pessoas em um pequeno chalé limpo, mas pouco mobiliado, com uma moça atarefada de modos delicados, Ágata; um rapaz também trabalhando, Félix; e um ancião benevolente dentro de casa. Assim, se entreteve em observar a vida dos três. Apesar de ainda não compreender palavras, a criatura nota que eles pareciam desolados por suas expressões. O velho, embora parecesse desconsolado quando sozinho, vestia uma expressão mais alegre quando acompanhado dos outros, e tocava notas doces em um instrumento – um violão, descobriria depois. A criatura logo notou o que lhe afligia: a pobreza. Não tinham muito o que comer além de poucos vegetais e leite de uma vaca que também mal podia ser alimentada direito no inverno. Ainda assim, a música e as interações entre os três emocionavam também a própria criatura diante da beleza das emoções humanas que assistia pela primeira vez; tristeza, compaixão, e empatia um pelo outro.

À medida que a criatura observa a família, os De Lacey, aprendendo como falar e desenvolvendo uma visão filosófica do mundo, todo o conhecimento e sensibilidade que ganha culminam em seu ódio por Frankenstein, por criá-lo, apenas para que ele sofresse eternamente pelo quão horrível era, o quão diferente era de todo o resto, sem nunca se encaixar. Eventualmente, começou a formar um plano para se integrar com a família, que lentamente se tornava feliz novamente, com uma nova mulher árabe entre eles; Safie. Desejando fortemente ser parte da vida deles, mas entendendo que poderia horrorizá-los, quando o outono chegou, seu plano foi montado; em um dia em que a família partiu em uma longa caminhada e ninguém além do velho – que descobriu ser cego – estava em casa, a criatura se aproximou. Entrou na casa, conversando com o velho e tentando fazê-lo entender, com calma, sua situação para que este pudesse defendê-lo para sua família, que por preconceito o considerariam um monstro antes mesmo que pudesse abrir a boca. O plano falha, pois a família volta no meio de seu diálogo. As mulheres desmaiam e correm enquanto Félix avança para tirar o ancião de perto do monstro, atacando-o. Em vez de atacar de volta, ele foge, furioso com a desgraça que se deu.

Pouco depois, suas esperanças foram completamente destroçadas, pois descobriu que a família iria se mudar, acreditando que ele era um perigo. Com as únicas pessoas que tinha na vida tiradas de si, a criatura chega ao seu limite. Queima a casa vazia em sua fúria, e parte em

uma jornada para achar Frankenstein, que sabia ser seu criador através de seus escritos. Sua viagem à Genebra é longa, e acaba com um ferimento de um tiro ao tentar salvar uma garotinha, apenas servindo para alimentar ainda mais seu ódio contra a humanidade. Nos bosques, encontra uma segunda criança, dessa vez pensando que poderia sequestrá-la e ensiná-la a não se incomodar com sua aparência. O garoto grita ao vê-lo, se debatendo em suas mãos, sendo ninguém mais, ninguém menos do que William. Uma vez que a criatura descobre o parentesco do garoto a Frankenstein, o faz sua primeira vítima, o sufocando e incriminando Justine. Ao fim de sua história, pede que Victor faça outra criatura como ele, pois apenas uma igual o aceitaria, quando toda a humanidade o rejeita; como um favor que Victor o deve por tê-lo dado vida. Com desconfiança, mas movido pela lógica dos argumentos e movido por partes da história, Frankenstein concorda, sob a condição de que ele e a fêmea que fará sumam da Europa e fiquem longe de qualquer civilização humana, condição a qual a criatura consente.

Victor passa semanas sem conseguir se forçar a começar o trabalho, decidindo que precisava ir para a Inglaterra achar algumas informações necessárias, e apesar de seu humor e saúde melhorados, seu pai o questiona se sua inquietação, por acaso, não seria pelo casamento com Elizabeth; que talvez ele a considerasse muito como uma irmã, e se sentisse preso por honra. Muito pelo contrário, Victor passa a considerar o casamento com Elizabeth como sua recompensa ao voltar da Inglaterra, comunicando sobre essa viagem para o pai. Ele parte, encontrando com Clerval em Estrasburgo – sendo o encontro combinado por seu pai – para irem juntos a Londres. Victor aprecia a presença do amigo consigo, lembrando-se de como ele mesmo era antes de suas ações que levaram à morte de William e Justine. Um dia, ambos recebem um convite para a Escócia de uma pessoa que havia se hospedado com a família em Genebra, convidando-os para ver as maravilhas de lá na viagem até Perth. Aceitando o convite, planejaram visitar Windsor, Oxford, Matlock e os lagos Cumberland. Com paranoia crescente sobre o que sua criação faria caso demorasse demais, Victor roga a Clerval para ficar sozinho por alguns meses. Ele aceita com relutância, e o cientista parte para uma vila remota e pobre, onde ninguém prestaria atenção em seu trabalho macabro.

De início, fez como prometeu. Montava uma mulher da mesma forma que montou o homem, enojado com a tarefa, mas prosseguindo por vários dias. Até que em uma tarde, pensou consigo mesmo no que estava fazendo; pensou nas possibilidades que a criação de uma segunda criatura poderia apresentar. Ela poderia ser mais cruel, poderiam ter filhos, ela poderia decidir deixar o outro, ambos poderiam se odiar, e a promessa foi feita pela primeira criatura, não por ela, tornando possível que ela a descumprisse. Com isso em mente, enquanto

o monstro olhava-o trabalhar com um sorriso medonho, Victor destruiu a mulher, para a fúria deste. Discutiram acaloradamente, com o cientista decidindo nunca mais fazer outro como a criatura. Então, a criatura parte, mas diz que estará na noite de núpcias dele. Frankenstein se convence de que ele pretende o matar no dia de seu casamento e, após se livrar dos pedaços da mulher que destruiu, os joga no mar, dormindo no barco. Quando acorda e volta para a costa, é recebido com hostilidade por irlandeses, que acreditam que ele é um assassino. Frankenstein descobre que um homem foi morto, e que ele era o principal suspeito do crime. De início, Victor permanece indiferente, sabendo ser inocente, mas ao ouvir sobre as marcas dos dedos no pescoço da vítima, se inquieta. Seu comportamento é observado, e o levam para ver o corpo, para averiguar se demonstraria alguma reação a mais. Nesse momento, Victor se desespera, jogando-se no corpo de Henri Clerval, morto por sua criatura. Dois meses se passam, e Frankenstein é preso, contemplando a morte nesse período.

Porém, no tribunal, é provado que Victor estava nas Órcades na hora em que o corpo de Clerval foi encontrado, portanto, foi liberado, mas a sua melancolia permanece. Na viagem de volta, tentando coagir Victor a se animar ao falar de Elizabeth e sua terra natal, ele e seu pai decidem prosseguir com o casamento, acreditando que isso trará alguma paz à família. Apesar disso, Victor permanece angustiado, por causa da memória da promessa da criatura de estar com ele na noite de núpcias. Antes do casamento, ele tenta manter Elizabeth afastada de seus temores, mas sua inquietação é evidente. O casal viaja para uma casa de campo para celebrar a união, e Victor continua paranoico, armado, esperando o ataque do monstro. Na noite do casamento, Victor patrulha a casa esperando que o monstro o ataque diretamente, mas percebe tarde demais que a verdadeira intenção da criatura era atingir o seu coração por meio de Elizabeth. A criatura mata Elizabeth, deixando Victor devastado, em prantos e perguntando-se por que não morreu naquele momento. Victor avista o monstro pela janela rindo de sua dor, mira um tiro nele e tenta persegui-lo, mas sem sucesso. O grupo que o ajudava na caçada começava a achar que Victor estava delirante. Ao retornar para casa, descobre que seu pai, arrasado pela morte da nora, adoece e morre pouco tempo depois. Desesperado e sem mais nada e ninguém que já amou, Victor decide denunciar o monstro às autoridades, mas ninguém acredita em sua história. Ele então jura dedicar o resto de sua vida à vingança.

Pelo solo sagrado em que me ajoelho, pelos espectros que pairam à minha volta, pelo pesar profundo e eterno que sinto, eu prometo; e por você, oh, noite, e pelos espíritos que a regem, juro perseguir o demônio que causou essa miséria até que um de nós

pereça em um embate mortal. Para tal propósito, resguardarei minha vida. A fim de executar essa vingança tão cara, contemplarei novamente o sol e trilharei as verdes pastagens da terra que, de outro modo, deveriam apagar-se de meus olhos para sempre. Invoco-lhes, espíritos dos mortos, e a vocês, prófugos ministros da vindita, para que me auxiliem e conduzam em meu labor. Deixem que o monstro amaldiçoado e infernal sorva profunda agonia; deixem-lhe sentir o desespero que ora me atormenta. (pg. 209)

Uma longa gargalhada diabólica respondeu a esse juramento, ecoando pelas montanhas. A criatura o responde de algum lugar, em um sussurro audível, que a determinação dele de viver o deixava exultante. Victor não perdeu tempo em perseguir o som, e por um breve momento, viu a criatura iluminada pela luz da lua antes dele escapar em velocidade surreal, coagindo Frankenstein a perseguir. A partir daí, assim continuaram por meses, com Victor constantemente no encalço da criatura fugitiva, que nunca o deixava desistir de sua caçada através do continente, indicando-lhe rastros, proferindo-lhe mensagens enfurecedoras. Essa perseguição perdurou até o mar Negro, e então subindo para as terras da Rússia, cruzando desertos gelados cada vez mais ao norte, em condições mais e mais extremas para acompanhar o monstro. Foi nesse momento que Walton o encontrou à beira da morte, mas ainda dedicado a continuar sua perseguição e sua vingança. Infelizmente, Walton conta a irmã em suas cartas que a saúde de Frankenstein se deteriorava rápido, mas este insistia que ele não abandonasse a expedição, e infelizmente, pouco tempo após contar sua história, Frankenstein morre no navio. Mesmo fraco, Victor insiste para que Walton não abandone sua expedição ao Polo Norte e o incentiva a ser firme e corajoso – movido pelo seu objetivo de perseguir a criatura, até mesmo pedindo que Walton carregue a responsabilidade de matar o monstro, caso morra em breve. Contudo, a tripulação do navio teme morrer congelada e exige que o capitão volte para o sul. Walton, se sente covarde, mas concorda, o que deixa Frankenstein insatisfeito, mas decidido a continuar sua própria jornada ao norte por conta própria, sem sucesso.

Com um último discurso, repensando sobre tudo que fez, todas as intenções que tinha e todas as responsabilidades e incertezas que precisou considerar antes de cada decisão que fez, e como seus sentimentos mudaram da fúria ardente para desolamento constante durante a longa jornada atrás de vingança, Victor morre.

Na mesma noite, Walton encontra a criatura no quarto onde o corpo de Victor está depositado. O monstro, por sua vez, lamenta a morte de seu criador e revela sua própria dor a Walton, pois a narrativa de Victor não contava tudo, o seu lado da história e a profundidade de

seus próprios sentimentos. Ele não queria nascer odiado, mas, abandonado e rejeitado, tornou-se cruel. Não sentia prazer ao matar, mas quis retribuir toda a dor ao seu criador. Walton não se convence pelas palavras, mas agora, vendo Victor morto, a criatura sente que sua vingança terminou, e portanto, sua miséria também deveria acabar.

Adeus! Deixo-o e, em ti, o último ser humano que estes olhos jamais contemplarão. Adeus, Frankenstein! Caso ainda estivesse vivo e acalentasse o desejo de vingar-se de mim, este seria bem mais saciado por minha vida do que por minha destruição. No entanto, não foi o caso. Buscou minha extinção, de modo que não causasse tanta miséria e, ainda assim, de uma maneira por mim desconhecida, não cessou de pensar e sentir, não desejou contra mim uma vingança maior do que aquela que sinto. Maldito como foi, minha agonia se mostrou ainda mais excelsa que a sua, pois o aguilhão amargo do remorso não deixará de inflamar-se em minhas chagas até que a morte as cure para sempre. (pg. 226)

Walton observa o monstro saltar da janela pela escuridão gelada, após prometer que iria para o extremo Norte para construir sua própria pira funerária e destruir-se, sendo levado para longe em uma balsa de gelo e perdendo-se na escuridão e na distância.

O livro contém em seu âmago profundas características de seu tempo, que Shelley traduz com maestria através tanto dos pensamentos de seus personagens e de seus erros e falhas de julgamento, que acabam por ser – apesar do constante discurso que flerta com o desumano e o inumano – ambos dolorosamente humanos. Shelley usa o conflito entre criatura e criador em sua narrativa como âncora para comentar indiretamente uma corrente de pensamento que passava a se espalhar pela Europa a partir do Galvanismo.

A vida da escritora está longe de ser monótona. Nascida em 30 de agosto de 1797, Mary Wollstonecraft Godwin era filha de dois grandes nomes: a escritora feminista Mary Wollstonecraft, e o jornalista e filósofo William Godwin. Sua mãe, infelizmente, nunca viria a ter uma participação direta em sua vida, pois morreu 11 dias após o parto, com uma infecção. Sua presença para Mary era, contudo, frequentemente evocada e lembrada através do retrato na parede de sua casa, e mesmo através das visitas que a casa recebia dos amigos da família, sendo muitos deles intelectuais radicais, escritores e admiradores de Mary Wollstonecraft; em particular, Hanna, irmã de William Godwin. (QUEIROZ, 2014, pg. 57). Devido ao contexto dos valores progressistas de seus pais sobre gênero, a educação de Mary era priorizada desde

pequena, e seu crescimento se deu com o privilégio de um ambiente intelectual vasto, onde a consideravam como a continuadora dos ideais republicanos e literários que marcavam a família (QUEIROZ, 2014, pg. 57). Sua meia-irmã, Fanny, cresceu consigo com o mesmo carinho de Godwin, apesar de ser filha de sua mãe com o escritor Gilbert Imlay, juntamente com Claire e Charles, filhos de Mary Jane Clairmont, a segunda esposa de Godwin, a partir de seus quatro anos.

Mary descobriu o amor com Percy Bysshe Shelley (1792-1822), com quem viria a fugir aos dezesseis anos, para desaprovação da família, e acompanhada de Claire por motivos não esclarecidos. Essa escolha foi um ponto marcante da vida de Mary, pois tudo em sua vida viria a ser influenciado pelas consequências dessa escolha. Após seis semanas viajando pela Europa – experiência que parece se refletir nas descrições vivas e nostálgicas das paisagens que Victor Frankenstein muitas vezes faz na narração do livro –, o trio precisou voltar a Londres, pois não havia mais forma de se sustentarem. O escândalo que causaram ao fugir, porém, transformou a vida deles na terra natal em uma experiência particularmente difícil. Como explica Clara Queiroz:

O escândalo da fuga alastrara, o anátema do pecado, do comportamento impróprio pesava sobre eles, sobretudo sobre ela: as portas dos amigos fechavam-se. Percy Shelley, filho de um barão rico, tinha más relações com o pai. (...) A primeira criança, uma menina, nasceu prematura e morreria poucos dias depois. Mary teve um enorme desgosto. No seu isolamento, mudando de casa frequentemente para fugir a credores, nenhum deles descurava o trabalho: estudavam, liam, escreviam. (QUEIROZ, 2014, pg. 59)

Essa série de desastres já preparava na mente escritora o começo de uma melancolia profunda em sua vida, que lhe causou pesadelos envolvendo sua filha, Clara Everina Shelley, como esta escreve em seu diário em 19 de março de 1815, “sonhei que meu bebê voltou à vida novamente; que só estava frio, e que nós a esfregamos diante do fogo, e ela viveu. Acordo e não acho bebê algum. Eu penso na pequena o dia inteiro” (FELDMAN; SCOTT-KILVERT, 1995, pg. 70). Esse tipo de pesadelo e imaginação envolvendo a morte e reanimação curiosamente também serviriam de inspiração para seu livro, quando imaginou também o cenário de um estudioso horrorizado com o sucesso da animação de uma coisa que agregara (SHELLEY, 2017, pg. 28), inspirada após o momento em que viu Shelley e Lord Byron (1788-1824) em uma de suas longas conversas intelectuais, daquela vez tendo como foco os debates sobre a questão do “princípio da vida” e Erasmus Darwin. Esse debate já

estava presente também com William Abernathy e William Lawrence, dizendo respeito a o que confere vida ao corpo; se essa energia vital poderia ser alguma fagulha separada do corpo, sendo ela que confere a vida aos membros dos seres viventes, ou se essa energia estaria conectada ao corpo em si de forma inseparável, sendo produzida pelo próprio funcionamento dos órgãos (AYLWARD, 2019, p.213). Posteriormente, a eletricidade viria a ser inserida no debate ainda quente pelo cientista Luigi Galvani em 1791, com sua publicação “Sobre a força da eletricidade nos movimentos musculares”, após observar a reação a ela nos espasmos nas pernas de sapos mortos, reação a qual denominou de eletricidade animal. (LIMA, 2019, p.4). A influência de sua descoberta se espalhou como um choque geral ao ser publicada, e até mesmo corpos humanos foram usados – com destaque para os experimentos de Andrew Ure e Jean Aldini (LIMA, 2019, p.5-6) – para demonstrar como os membros espasmavam com a suposta energia do que se acreditava ser o início de uma nova tecnologia médica; a chave para entender como trazer uma pessoa de volta à vida por completo, e Mary Shelley não era imune à onda de fascínio. Como Luís Gomes de Lima comenta:

A despeito do charlatanismo presente nos atos realizados com o galvanismo, muitos cientistas, além de muitos aproveitadores, bem como as pessoas em geral, ficaram intrigados com a possibilidade de ressuscitação por meio da eletricidade. É este o cenário principal dos eventos científicos, ou não, que ocorriam à época de Shelley. (2019, p. 7)

O Galvanismo tem fortíssima presença no início do livro como consequência dessa evidente imersão no discurso – como a própria autora comenta na introdução à sua edição de 1831: “Talvez um cadáver pudesse ser reanimado. O Galvanismo já dera uma amostra de tais coisas. Talvez as partes que compõem uma criatura pudessem ser manufaturadas, ajuntadas e dotadas de ardor vital.” (SHELLEY, 2017, p.28) –, embora sob a ótica pessimista de Victor Frankenstein já arrependido sobre seu feito, ao afirmar que ardentemente espera que a gratificação dos desejos de capitão Walton, seu ouvinte, não se transforme na serpente que o morderá, como aconteceu com ele (SHELLEY, 2017, p.46); prosseguindo na história, o cunho científico sai do foco para dar espaço a discussões mais centradas em moral, identidade, rejeição e injustiça a partir do capítulo 10, com a narrativa pessoal da criatura, que esta faz em esperança de ganhar a simpatia de Frankenstein (SHELLEY, 2017). O modo profundamente filosófico como a escritora escolhe abordar esses temas, em principal através das narrações conflituosas entre criatura e criador, por sua vez, reflete as tendências intelectuais populares do século XIX influenciadas pelo conceito de razão presente no iluminismo, que, como diz Jorge Grespan (2003, p.11), seria melhor de entender como o direito de tudo duvidar, não

descartando-se experiências e sentimentos. O prefácio da versão de 1818 expressa justamente um desejo de “evitar os efeitos irritantes dos romances de hoje em dia, a demonstração de amabilidade nas afeições domésticas e a excelência de uma virtude universal” (SHELLEY, 2017, pg. 22). Através desses embates, Mary Shelley faz uma crítica muito pertinente, e um dos fatores que levam *Frankenstein* a ser uma obra ainda tão relevante; lá, está inserida uma questão ética sobre a ciência; uma crítica que não duvida do que o ser humano pode fazer, mas, mais cuidadosamente, se trata da reflexão do que o ser humano deveria ou não fazer. A obra é um aviso sobre as possíveis consequências da arrogância científica – o que se tornou especialmente relevante no século posterior –, mas também contém uma sub-temática moral que não podemos esquecer, sobre a bondade sendo oprimida pelo sofrimento em vida, o que evoca, em certa medida, a influência dos romantistas no que Kant defendia, ao julgar que tirar a possibilidade de liberdade de escolha de um indivíduo é um ato hediondo (BERLIN, 1962, p.7).

Na época em que publicou a segunda edição de seu livro, Mary Shelley já tinha perdido outro filho, William Shelley, em 1819, e seu marido Percy Shelley – a quem se casou em 1816, após o suicídio de sua primeira esposa, Harriet Westbrook, para lutar pela custódia dos filhos de Shelley –, em 1822. Muito mais de suas vivências próximas da morte e do âmbito intelectual da época são, portanto, misturas que oportunizaram outras possíveis inspirações para o que culminou em sua obra prima, considerando-se a semelhança entre alguns eventos de sua vida, e algumas das descrições de seu livro; um movimento que já foi também reconhecido como sendo feito pela própria escritora ao publicar os poemas de seu marido após sua morte:

A edição de Mary Shelley da obra de Shelley afirmou-o como um dos maiores poetas ingleses e as suas notas continuam a ser uma mina para os estudiosos de Shelley. Tem sido dito que as tentativas de relacionar a obra de um poeta com as circunstâncias em que foi escrita teve origem nela. (SUNSTEIN, 1991, pg. 345)

Narrar história através da escrita biográfica é uma marca particular de Mary Shelley, que considerava a intimidade da biografia, sem desconsiderar os fatos, como o melhor gênero para se veicular a História, além de um meio de chamar a atenção para a política do tempo presente (QUEIROZ, 2024, pg. 64). Essa característica íntima de sua escrita pode ser sentida na maneira em que *Frankenstein* é narrado, adentrando em cada uma das experiências de vida de ambos em grande detalhamento para explicar o que havia por trás de suas ações, que

resultaram por fim nas atitudes mais vis tomadas por ambos; mas, também, usando das personagens para comentar sobre diversos eventos históricos espalhados pela narrativa, permeando a vida destes, embora não tomem o protagonismo dos conflitos morais travados por Victor e a criatura. Sendo uma mulher nascida no fim do período iluminista, Mary Shelley mostra muito dessa influência em seu livro de forma incontornável devido, em principal, ao protagonismo da filosofia natural newtoniana na vida de Victor Frankenstein, e quais resultados vieram dela. Enquanto o iluminismo não possa ser resumido de forma simples, sendo na verdade um conjunto de diversas correntes de pensamento, há um aspecto que Shelley segue para dar o tom principal à sua obra: a crítica como forma de reflexão e autoconsciência. Jorge Grespan comenta precisamente sobre esse papel da crítica no pensamento iluminista:

Se ele não foi sistema acabado ou “escola” de pensamento, nem por isso deve ser classificado como invenção ou construção pura e simples. Se ele realmente abarca uma multiplicidade enorme de ideias e campos de estudo, não admite, por outro lado, nenhuma ideia: há o que ele exclui, o que ele critica, sendo, aliás, principalmente como atitude crítica que se definiam as “luzes” aos olhos dos seus contemporâneos. Podemos partir, então, dessa autoconsciência da época, até porque ela estabelece algo de real no iluminismo. (2003, pg. 15)

Victor é um personagem essencialmente iluminista em sua busca pela razão, que começa com a curiosidade que ele mesmo descreve como dirigidas para o metafísico e para os segredos físicos do mundo (SHELLEY, 2017, pg. 54). O modo como se impressiona e se influencia pelos alquimistas em contraste a maneira como lida com a estrutura mais rígida da filosofia natural em seguida colocam o personagem quase como um fruto completo da junção dos dois pensamentos, com a ambição dos alquimistas e a disciplina newtoniana; assim, sutilmente podendo posicionar uma visão da ciência da época como algo estagnado. Mas a narrativa, por outro lado, já possui um eco romântico, visto em personagens como Sr. Waldman, que transmite ao leitor e a Frankenstein uma mensagem entre essas linhas:

É a ordem newtoniana do universo, movendo-se com regularidade mecânica, que constitui a visão da natureza una e abrangente contraposta pelo século XVIII às imagens religiosas tradicionais. É a ciência newtoniana, partindo dos dados observados para conciliá-los com as deduções da matemática, que servirá de modelo para o conceito iluminista de “razão”. (GRESPLAN, 2003, pg. 43)

Quanto à criatura, esta se tornou grande demais para uma única atribuição, sendo ressignificado diversas vezes posteriormente, e perdurando como um mito de criação. Do momento em que acorda até o momento em que morre, sua vida é uma versão acelerada do processo humano de amadurecimento, com um elemento de horror tanto no nascimento quanto no seu processo de entender o mundo a sua volta, que explora o âmago do horror corporal: a impossibilidade de escapar do próprio corpo, independentemente de quanto sofrimento este possa causar. A criatura é cada humano, e sua existência é, em si, um trauma. Seu aspecto físico horripilante e seus crimes, apesar de serem um ponto chave, se tornam elementos secundários do personagem em comparação com a complexidade que ele apresenta. Mesmo com a presença masculina, a rejeição da criatura pelo cientista dialoga sobre um horror lido como feminino, mais próximo dos medos da gravidez, em contraparte ao discurso do amor maternal automático.

Em *Frankenstein* (1818), Shelley não só abordou este tema sem os devidos requintes positivos da maternidade, numa ficção gótica e através de um mito de origem jamais visto, quanto, conforme Moers (1976), inventou a figura do cientista louco, que se tranca no laboratório e, por meio da ciência e do conhecimento, cria a vida, ainda que monstruosa. Para a pesquisadora, o fato mais interessante, poderoso e feminino em *Frankenstein* é o de Victor ter abandonado seu inominado, abordando o “tema da repulsa à vida do recém-nascido e no drama da culpa, do pavor e da fuga nos arredores do nascimento de suas consequências” (Moers, 1976). (FERREIRA, E. A, ROCHA, G. M, 2020, pg.16)

Ao fazer a criatura inimiga de seu criador ao amadurecer, questionando a razão de não poder possuir a mesma felicidade que as outras pessoas, lamentando seu sofrimento e amaldiçoando *Frankenstein* por lhe dar uma vida de sofrimento causada por seu ato de soberba que se transformou em arrependimento, Shelley dá um tom sombrio a toda essa ciência grandiosa em sua obra, que não deixa de ecoar, provavelmente, pensamentos que cruzaram a mente da própria autora em vida, ao contemplar toda a morte e infelicidade, independentemente de suas virtudes e da beleza de seus sonhos para o futuro com Shelley. Não se trata de assustar as pessoas com a criatura em si, mas cada ato que levou à sua existência, cuja principal vítima foi a criação. A crueldade injusta, sim, pode ser o fator mais atemporal da obra, facilmente possível de ser compreendido para qualquer leitor, em qualquer época.

3 A ADAPTAÇÃO

Torna-se necessário aqui se estender um pouco sobre a natureza da adaptação e sua respectiva historicidade. Por definição, uma adaptação sempre pode apresentar modificações do material fonte por uma série de motivos, sendo por liberdade artística, censura, melhor transição para a tela, sátira, “reboot”, entre outros, e será precisamente nesses pontos onde podem se encontrar as chaves para analisar a historicidade de uma adaptação. Nesse sentido, mais do que apenas um filme que difere em vários pontos do enredo do livro original de Mary Shelley, o *Frankenstein* de 1931 é em si um filme que dialoga com seu tempo através das adaptações visíveis que foram feitas. Em toda a complexidade do termo “adaptação” em si, o modo como Kamilla Elliott o define se torna um bom ponto de partida para se discorrer:

O OED (Oxford English Dictionary) define-o como “O processo de modificar uma coisa de modo a adaptá-la a novas condições”: como processo, nunca é fixo; como modificador, induz mudança em tudo o que toca; mesmo como produto, entra em novos contextos de recepção que mudam a forma como é percebido. (ELLIOT, 2004, pg. 2)

Pensando-se nesses três pontos para a adaptação de filmes, vemos que não há um processo fixo de modificação, porém se pode dizer que essas modificações feitas induzem ainda mais mudanças em consequência – pelo bem de manter o enredo propriamente coerente em si, independente das divergências que tomou do material fonte –, e, por fim, dependendo dos contextos em que estão sendo recebidos, a percepção do significado de um filme pode mudar. A escolha criativa de adaptar conceitos de uma obra antiga para o público presente não é estranho ou limitado à literatura e cinema especificamente, e até hoje podemos ver exemplos desse tipo de adaptações como, por exemplo, o álbum conceitual *Epic: The Musical*, que adapta o conto da *Odisseia* para um formato musical e mais moderno ao público. Dito isso, o fator de “modernidade” conferido à adaptação é parte de como a percepção de um filme varia. E a transição da mídia de entretenimento para as telas foi, em si, um processo muito moderno no começo do século XX que não deixou de influenciar a percepção do público, e que marcaria o início do cinema como uma arte universal até o momento presente.

Imagens produziam um efeito imediato mais intenso do que as palavras, não por descrédito das obras escritas, mas pela literatura em muito colaborar e depender da imaginação e interpretação exclusiva do leitor, enquanto as imagens trabalham com um processo de ilusão da realidade mais suscetível a parecer crível, fazendo o processo inverso de

mostrar qual impressão cada detalhe deve ter no telespectador. Nesse ponto, o realismo da narrativa se torna um ponto importante na construção de filmes para transportar o público ao ambiente ficcional. Quais, e de que modo, as imagens estão sendo mostradas? E com que finalidade? Isso vai variar em muitos casos, especialmente quando o filme é uma adaptação de uma obra conhecida. Linda Catarina Guauda comenta que literatos e cinéfilos tendem a discordar no que tange a fidelidade ao material original (GUAUDA, 2010, pg. 213), com cinéfilos argumentando que a liberdade criativa é necessária quando tratamos de uma fonte cuja interpretação é tão subjetiva quanto a literatura. Guauda também diz o seguinte:

Antes de mais nada, um grande filme consiste numa história, num argumento. As grandes obras do cinema, desde sua origem, foram alternadamente adaptações e novidades. Os roteiristas seriam incapazes de descobrir, todos os anos, centenas de situações inéditas, por isso, recorrem às obras-primas da literatura ou aos livros de sucesso. A frequência com que se adaptam obras literárias para a tela faz com que o debate acerca da qualidade e mesmo da fidelidade dessas adaptações resulte em polêmicas que muitas vezes são desnecessárias e pouco produtivas (GUAUDA, 2010, pg. 204)

Dito isso, sendo o filme uma história e um argumento, a qualidade deve ser a prioridade, seja ele uma adaptação ou produção original. Os “argumentos” contidos nos filmes têm sua própria influência aos telespectadores, e são feitos através de como algo será mostrado, assim definindo que tipo de pessoas são os “mocinhos” e quem são os “vilões”. O que é “virtuoso” e o que é “vergonhoso”. A estrutura, em si, é ficcional, sendo muito bidimensional para se definir a realidade. Porém, a partir do momento em que aspectos históricos estão contidos nos filmes, tais aspectos se tornam parte da narrativa, e, portanto, ganham caráter bom ou ruim, dependendo apenas de como a equipe de filmagem, a influência dos códigos e censuras, e o tempo histórico em que os produtores estão inseridos, querem que algo seja percebido. Ou mesmo não ser percebido. Nos termos do filósofo francês Jacques Rancière:

A era do cinema é a era da história em sua acepção moderna. Isso quer dizer que a inscrição cinematográfica da história vai se tornar complexa. Essa inscrição deverá fazer coincidir não mais duas, mas três “histórias”: o tipo de trama em que um filme consiste, a função de memorialização que ele cumpre e a maneira como atesta uma participação em um destino comum. (RANCIÈRE, 2017, pg. 249)

Rancière se refere aqui aos documentários históricos, ainda assim, a ficção de forma alguma está isenta de tais inscrições. A memorialização de fatos ainda acontece através de narrativas fictícias. Através do que Rancière chama de “olho mecânico”, que seria o “olho verídico” do filme – teoricamente imparcial, apenas mostrando o decorrer dos eventos sem interferência –, a câmera mostra ao telespectador apenas aquilo que é necessário ser mostrado. Há uma manipulação, um guiamento proposital do olho para o que o diretor e a equipe de filmagem querem que seja visto, e será isso que proporcionará uma certa impressão respectiva; em que luz um personagem será mostrado ao público, ou um local, e que sentimentos a trama invoca através do uso das imagens e dos sons. Essa impressão muitas vezes busca promover ou dar foco a ações e opiniões que são aprovadas politicamente ou pelo senso comum social do momento presente do filme. Consequentemente, qualquer representação histórica está também sujeita a essa modificação, se tornando parte de uma narrativa.

A tradição hollywoodiana não somente restituiu o privilégio “poético” da palavra que construiu um visível “à sua imagem”. Ela também reintroduziu todo o sistema de gêneros: a aliança de um gênero a um tipo de sujeito, os códigos das verossimilhanças e das conveniências, os personagens e as situações-tipos, as formas e modos de expressão vinculados aos gêneros (RANCIÈRE, 2017, pg. 259)

Dessa forma, a história ganha um viés poético, como muitas outras vezes também ocorreu no passado. Porém, é o cinema e sua estrutura que hoje mostra a história em sua percepção moderna. Toda história pode ser mostrada através de diferentes tramas, com diferentes focos e objetivos, seja para pintar uma batalha de forma gloriosa ou mostrar as consequências dessa mesma batalha. Seja como em *Frankenstein* de James Whale, para promover uma ideia científica da época como forma de atualizar as noções apresentadas no livro do século anterior – usando-se da frenologia como ponto chave da trama para explicar os atos cometidos pela criatura como predisposições –, e dessa forma, validando-as como corretas por meio da narrativa. Seja mesmo através das escolhas de atores, com uma maioria branca e pouquíssimos atores de outras etnias, dessa forma normalizando subconscientemente quais indivíduos são mais visíveis e de mais interesse do que outros.

A narrativa é montada por ambos o que é mostrado e o que não é mostrado. E através dessa técnica, as adaptações de obras literárias no cinema se tornam naturalmente tanto transformativas quanto úteis como material de análise histórica.

Frankenstein é um filme de início, digamos, peculiar. Um apresentador surge por detrás de algumas cortinas, se comunicando diretamente com a audiência com a pergunta “como vão?” e se põe mais à vista para a câmera. Ele então diz que o senhor Carl Laemmle (o produtor do filme) sentia que seria grosseiro apresentar o filme sem antes um aviso amigável. Assim, o apresentador descreve que estariam prestes a revelar a história de Frankenstein, um homem da ciência que tentou criar um homem à sua imagem, sem considerar Deus. Diz que aquele era um dos contos mais estranhos já contados, pois lida com os dois maiores mistérios da criação: a vida e a morte, e procede a dizer que achava que o conto causaria arrepios na audiência, talvez chocá-la, ou até mesmo apavorá-la. Portanto, se alguém não estivesse disposto a submeter os próprios nervos a tal estresse, fica-se implícito que aquela era a chance destes para se retirarem, pois foram avisados.

A primeira coisa que vemos é um caixão sendo depositado em uma cova durante um enterro, mostrando com a câmera da esquerda para a direita a face de algumas pessoas em lágrimas, um padre fazendo as rezas, e por fim, um homem fora do círculo de pessoas em luto pelo falecido, espiando por trás de uma cerca de metal com pouca discrição e olhos abertos fixados. O homem logo é pressionado para baixo por um segundo indivíduo aparecendo por trás deste, firmemente urgindo para que ele se abaixe. Após olhar por alguns segundos para o buraco no qual o corpo foi depositado, ele também se abaixa em silêncio, e o corpo é então soterrado após os presentes se retirarem do cemitério. Com a tarefa terminada, o coveiro se retira, e então ambos os personagens saem de seu esconderijo apressadamente para desenterrar o corpo de forma frenética, jogando a terra para qualquer lugar. Henry Frankenstein (Colin Clive) retirou seu casaco neste momento, ficando apenas com uma camisa branca, em contraste com as vestes escuras de seu assistente Fritz (Dwight Frye). Frankenstein percebe a lua se erguendo, e então se apressa para levantar o casquete, acariciando-o quase que com ternura ao mesmo tempo que comenta que o corpo ali contido estaria apenas descansando, esperando por uma nova vida. Trazendo o casquete colina acima, ambos param diante de um homem enforcado, e Henry instrui que Fritz subisse no mastro para cortar a corda, entregando-lhe uma faca. Com o corpo derrubado, o assistente pergunta se este estaria bom, ao que Henry responde que o pescoço estava quebrado e o cérebro inútil. Eles precisavam achar outro cérebro.

A cena muda para a Faculdade Médica de Goldstadt (*Goldstadt medical college*). Vemos logo de início um cadáver sendo coberto novamente com um lenço por dois médicos,

sinalizando o fim de uma aula de anatomia. O professor então encerra a aula demonstrando para a classe duas jarras contendo dois cérebros, um intitulado como cérebro “normal” e o outro como o “anormal” de um criminoso comum, dizendo-lhes para observarem as diferenças entre ambos os cérebros: o cérebro do criminoso apresentaria uma falta de ondulações no lobo frontal em comparação com o cérebro normal, e uma “distinta” degeneração do lobo médio, que corresponderia muito com a vida de violência, brutalidade e assassinato que o criminoso teve antes de sua morte. Os jarros continuariam na sala para inspeção dos alunos, e então a aula foi encerrada. Após todos se retirarem, Fritz – que observava a aula pela janela anteriormente – invadiu a sala pela janela para roubar o cérebro bom. Enquanto o segurava, um alto barulho o assustou, e o jarro com o cérebro cai no chão, estilhaçando-se. Provavelmente nervoso com a possibilidade de ser descoberto após o barulho, Fritz rapidamente pega o cérebro do criminoso⁴ antes de escapar pela janela de onde entrou.

⁴ Embora de forma não tão influente quanto em seu ápice durante a era vitoriana, a craniologia – que surgiu derivada de sua antecessora, a frenologia –, ainda era presente na época. De acordo com Renato Sabbatini (2011, pg.2), essa pseudociência fazia uso de medidas e características cranianas a fim de classificar pessoas através de fatores como raça, temperamento criminal e inteligência. O estudo da frenologia de início consistia no argumento de que as chamadas saliências do cérebro indicariam os pontos fracos e fortes de uma pessoa. Sendo assim, o cérebro de um criminoso já estaria predisposto ao crime por consequência de seus déficits. O método eventualmente foi averiguado como falso, porém, tendo em vista que a obra original de Mary Shelley já apresenta fortes atmosferas na narração com foco na ciência, é compreensível que o filme tenha optado por incluir outros discursos científicos para a audiência presente ao acrescentar referências à frenologia como um toque tanto antiquado quanto mais situado historicamente ao público para explicar a tendência ao crime da criatura que Frankenstein criou.



Fig. 1 - Dr. Waldman apresentando o cérebro normal à esquerda e o anormal à direita. 00:07min:13seg.

A cena corta imediatamente para uma fotografia de Henry ao lado de uma vela, e então se vê uma empregada anunciar a presença de Victor Moritz (John Boles), que adentra uma luxuosa sala de estar onde Elizabeth (Mae Clarke) o recebe cordialmente. Victor a pergunta se ela teria em mãos uma carta de Henry. Ela responde que sim, e que esta era a primeira palavra dele em 4 meses, tendo acabado de chegar. Elizabeth parece incomodada com algo, e pede pela ajuda de Victor, ao que este prontamente responde que a ajudaria, pois ela estava com medo; as palavras de Henry na carta eram incompreensíveis para ela. Lendo a carta de Henry, no qual o mesmo declara que deveria se dedicar inteiramente a sua pesquisa cuja magnitude era tamanha que até mesmo sua sanidade vacilava, Elizabeth demonstra que está preocupada, embora não duvide dele sobre sua pesquisa, e Victor conta que há mais ou menos 3 semanas atrás, ele viu Frankenstein andando sozinho na floresta, onde ele dirigiu um olhar feio a Victor e afirmou que não levaria ninguém para seu laboratório. Elizabeth enfim pergunta o que poderiam fazer, e Victor a garante que iria contactar o antigo professor de Frankenstein na escola medicinal, Doutor Waldman (Edward Van Sloan), e que este provavelmente saberia do que se trata tudo isso. Diante da satisfação de Elizabeth com a ideia, Victor diz que faria qualquer coisa por ela, a qual a mesma diz que não deveria gostar disso, e que teria afeto demais por ele; o que Victor responde dizendo que desejava que ela tivesse de fato. A conversa acaba pelo desconforto criado com a natureza do assunto, e Victor vai embora.

Poucos segundos depois, Elizabeth decide ir com ele atrás do Doutor Waldman, pois ela precisava.

A cena corta para ambos os personagens na sala de Waldman, onde este diz que Frankenstein foi um estudante brilhante. Com a dúvida de Elizabeth sobre o porque ele teria parado, já que parecia tão bem e satisfeito com sua pesquisa, ele explica que sua pesquisa no campo químico de electro-biologia Galvanista tinha chegado a um nível elevado e perigoso, mudando Frankenstein e tornando-o insano com sua ambição para criar vida. Ele diz que os corpos à disposição da universidade não eram adequados, demandando outros corpos, e que não deveriam ser muito particulares com as maneiras de adquiri-los. À isso, Waldman diz que Frankenstein estava fora de juízo, e assim ele saiu da universidade para procurar o que precisava em outro lugar. Victor parece ainda otimista em sua percepção sobre Henry, indagando sobre corpos de animais não serem um problema, mas Dr. Waldman o corrige, dizendo que Frankenstein estava interessado apenas em vida humana, para destruí-la, e então recriá-la. Elizabeth decide que quer vê-lo, apesar de tudo, mesmo contra o que o ex mentor de Frankenstein a aconselha, convencendo-o a levá-la até lá.



Fig. 2 - Laboratório de Frankenstein nas montanhas, 00:14min:15seg.

A passagem seguinte se inicia na colina onde Frankenstein mantém seu laboratório secreto. Uma chuva torrencial com trovões e vento fortíssimo compõem a atmosfera da impactante fotografia de (Arthur Edeson e Paul Ivano), enquanto Henry e Fritz fazem os últimos

preparativos para o experimento com eletricidade. Fritz parece assustado com a tempestade e o corpo na maca costurado pessoalmente pelo cientista, e é revelado ao público a visão de um braço, e da parte superior da cabeça, dentro da qual Frankenstein, em meio a um discurso sobre a condição ideal do corpo, enfatiza a presença do cérebro roubado por Fritz. Com algum sentimento mórbido por trás de suas palavras, Henry descreve que aquela criatura foi feita por suas próprias mãos, olhando para elas como que em reflexão por algo maior. Então, ele diz para Fritz ligar os controles, cobrindo o rosto enfaixado da criatura novamente, com certa delicadeza. Com os equipamentos ligados, ambos são interrompidos por batidas inesperadas na porta. Henry diz para Fritz mandá-los embora, independente de quem fossem. Fritz desce as escadas para impacientemente atender a porta, sendo curto e grosso com os visitantes ao dizer que estes não podiam ver Frankenstein. Mas Dr. Waldman, Elizabeth e Victor permanecem chamando-o pelo nome debaixo da tempestade, com guarda-chuvas mal podendo protegê-los da chuva pelo forte vento. Ao ouvir a voz de Elizabeth, enfim Henry se aproxima da janela, pedindo que o deixassem só. Frankenstein é convencido a descer para falar com eles apenas quando Elizabeth se identifica, mas ainda assim não deixa de insistir pela última vez em ser deixado sozinho antes de, derrotado, abrir a porta para que entrassem. Com a demonstração de preocupação de Elizabeth, Henry garante que está bem, e que não deve ser perturbado, pois o experimento será arruinado. Elizabeth se recusa a deixá-lo ainda assim. Com uma demonstração de impaciência de Henry, Victor se põe entre ambos, afirmando de modo urgente e apreensivo que Henry está louco. O cientista, agora tomado por uma determinação de provar o contrário, os convida a subir para ver o experimento. Assim, em silêncio, todos entram no laboratório.

Henry tranca a porta após todos estarem lá dentro, como garantia de que não fariam nada impulsivo. Em seguida, pede para que todos sentem. Sua demanda é respondida com hesitação por Victor, que permanece de pé, fazendo com que Henry repita a ordem de forma mais firme. Com Elizabeth, porém, seu tom permanece suave, como um pedido. Henry explica para Victor que momentos atrás, ele o chamou de louco, mas que amanhã eles veriam sobre isso. Seu diálogo é interrompido por Fritz gritando para que Dr. Waldman não tocasse no corpo, o qual o doutor inspecionava. Frankenstein então insiste para que ele também se sentasse junto aos outros dois, procedendo a dizer que aprendeu muitas coisas com o doutor sobre o raio ultravioleta, o qual Waldman teria dito que era a cor mais alta do espectro, e que agora sabia que ele estava errado, pois com aquela máquina em seu laboratório, ele descobriu o raio que trouxe vida ao mundo. Dr. Waldman, cínico, pergunta sobre a prova que ele teria, e o cientista afirma que naquela noite, ele teria a prova. Ele teria testado primeiro com animais

mortos, e então um coração – que manteve batendo por três semanas –, antes de arcar com o presente corpo. mais uma vez, o ex-professor pergunta se ele acreditaria mesmo que podia trazer de volta a vida para aquele corpo, a o que Frankenstein, deixando mais aparentes suas ilusões de grandiosidade, responde que aquele corpo não estava morto, pois nunca viveu; ele o criou, com pedaços de outros corpos, e então convida o ex-mentor a checar por si mesmo. Em meio à hesitação de Dr. Waldman e a curiosidade contida dos dois outros presentes, Henry começa a se comportar de forma mais agitada à medida que o momento de animar sua criação se aproxima. O som de um poderoso trovão é o indício de que a hora tinha chegado.

Com a máquina em ação e o corpo descoberto, Frankenstein e Fritz levantam o corpo na plataforma onde estava para uma abertura no telhado, de onde se vê as fortes luzes dos raios, e o som ensurdecido dos trovões, que fazem Victor e Elizabeth se recolherem em desconforto. Antecipação permeia a cena enquanto a criatura não é vista, até que enfim o corpo desce novamente. Lentamente, dedos de uma mão se mexem, e então o pulso, e em seguida o braço se ergue desajeitadamente. Henry, tomado por um forte êxtase, exclamou sua famosa fala; “Está vivo! Está vivo!”, com agitação tamanha pelo seu feito, que precisa ser contido por Waldman e Victor, entusiasmadamente ainda dizendo que agora sabe como é ser Deus. Com uma última risada, a cena se apaga.



Fig 3 - Henry em seu estado eufórico enquanto grita “Está vivo!”, 00:25min:11seg.

Logo a audiência é apresentada novamente à Victor e Elizabeth em uma sala de estar, no meio de uma conversa com o pai de Henry, Barão Frankenstein (Frederick Kerr). É implícito que o barão está preocupado sobre o filho, e a falta de contato dele com a família – apesar das tentativas de Elizabeth e Victor de tentar acalmá-lo, dizendo que ele logo entraria em contato e estaria em casa em poucos dias, e estava agora apenas muito ocupado. Apesar disso, o barão suspeita de que algo está claramente errado com o comportamento desordenado de Henry. Elizabeth diz que ele não entende, mas o barão se convence de que entende tudo muito bem. Sua conclusão: há uma outra mulher e Elizabeth não quer admitir. A conversa é interrompida pela empregada, que anuncia a chegada de *Herr Vogel* (Lionel Belmore). O barão imediatamente diz para mandá-lo embora, mas a empregada insiste que Vogel enfatizou ser algo importante. Vogel adentra, e o barão se mantém cético, mesmo com o outro homem lhe garantindo que não veio em vista de nenhum problema, mas apenas para saber quando seria o casamento de Elizabeth com Henry, apenas para ouvir o barão dizer que até seu filho recobrar o bom senso, não haveria casamento. Alarmado, Vogel diz que o vilarejo já estava preparado para a ocasião – o que é dispensado de imediato pelo barão. Expressando grande descontentamento, Vogel insiste, mais uma vez ganhando nada além da resposta seca do barão. Essa indiferença se prova não genuína, porém, quando Vogel sai de cena, quando o barão começa a reclamar sobre a situação, decidindo que o buscaria se necessário. Victor prontamente o interrompe, lembrando-o de sua pesquisa, o que o barão mais uma vez descarta como uma preocupação secundária ao casamento.

A cena é cortada para Henry e Dr. Waldman. Enquanto o primeiro fuma tranquilamente em uma mesa, o professor parece inquieto, andando de um lado para o outro. Com a tentativa de Henry de acalmá-lo, Dr. Waldman afirma que a criatura deveria ser vigiada, pois ela se provaria perigosa futuramente. Henry, por sua vez, se estende em um discurso sobre se permitir correr riscos do tipo em benefício da curiosidade, pois se achasse uma resposta, valeria a pena, mesmo que todos os outros o considerassem louco. Não impressionado pela curiosidade juvenil de Henry, o professor enfim revela o motivo de sua inquietação anterior: o cérebro da criatura. Até então, o cientista não tinha ciência de que o cérebro roubado da sala de Waldman era o cérebro criminoso, e não o normal. A informação choca Frankenstein, mas não o impede de tentar se convencer de que possivelmente nada resultaria disso, independentemente das advertências severas de Dr. Waldman. Acreditando no potencial de sua criação, Henry diz que se o ex mentor não compartilhava do otimismo, era melhor o deixar sozinho. Waldman então apela para sua família, tentando convencê-lo de que estaria os colocando em perigo também, o que também é ignorado por Frankenstein.

Enquanto os dois conversam, os passos lentos da criatura (Boris Karloff) se aproximando são audíveis. Percebendo o barulho, Frankenstein decide apagar as luzes. A criatura aparece andando de costas ao abrir a porta, aparentemente ainda aprendendo como movimentar o próprio corpo. Quando esta se vira, seu rosto é mostrado em shots focados em suas feições, mostrando seus olhos caídos, a testa proeminente, e a expressão neutra, sem vida.



Fig 4 - foco no rosto sem vida da criatura, 00:31min:17seg.

O cientista logo se aproxima, chamando a criatura para perto com gestos e a voz; devagar, o monstro obedece, caminhando com pernas retesadas, sem dobrar os joelhos. À medida que Frankenstein anda para trás, sua criação o segue, e a silhueta de sua sombra por poucos segundos se eleva sobre a figura do criador. Perto o suficiente, Henry mais uma vez tenta instruir a criatura com voz e gestos para que se sentasse, e mais uma vez, o monstro demonstra obediência. Henry parece particularmente empolgado com a demonstração, dizendo para que Waldman observasse o que faria a seguir: virou uma alavanca, abrindo uma abertura do teto para deixar a luz adentrar o ambiente, bem acima do monstro. Este, apesar de sua expressão facial estoica, demonstra uma lenta e inocente curiosidade com a luz, olhando os raios contra as paredes de pedra, e então levantando-se para olhar para a fonte da luz acima, erguendo os braços como se quisesse tocá-la, e frustrando-se de não poder pegar a luz.

A tentativa pode ser lida como uma referência a Ícaro – considerando-se como a história se apoia em diversos mitos de alerta sobre o preço do conhecimento e da hubris, como Fausto e Prometeu –, traçando um paralelo com Frankenstein, que também chegou perto demais dessa luz metafórica ao tentar sentir como é ser Deus.

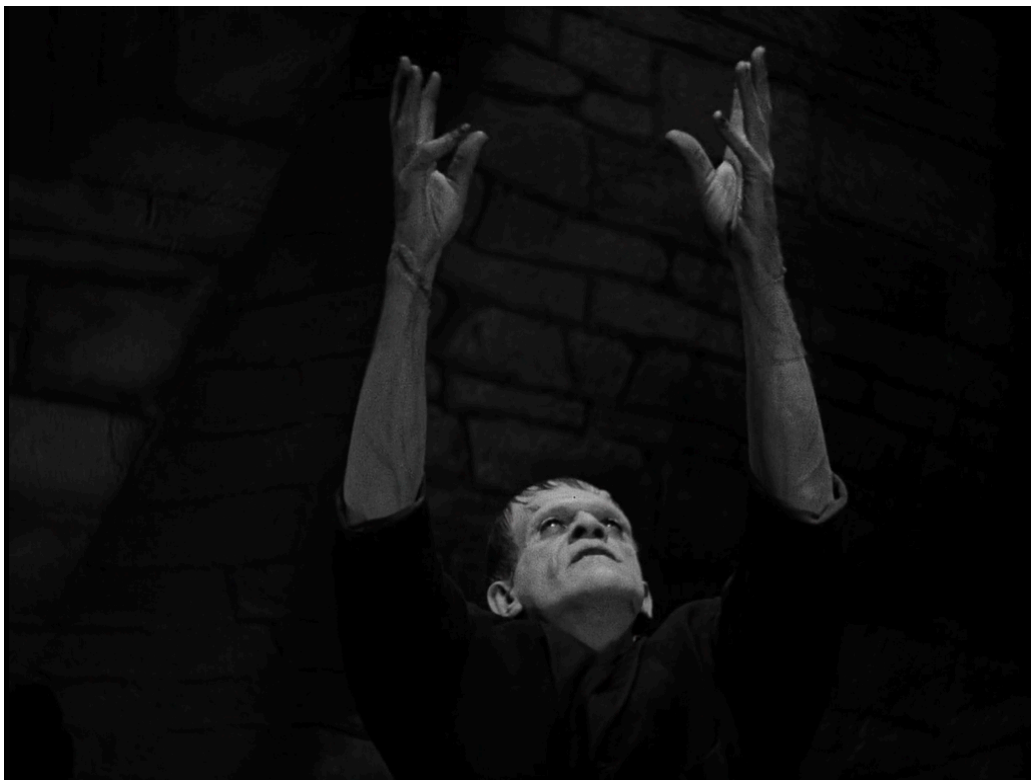


Fig 5 - criatura de Frankenstein com as mãos estendidas, tentando pegar a luz, 00:33min:00seg.

Frankenstein se aproxima, sendo advertido por Dr. Waldman para tomar cuidado, e então apagam as luzes novamente, fazendo com que o monstro mova as mãos e os dedos, como que em uma tentativa de prevenir que a luz fosse embora. Este se volta para seu criador com os braços ainda erguidos em sua frente, de forma que quase evoca um pedido silencioso, mas Frankenstein apenas mais uma vez o diz para se sentar. Ainda fascinado com o aparente entendimento da criatura, Frankenstein aponta a observação para o professor, sendo interrompido por Fritz com uma tocha em mãos, perguntando freneticamente onde o monstro estava. O fogo o assusta, e o faz recuar cobrindo o rosto. Frankenstein manda o assistente ir embora com aquela tocha, mas em vez disso, Fritz continuou provocando a Criatura com fogo, o que resultou em Frankenstein tendo que segurá-lo. A partir deste momento, a criatura visivelmente passa a nutrir tanto um forte ódio contra Fritz quanto uma completa aversão ao fogo, que se torna uma recorrente arma contra ele – e talvez lhe conferindo um papel

antagonizante ao de Prometeu através do ato –, sendo as chamas também a arma final utilizada contra a criatura. Sendo mais alta e mais forte, a criatura facilmente empurra ambos Frankenstein e Dr. Waldman, que tentavam contê-la. Enfim, lhe acertaram na cabeça, derrubando-a para então poderem amarrar seu corpo e colocarem-na novamente no porão. A criatura ainda tenta lutar, rosnando e demonstrando dor, mas acaba sendo presa de toda forma.

Com um breve corte, vemos a Criatura acorrentada, grunhindo, erguendo as mãos para o alto, e tentando se livrar de suas correntes, que tilintam contra o chão de pedra. Todo o barulho culmina em Fritz descendo até lá e agressivamente usando um chicote contra a Criatura, acertando-o contra o chão e os pés do monstro acuado. Henry entra em cena neste momento com uma tocha em mãos, repreendendo Fritz e tomando o chicote. Ele aparenta cansaço, dizendo para que deixe a criatura sozinha, e saindo do porão. Fritz, mais uma vez, não faz como Henry pede, e continua a atormentá-lo mais uma vez como fogo, queimando-o e acuando-o contra as paredes de pedra, onde a criatura grita com um olhar aterrorizado, tentando se proteger com as mãos, tentando em vão empurrar Fritz.

Enquanto vemos o assistente tentar queimar o monstro, a cena é transferida para a sala onde se encontram Frankenstein e Dr. Waldman, mas não sem que um grito estridente acompanhasse a transição. Preocupados, ambos os cientistas resolvem ir atrás dos sons, descendo as escadas e entrando no porão, onde encontraram Fritz morto, amarrado e erguido pelo pescoço, e com rosnados insistentes da criatura quando alguém tentava o tirar de lá. Dr. Waldman puxa Frankenstein para fora da sala, e ambos são seguidos pela Criatura – agora oficialmente monstruosa –, que tenta impedir que a porta fosse fechada em uma briga contra os dois cientistas. Com sucesso, ambos fecham a porta, ouvindo pancadas contra ela e gritos do monstro. Henry parece transtornado, mas comenta com certa conformidade que o monstro odiava Fritz, pois ele sempre o atormentava. Waldman o diz que ele deveria agora matar aquela criatura, como se fazem com animais selvagens. O doutor pede por uma seringa para uma anestesia, e Frankenstein, apesar de parecer hesitante, concorda em trazer a seringa com a dosagem. Assim, ambos abrem a porta para o monstro sair. Frankenstein usa uma tocha para o manter distante, e quando a criatura ataca, Waldman se aproxima por suas costas e injeta a anestesia. O monstro ainda ataca a ambos, afastando a tocha e tentando sufocar Henry, mas a anestesia o previne, e ele cai no chão antes, inconsciente.

Batidas insistentes na porta são audíveis. Frankenstein e Dr. Waldman mal têm tempo de se recuperarem antes de atender a porta, revelando Victor, que se espantou pelos sons prévios e pela criatura no chão. Ele informa que Elizabeth e o barão estavam vindo, portanto,

precisavam esconder a criatura imediatamente. Os três a colocam no porão, e Waldman diz para Henry se apressar para limpar o sangue de seu rosto antes que Elizabeth e seu pai o vissem assim.

O barão impacientemente bate na porta com sua bengala. Quando Victor abre a porta, ainda está tentando agir com naturalidade, apesar dos comentários do barão sobre sua agitação e a tocha acesa no chão, claramente suspeitando de algo. Ele pergunta onde Henry estava, e Victor lhe diz que Henry não podia ser incomodado agora, o que o barão imediatamente desdenha, achando aquilo absurdo. Elizabeth então o pergunta onde ele estava, mas Victor não tem tempo de respondê-la antes de Dr. Waldman aparecer, se apresentando. O barão também se apresenta, embora com muito menos polidez, descartando também o conselho de Waldman de tirar Elizabeth dali antecipadamente. Elizabeth guia o barão nas escadas, enquanto Waldman e Victor permanecem no andar de baixo. Quando Elizabeth abre a porta e vê Henry, o mesmo colapsa no chão pouco após chamar o nome dela. O barão e ela se apressam para perto, e Elizabeth chama pelos outros dois homens para ajudar. Henry parece febril e fora de si, balbuciando sobre Fritz e como foi tudo sua culpa. Todos o deitam em um sofá, dando-lhe um remédio para ele beber. Com isso, o barão decide que o levaria para casa, mas Henry de imediato se preocupa sobre sua pesquisa; Waldman o garante que serão preservadas. Antes que ele pudesse terminar de perguntar o que aconteceria com o monstro, o professor lhe diz que este seria destruído, e que poderia deixar tudo com ele. Apesar de ressentir a decisão de matar sua criação, Henry não protesta mais, apenas murmura mais uma vez sobre sua culpa, enquanto Elizabeth tenta acalmar o acariciando e dizendo que logo ele melhoraria quando saísse daquele lugar.

Cortamos para Dr. Waldman – aparentemente vários dias depois – inspecionando a criatura em uma maca, anotando que esta apresenta resistência às drogas, necessitando de dosagens mais fortes e frequentes; mas que performaria a dissecação já. Infelizmente, o plano não segue adiante, pois o monstro desperta enquanto o cientista preparava o equipamento, e então sorrateiramente o sufoca pelo pescoço até a morte quando Waldman se aproxima.



Fig 6 - monstro enforcando Dr. Waldman após fingir estar inconsciente, 00:43min:16seg.

Assim, o monstro foge. Enquanto isso, Frankenstein e Elizabeth relaxam próximos a um lago, em uma paisagem florida onde pássaros cantam. Lá, Frankenstein descreve o quanto se sentia no paraíso agora que estava com Elizabeth, o que a mesma aponta como algo que nunca esteve distante de Henry. Apesar disso, Henry confessa com uma pitada de assombro que não percebeu antes, tamanha era sua fixação com seu trabalho, ao ponto de não pensar em mais nada. Elizabeth, percebendo a troca de humor, logo o relembra que ele a prometeu não pensar mais naqueles dias. Ele se rende fácil, perguntando então sobre quando seria o casamento dos dois, e ambos concordam em fazê-lo logo, beijando-se por um breve momento antes que a tela mudasse para um shot de uma fotografia de um casal e um par de brotos de laranja, juntamente com uma coroa de flores. A voz do barão logo explica que aqueles brotos estavam na família por 3 gerações ao mesmo tempo que os entrega para Henry e Victor – o padrinho –, e que há 30 anos, ele posicionou a coroa de flores na cabeça da mãe de Henry, e expressa sua felicidade sobre como agora, seu filho faria o mesmo com Elizabeth; esperando que em 30 anos mais, os filhos de Henry carregassem a tradição. Logo após, todos brindam ao casal e à família Frankenstein. A comemoração parece animada dentro e fora da casa, onde um aglomerado de pessoas dançam e riem. O barão faz uma piada sobre como o álcool fazia as pessoas felizes, e que no próximo dia todos estariam brigando; ao ser chamado para falar com

as pessoas afora, oferece ainda mais bebida. A comemoração continua dessa forma, e visíveis costumes germânicos são visíveis pelas roupas que as pessoas usavam, na dança, e na música. Ao mesmo tempo, em outra localização, a criatura vagava sozinha, nas proximidades de um rio. É nos mostrada uma breve cena de um pai (Michael Mark) dizendo à filha, Maria (Marilyn Harris), que precisava ir à cidade comprar mais armadilhas e que voltaria logo, dizendo para ela esperar e brincar com o gatinho enquanto ele não voltasse. A apresentação inicial dos personagens logo demonstra que a relação familiar de ambos era bastante carinhosa e alegre. Acompanhamos a garotinha brincando sozinha perto do rio, colhendo flores, e coincidentemente encontrando a criatura, que aparece por acaso de dentro das folhas. Apesar de aparentar choque inicial, Maria logo se aproxima inocentemente do monstro como se aproximaria de qualquer outra criança, perguntando quem ele era, e dizendo seu nome, o convidando a brincar com ela. Embora a criatura não tenha respondido, Maria o toca, segurando em sua mão para o guiar para mais perto da água. Um suspense se alonga com a cena, pois o monstro não apresenta nenhum tipo de reação violenta, apenas faz com que o espectador tema pela garotinha que não faz ideia que aquela criatura já matou pessoas anteriormente.



Fig 7 - Maria segurando a mão do monstro para guiá-lo para brincar, 00:49min:06seg.

Apesar do suspense, a cena se desenrola de forma calma e adorável; com a criatura sorrindo ao pegar uma flor que Maria lhe ofereceu, sentando-se com ela no chão para colher mais, e parecendo fascinado com o pequeno tamanho das mãos dela. Ela logo o ensina a fazer barquinhos com as flores, jogando-as no rio para que flutuassem. Cativado pelas flores flutuando, a criatura ri, jogando todas as flores que tinha na água, e quando nota que elas acabaram, ele pega Maria nos braços, enfim cumprindo o que a audiência temia, e jogando-a na água apesar das tentativas da menina de protestar, esperando que ela fosse flutuar como as flores. As tentativas de nadar para fora são audíveis, e a criatura brevemente tenta tirá-la de lá ao notar que a garotinha não flutuava, mas logo foge, parecendo grandemente apavorado pelo que aconteceu. Ele corre novamente entre as árvores e vegetação, fugindo do local e se prendendo em galhos e cipós.

Contrastante com o drama se desenrolando, a câmera volta para as festividades e a dança germânica, mostrando o sapateado alegre, círculos de mãos dadas em corrente e homens e mulheres dançando juntos em círculos. Seguido disso, vemos o interior novamente, e Elizabeth aparece adentrando a sala em seu vestido e véu branco, chamando por Henry. Com visível inquietação, ela o guia até um quarto, onde pede para que as damas presentes os deixassem sozinhos, antes de o confessar que estava assustada e com um mau pressentimento com o atraso de Dr. Waldman. Henry tenta acalmá-la dizendo que ele sempre se atrasa, mas Elizabeth parece convicta de que algo ruim irá acontecer, algo que sentiu o dia inteiro e que não conseguia tirar da cabeça, apesar das tentativas de Henry de convencê-la de que deveria ser apenas nervosismo. Ela quer fazer algo para salvá-los, mas não sabe o que; algo para que não o perca.

No meio da conversa entre os dois, Victor bate à porta com pressa, chamando por Henry e comentando sobre Dr. Waldman. Frankenstein se apressa para falar com ele, juntamente com Elizabeth, que pede para que Henry não a deixasse, mas Henry a tranca no quarto para a segurança dela, logo antes de Victor anunciar que Waldman foi assassinado na torre. Henry imediatamente pergunta sobre o monstro, e Victor o diz que ele foi visto nos montes. O pior acontece, e os grunhidos da criatura podem ser ouvidos por perto, fazendo com que os personagens percebessem que ele estava dentro da casa, no andar de cima, para onde o seguem pela voz. A frenética busca começa, abrindo todas as portas para achá-lo. Elizabeth, sozinha no quarto e ainda visivelmente inquieta, tenta se distrair, em um momento que duraria pouco, pois a criatura é vista fora da janela, adentrando no cômodo em silêncio pelas costas da noiva, o que a previne de percebê-lo de início. Ela vai até a porta, só então

ouvindo o monstro grunhir atrás de si, e gritando de susto antes de correr pelo quarto. Apenas seus gritos são audíveis enquanto um aglomerado de pessoas se junta à porta trancada e Henry se apressa para lá, reconhecendo a voz de Elizabeth. O som de algo quebrando é audível e vemos a criatura fugir novamente pela janela, antes que enfim a porta fosse aberta e todos se apressassem para perto, encontrando-a viva na cama, mas em choque. Henry a conforta com carícias e palavras antes da cena mudar para o camponês de antes, andando nas ruas no meio de todos com sua filha, Maria, morta nos braços, produzindo choque nos transeuntes. As danças e a música param, alguns homens tiram o chapéu em respeito à garotinha, e a multidão o segue até a casa de Vogel em busca de justiça para sua filha, pois sabia que ela tinha sido assassinada. A multidão prontamente o apoia.



Fig 8 - multidão indignada com o assassinato de Maria, 00:57min:17seg.

Mais uma vez, vemos Henry. Ele está saindo do quarto onde Elizabeth estava, com uma aparência ansiosa ao começar uma conversa com Victor, que esperava do lado de fora. Henry não sabe como responder a pergunta do amigo sobre como Elizabeth estava, pois ela não o dizia, e isso o inquietava. Para acalmá-lo, Victor diz que o casamento não seria arruinado, apenas, no máximo, adiado. Mas isso claramente não era o que inquietava a mente de Henry, visto que ele se convence de que nunca estaria resolvido enquanto sua criatura ainda estivesse rondando por aí. Nesse momento, ele decide que precisava matá-lo com suas

próprias mãos, da mesma forma que o fez com as próprias mãos, e antes de deixar a casa, ele confia a segurança de Elizabeth inteiramente a Victor.

Novamente com Vogel, a cena com a multidão parece ser algumas horas depois, pois Henry já está presente, a noite está caindo, e todos estão armados com tochas, bastões de madeira, e cães de caça. Ludwig – o pai da menina –, Vogel e Frankenstein são divididos em três grupos para procurar pela criatura, viva ou morta. O foco era encontrá-la imediatamente. Assim, todos partem pelas ruas para a caça do monstro, sendo seguidos pelos olhares chocados de mulheres e crianças nas calçadas e atrás de janelas.

O grupo se divide em três ao chegarem nos campos, uma divisão para as montanhas, outra para o lago, e a outra vasculha o terreno plano. Frankenstein guia o grupo para as montanhas, onde todos se espalham entre as rochas. É lá que o monstro se encontrava, se escondendo bem dos homens o procurando, e chegando a atacar, quando havia a possibilidade. Um homem foi ferido pelo monstro, apontando na direção que este seguiu depois. A caça leva tempo, os altos latidos dos cães preenchem a cena em todo seu frenesi em busca de onde a criatura pode estar, mais uma vez criando um suspense para a audiência que sabe que ele está lá, e a qualquer momento pode aparecer. Henry escala uma das rochas, indo mais alto sozinho antes que os outros pudessem escalar atrás dele. E é nesse meio tempo onde Henry encontra sua criação novamente. Ambos trocam um breve olhar, antes que o monstro avançasse contra seu criador em fúria, jogando sua tocha no chão e tentando dominá-lo fisicamente enquanto Henry grita por ajuda. Os apelos são ouvidos, e Vogel guia sua equipe na direção da voz. Uma luta corporal é travada entre o monstro e Frankenstein, na qual a criatura facilmente consegue fazê-lo desmaiar com um golpe, levantando-o nos braços para arrastá-lo de lá antes que a multidão os alcançassem. Contudo, a silhueta dele com Frankenstein é vista pelos outros, e os cães de caça são soltos para guiar o grupo furioso até onde o monstro levava Frankenstein; um moinho. Ele adentra o moinho e fecha a porta, que é bloqueada por um pesado pedaço de madeira, e carrega o cientista para cima, onde o deixa, e procede a olhar para as pessoas lá embaixo, rosnando para elas gesticulando para que fossem embora. A multidão furiosa grita enquanto isso, com suas tochas ainda acesas e prontas, tentando arrombar a porta de diversas formas, até mesmo usando um tronco para poderem quebrar a porta. Henry acorda no meio do caos, tentando fugir se arrastando em silêncio, mas é visto pela criatura, e então se ergue para mais uma vez fugir dele, se colocando do outro lado do mecanismo que move o moinho. Uma breve cena onde criador e criação se encaram se passa, e então Frankenstein tenta fugir para a sacada, de onde tenta se jogar, mas a criatura o segue, agarrando-o para preveni-lo. Vogel aponta para cima, onde os dois novamente travam

um conflito; a criatura tentando sufocar Henry, e Henry tentando se livrar das mãos de sua criação. Alguns rostos na multidão são mostrados, fervendo em fúria, e então, em uma demonstração de força, Henry é jogado lá de cima pela criatura, caindo em uma das hélices do moinho, e escorregando para o chão desmaiado, onde é acudido pelos outros, com a decisão sendo a de levá-lo para casa. O monstro, encurralado no moinho, observa com frustração enquanto os homens agora ateiavam fogo ao redor da estrutura para queimar o moinho. Apavorado pelo fogo alto, o monstro se recolhe para dentro como uma última tentativa desesperada, antes de ser preso no chão por um grande e pesado pedaço de madeira que cai do teto, prendendo-o lá, para que acabe morto no fogo. Vemos um shot distante do moinho em chamas em uma colina, ainda cercado pela multidão. E é assim que a tela escurece para finalizar os eventos, transferindo-nos para a casa dos Frankenstein.



Fig 9 - Moinho em chamas onde a criatura morre, 01:07min:50seg.

Na casa, empregadas se reúnem sorrindo, trazendo uma bandeja com vinho ao bater na porta do quarto de Henry. Quem atende é o barão, que pergunta o que seria tudo aquilo. Henry é visto descansando na cama dentro do quarto, com Elizabeth ao seu lado. As empregadas prestativamente dizem que achavam que poderiam oferecer um pouco do vinho de sua bisavó para ele, e o barão ri, tomando uma pequena taça para si enquanto relembra casualmente sobre

memórias de família e fechando a porta, pois aquilo não serviria para Henry no estado em que ele se encontrava. E assim o filme acaba, com o barão brindando mais uma vez ao seu filho, e à casa de Frankenstein.

A recepção do filme foi incontestavelmente revolucionária. Tanto o público quanto os críticos igualmente viam aspectos para se elogiar na obra, em especial a interpretação de Boris Karloff – antes um ator desconhecido – como monstro. O período em que foi lançado foi muito vantajoso e até mesmo estratégico, pois o público não só se tornou mais receptivo, como até mesmo clamava por horror desde o sucesso de *Drácula* (1931), também produzido pela Universal Studios. Os números falam por si; com um orçamento de 262.000 dólares, Frankenstein foi capaz de arrecadar 12 milhões. Dentre alguns dos diversos artigos publicados no jornal *New York Times* sobre a obra, podemos ver exemplos de sua popularidade sendo documentada no mês seguinte à estréia:

A partir da concepção teatral de John L. Balderston para o clássico de Mary Shelley, "Frankenstein", James Whale, produtor de "Journey's End" como peça e como filme, criou um emocionante filme do tipo grand-guignol⁵, que causou tanto entusiasmo no Mayfair ontem que muitos na plateia riram para esconder seus verdadeiros sentimentos. (HALL, 1931)

Mas não é por mero acaso que a adaptação cinematográfica é do jeito que conhecemos, divergindo em vários pontos da maneira com a qual o livro busca causar desconforto no leitor, para buscar deixar o espectador ansioso e horrorizado de outras maneiras. Há vários fatores influenciando diretamente as razões do filme ser tão diferente do romance original de Mary Shelley. Entre elas, as vivências de James Whale, o código Hays, e as necessidades de adaptação do próprio cinema. Cada uma com um fundo distintamente histórico a seu modo.

Considerando primeiro alguns elementos da vida de Whale: nascido em uma época ainda vitoriana na Inglaterra, em 1889, Whale era descrito como uma criança enérgica e criativa, traços que também o definiriam mais tarde na indústria do teatro e do cinema. Até então, tudo apontava que Whale seguiria a carreira artística na vida, porém, nada foi tão simples a partir dos eventos da Primeira Guerra mundial. Whale evitou a participação no

⁵ Estilo de espetáculos teatrais focados em violência gráfica e terror naturalista, associado com horror explícito e chocante que mais tarde inspirou o cinema de terror moderno.

exército ao máximo, porém, com 26, não pôde mais evitar o que aos poucos se tornava inevitável. Whale se alistou e se tornou um candidato de treinamento de Oficial, se juntando ao corpo de cadetes “Pousadas da Corte” (Inns of Court) em outubro de 1915. Ele foi designado para o 2º Batalhão do Regimento de Infantaria de Worcestershire, e foi enviado para Bristol como cadete. Já no verão de 1916, foi promovido a segundo-tenente (CURTIS, 2003, pg. 17). Essa experiência de batalha se tornaria a chave para o profundo talento de Whale em retratar emoções humanas no teatro e no cinema mais tarde. É notado, contudo, que ele pouco comentava sobre sua participação na guerra em si, alongando-se mais em narrar seu tempo como prisioneiro de guerra em Brunswick, onde passou um ano e três meses até o fim da guerra. De acordo com o próprio Whale, seu tempo como prisioneiro foi gasto de forma muito produtiva (CURTIS, 2003, pg. 20).

Essa experiência logo se tornaria muito vantajosa para Whale, embora isso não fosse imaginável durante seus primeiros anos como ator e diretor. Até então, o público inglês ainda estava consideravelmente sensível com as memórias recentes dos horrores da guerra, e o tipo de entretenimento mais procurado eram em grande parte as comédias e peças bem-humoradas em geral. Mas a indústria de entretenimento na qual Whale estava inserido na Inglaterra lentamente começou a oportunizar a chance da exploração de temas mais maduros e desconfortavelmente realistas conforme a guerra ia ficando no passado. Como diz Curtis; “O humor de West End cresceu decididamente mais sombrio conforme a década chegava ao fim e shows mais sérios eram capazes de ganhar um grau de aceitação comercial” (2003, pg. 52). Entretanto, com essa mudança de interesses, Whale começou a se destacar como uma figura interessante por sua própria experiência na guerra.

No final de 1928, o público inglês estava pronto para confrontar a guerra que havia consumido uma geração inteira de homens jovens e deixado mais de três-quartos de um milhão de britânicos mortos. O melodramático Havoc, de Harry Wall, havia sido um sucesso em 1924, retratando realisticamente a guerra nas trincheiras pela primeira vez em um teatro de West End, mas não foi bem recebido pela crítica e desapareceu após uma exibição de cinco meses. No geral, levou uma década de evitamento virtual para levar o público a um ponto de aceitação. (CURTIS, 2003, pág. 52)

Whale, em vista do contexto incerto sobre a reação do público em relação às peças que retratavam a dura realidade e a dor da guerra, não demonstrava confiança de início nessa quebra de sua obtida zona de conforto. Curtis aponta que, de início, Whale não estava

interessado na direção de *Journey's End* (pg.53); peça sobre a guerra que futuramente impactaria sua vida de forma irreversível pelo seu grande sucesso. É teorizado que sua falta de interesse pode se dar por ter considerado o tópico de mau gosto, ou por uma simples falta de interesse inicial na história. De toda forma, sua opinião evidentemente mudaria, visto o crescimento de seu interesse futuro em filmes de horror, e como seu nome ficou marcado na história pela direção destes. A oportunidade de sair do teatro para adentrar o mundo do cinema veio a ele de repente, pelo acaso da popularização dos filmes falados nos Estados Unidos, que tornava a experiência dos diretores de teatro bem sucedidos muito atrativa (CURTIS, 2003, pg.75). Whale se interessou pela ideia de dirigir *Frankenstein*, mas não de imediato.

James Whale também deu crédito a Junior Laemmle por *Frankenstein*, dizendo que foi “forçado mais ou menos contra minha vontade” a dirigi-lo. “De início eu pensei que era uma piada” ele disse, “Mas *Frankenstein* é, afinal, um grande clássico da literatura, e eu logo fiquei absorto nas possibilidades. Eu decidi que tentaria fazer algo com ele para meio que superar todos os thrillers.” (CURTIS, 2003, pg. 127)

Contudo, o filme não segue a premissa do livro. Entre outros motivos, muito do que foi mudado do material original do livro de Mary Shelley para a adaptação para as telas pode ser diretamente ligado às censuras da época. O código Hays, introduzido em 1930, ditou muito do que pode ser visto na estrutura do filme. Em especial as cláusulas do que concerne às atitudes que devem ser tomadas em vista de representações de crimes em filmes. Uma série de regulamentos deveria ser seguida para a aprovação do filme, seguindo um princípio básico muito claramente expressado no trecho:

Nota: Simpatia por uma pessoa que peca não é o mesmo que simpatia pelo pecado ou crime do qual ele é culpado. Podemos sentir pena da situação do assassino ou até mesmo compreender as circunstâncias que o levaram ao crime; não podemos sentir compaixão pelo mal que ele cometeu.” (DOHERTY, 1999, Pg. 351)

Em suma, as regras para a estrutura dos filmes no cinema em teoria permitiriam narrativas dramáticas e personagens complexos, mas não a nuance de uma narrativa propositalmente enganosa, como é dito no terceiro ponto dos princípios de trama: “Nenhuma trama deve ser construída para deixar a questão do certo e do errado duvidosa ou embaçada”. É presente uma forte preocupação a respeito de não incentivar ou inspirar outras pessoas a

executar as mesmas ações através do cinema, e esse controle sobre o tipo de conteúdo a ser mostrado é o que indica fortemente os valores sociais americanos da época, o que era considerado aceitável, e o que era intencionalmente promovido através da imagem, por outro lado deixando nas sombras toda realidade que não se encaixava nesses elementos. Dentre os princípios de trama, estão:

- (1) Nenhum tema da trama deve definitivamente defender o mal e ir contra o bem.
 - (3) Nenhuma trama deve ser construída de modo a deixar a questão do certo e do errado duvidosa ou embaçada.
 - (4) Nenhuma trama deve através de seu tratamento jogar a simpatia da audiência ao pecado, crime, transgressão ou maldade.
 - (5) Nenhuma trama deve apresentar maldade de forma tentadora.
- (DOHERTY, 1999, Pg. 352)

Dessa maneira, se cria uma óbvia necessidade de mudar o script. Algumas mudanças são muito claras; as ações da Criatura de Frankenstein, como comentado previamente, são colocadas como uma predisposição do cérebro criminoso usado, também introduzindo aspectos da ciência da época ao filme; acrescentado a isso, a permissão para gerar simpatia pelo criminoso mas não pelo crime permite que a Criatura cometa pecados tal como no original, porém não poderia ser feita de acordo com a narrativa de Shelley tão eficientemente, em vista de um dos regulamentos das aplicações particulares para crimes contra a lei (DOHERTY, 1999, pg. 361)

“c) Vingança em tempos modernos não devem ser justificadas. Em terras e eras de civilizações e princípios morais menos desenvolvidos, vingança pode algumas vezes ser apresentada. Esse seria o caso especialmente em lugares onde nenhuma lei existe para tratar do crime do qual porquê vingança é cometida.” (DOHERTY, 1999, pg. 362)

Portanto, o grande ponto da vingança consciente da criatura contra o criador foi retirada, tornando as ações da Criatura do filme mais similares a um misto de reações de um animal assustado e natural predisposição para o crime, que também lhe conferem um toque de inocência infantil. Adicionando elementos a ele como curiosidade com seus arredores, obediência ao seu criador, medo e frustração com a violência que sofreu. Esse aspecto infantil da Criatura é mais uma vez colocado em perspectiva pela mudança de narrativa sobre a reação da criança que o encontra. Enquanto que no livro a Criatura causa espanto a uma criança, no

filme, a garotinha o vê sem demonstrar horror, até mesmo oferecendo sua mão a ele. Vê-los juntos evoca a sensação de ver duas crianças brincando, embora a calma – ou melhor, o suspense da cena, criado através do conhecimento prévio do público a respeito do assassinato que a Criatura cometeu – não tenha durado muito, pois logo a morte dela se seguiria. Mas é o modo como a menina morre sem seu afogamento sendo explicitamente mostrado que nos leva novamente para as duas outras regulamentações de aplicações particulares de crime contra a lei: “a) A técnica de assassinato deve ser apresentada de um jeito que não irá inspirar imitação. b) Matança brutal não devem ser apresentadas de forma detalhada.” (DOHERTY, 1999, pg. 362). Em caso do descumprimento dessas regras, o filme não poderia ser aprovado, como se esclarece em *amendments*: “I: Cenas de brutalidade excessiva e hombridade devem ser cortadas para um mínimo absoluto. Onde essas cenas, no julgamento da Administração de Código de Produção, são suscetíveis de se provarem seriamente ofensivas, elas não serão aprovadas.” (DOHERTY, 1999, pg. 365). Nessas circunstâncias, o filme se transformou em sua versão mais conhecida, referenciado tão continuamente que existe mais próximo da versão cinematográfica no imaginário coletivo do que da versão literária original.

4 CONCLUSÃO

O tempo passa, opiniões e consensos mudam, muitas vezes fazendo com que algumas obras da ficção envelheçam mal anos após serem publicadas, ou que ganhem, talvez, relevância maior no futuro. *Frankenstein* sofreu diversas mudanças com suas adaptações, causadas por circunstâncias históricas e ideias individuais a respeito do que queriam que fosse representado. No campo da ficção, este caso não é isolado. “Toda criação artística é produto de um tempo e de um lugar específicos, e corresponde a uma determinada atuação do homem em interação com o seu universo” (GOBBI, 2004, pg. 37). As obras de ficção literária e cinemáticas, como toda arte, são também fruto de seus tempos, servindo como uma lente pela qual a linguagem traduzirá uma representação da realidade própria da época em que são criadas, da maneira como são percebidas pelos envolvidos (GOBBI, 2004). Ao usá-las como instrumentos para entender o passado, vemos não apenas a camada crua dos acontecimentos, datas e fatos históricos, mas também o olhar adicional dos indivíduos históricos com que tais obras foram feitas, e inevitavelmente detalhes que os mesmos deixam vazar sobre opiniões comuns e incomuns. Uma obra de ficção pode fornecer muitos detalhes sobre um período. Tomemos a parte científica como exemplo:

Suponhamos que os fenômenos da radioatividade que conhecemos fossem descobertos independentemente em várias civilizações. Não podemos saber como eles seriam conceituados e, nesse sentido, eles são socialmente construídos. Mas será que isso significa que podemos deixar de considerar a natureza, ou que o conhecimento anacrônico é sempre irrelevante? Será que a radiação ionizante deixará de produzir os efeitos biológicos que sabemos que ela produz, nos povos que tivessem produzido diferentes concepções sobre o fenômeno? É claro que não. Por isso, o conhecimento científico sobre esse fenômeno pode nos permitir compreender coisas que os próprios indivíduos que estudamos talvez não compreendiam. (MARTINS, 2005, p.132)

O modo como o – aparente – mesmo fenômeno científico narrado como base da animação da criatura era compreendido pela autora e pelo diretor partem de dois pontos diferentes, e assim entramos também em um discurso que tange a própria eletricidade; apesar de não descrever explicitamente no livro a eletricidade como o meio pelo qual a criatura ganhou vida, no lugar, apenas dizendo que Frankenstein teria descoberto o segredo para animar um corpo, Mary Shelley alude ao método algumas vezes de outras formas, incluindo em seu prefácio, quando confessa ter imaginado nitidamente um homem ganhando vida com

movimentos desajeitados por obra de um mecanismo potente (SHELLEY, 2017, pg.28). Essa influência se torna particularmente evidente ao analisarmos como as adaptações posteriores passam a trazer mais à foco a famosa imagem que conhecemos do raio acertando a criatura, acendendo a fagulha de vida no corpo inerte. Mary Shelley escreveu sobre a reanimação de seu ponto de vista, pensando nos movimentos desajeitados de membros se movendo movidos por correntes elétricas, mas a equipe de James Whale já partiu de outro ao abordar a mesma questão um século após, criando uma imagem mental mais completa ao usar a chuva e os raios como parte do mecanismo usado. Vê-se indícios de como a ciência era considerada através da imagem de Frankenstein, visto com mais ou menos simpatia pela narrativa.

Mary Shelley, com sua introdução no mundo intelectual pela influência de seus pais, os estudos constantes que manteve durante sua fuga com Percy Shelley, as conversas as quais ouviu e participou com o marido e lorde Byron, seus sonhos mórbidos, misturando seus pensamentos a respeito de sua filha morta e as discussões galvanistas da época culminaram na ideia que se transformaria em sua obra prima, surgindo de início como o que deveria ser uma simples história de fantasma, e ganhando fôlego como livro à conselho do marido. O que a obra e tudo que a cerca, enquanto material histórico, pode nos fornecer é uma visão sobre o pensamento iluminista em prática, algumas opiniões e criticismos a respeito da ciência – não apenas no que tange o galvanismo, como também a ciência comum –, a autoria feminina do livro, que nos lembra da presença, ainda que mais discreta do que a masculina, das mulheres na literatura do século XIX, e todo o contexto por trás da escrita.

O mesmo vale para James Whale. Em um público ainda sensível pós-guerra, transitando da apreciação de comédias e romances para peças mais sensíveis e maduras, suas experiências ganhas tanto como artista nos teatros quanto como soldado transformaram o diretor em um grande nome do cinema por sua experiência pessoal. O crescimento da popularidade do gênero terror no cinema americano, que começou com *Drácula* (1931), fez com que Whale, interessado em um projeto diferente dos filmes de guerra, fosse convencido a criar um thriller que superasse todos os outros. A popularidade dos filmes de terror em contraste com as censuras da época impostas aos filmes, dificultando a elaboração de premissas de horror especialmente após 1934, nos mostra um exemplo da comum discrepância entre as manifestações da opinião popular e governamental – pois as censuras do código Hays foram auto impostas para evitar a intervenção do governo. Através do filme, além das modificações feitas pela censura, podemos ver outra exploração da época através da

ciência presente no início do século XX, com o uso do dito cérebro criminoso usado na criatura.

Dessa maneira, mesmo ao se utilizar a mesma obra, ainda há a possibilidade de analisar seus contextos históricos o bastante para entender as circunstâncias particulares que justificam o quão diferentes se tornaram. A mesma premissa pode ser utilizada para contar histórias fundamentalmente diferentes, refletindo o que se passa por trás, e que se acredita que é a “interpretação correta” ou a interpretação necessária. Tal fabulação e intencionalidade de escolha não é particular da ficção, sendo feita também na história, embora com argumentável menos liberdade poética.

Com relação à historiografia, Hegel aponta para uma aproximação entre ela e a ficção ao admitir a subjetividade da escrita da história. Identifica o surgimento da historiografia com o desaparecimento da época heróica (a perda da totalidade do mundo antigo), coincidindo, portanto, com uma alteração significativa na maneira de conceber e representar a realidade. A reprodução da história encetada pelo historiador não se deve contentar com a simples exatidão dos fatos, mas necessita introduzir uma certa ordem nos eventos documentados, reuni-los, agrupá-los, dar-lhes uma configuração sucessiva - enfim, construir uma imagem do objeto tratado. (GOBBI, 2004, pg.41)

Sendo assim, tanto quanto a intencionalidade do historiador dá o tom ao que documenta, as visões de um artista a respeito do que escreve ou dirige também contém, em seu âmago, uma intencionalidade particular a partir da qual se pode interpretar a história. Diferentemente do historiador, as intenções literárias se baseiam em escolhas estéticas para prender o leitor, mas essas escolhas em si transparecem o que pode ser apelativo ou importante. É possível ler a maneira que um detalhe é descrito, e a partir dele concluir pequenas coisas presentes na mente do autor, o que pode ser considerado como senso comum ou estranho, e por aí vai. Com Frankenstein, a narrativa blasfêmica da criação de uma vida através da ciência, a falha que resultou disso, e os preconceitos a partir da aparência física são usadas no livro e no filme como pontos centrais, mas seus contextos históricos eram diferentes, e a forma de apelar ao público e passar as mensagens, portanto, muda. O que pode ser considerada uma mensagem atemporal é, na realidade, algo flexível o suficiente para se encaixar em muitos contextos históricos, sendo possível de adaptar como necessário.

Neste outubro de 2025, uma nova adaptação de Frankenstein foi lançada por Guillermo del Toro. Nessa versão, há um toque levemente diferente; o tema do ciclo de abuso foi escolhido para ser explorado com a premissa, tanto quanto uma escolha singular de ter-se

o merecido e necessário perdão e reconsolidação de criador e criatura - ou, de pai para filho - que tanto se suspendeu no livro e no filme de 1931, sem nunca ser vocalizado ou reconhecido, deixando o relacionamento entre criação e criador sempre inacabado, em um ciclo de arrependimento sem conclusão. E agora, temos uma redenção para ambos os personagens após duzentos anos, terminando o ciclo presente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYLWARD, Alex. Revitalising a nineteenth century debate about life (which has been done to death): or, how to live with historiographical pluralism. In: HERRING, E.; JONES, K. M.; KIPRIJANOV, K. S.; SELLERS, L. M. (ed.). **The past, present, and future of integrated history and philosophy of science**. 1. ed. Oxon, UK: Routledge, 2019. p. 210-227.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, p. 23-60, 2000.

CURTIS, James. **James Whale: A New World of Gods and Monsters**. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2003.

DOHERTY, Thomas. The Motion Picture Production Code of 1930. In: DOHERTY, Thomas. **Pre-Code Hollywood: sex, immorality, and insurrection in American cinema, 1930-1934**. New York: Columbia University Press, 1999. p. 347-367

ELLIOTT, Kamilla. Doing adaptation: the adaptation as critic. In: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda (Org.). **Teaching Adaptations**. London: Palgrave Macmillan, 2014. p. 71-87.

EPSTEIN, Edward Jay. **O Grande Filme: dinheiro e poder em Hollywood**. São Paulo: Summus, 2008.

FELDMAN, Paula R.; SCOTT-KILVERT, Diana (Eds.). **The journals of Mary Shelley, 1814-1844**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários**, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.

GOMES, Anderson Soares. A ciência monstruosa em Frankenstein: aspectos do pós-humano. **Gragoatá**, Niterói, v.23, n. 47, p. 848-872 set./dez. 2018.

GRESPLAN, Jorge. **Revolução Francesa e Iluminismo**. São Paulo: Contexto, 2003.

GUALDA, Linda Catarina. Literatura e Cinema: elo e confronto. **Matrizes**, São Paulo, Universidade de São Paulo, n. 2, p. 201 - 220, jan./jul. 2010.

HALL, Mordaunt. THE SCREEN; A Man-Made Monster in Grand Guignol Film Story. **The New York Times**, New York, 5 dez. 1931. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1931/12/05/archives/the-screen-a-manmade-monster-in-grand-guignol-film-story-lawrence.html>. Acesso em: 04/12/2025

LIMA, Luís Gomes de. Frankenstein de Mary Shelley: uma abordagem histórica da obra por meio da análise do discurso da física do século XIX. **Revista Vozes dos Vales**, Teófilo Otoni, v. 8, n. 16, p. 1-17, set. 2019.

MARTINS, Roberto de Andrade. Ciência versus historiografia: os diferentes níveis discursivos nas obras sobre história da ciência. In: ALFONSO-GOLDFARB, Ana Maria; BELTRAN, Maria Helena Roxo (org.). **Escrevendo a História da Ciência**: tendências, propostas e discussões historiográficas. São Paulo: EDUC: Livraria da Física: FAPESP, 2005. p. 115-145.

QUEIROZ, Clara. Uma mulher singular: Mary Shelley (1797-1851). **Ex æquo**, Lisboa, n. 30, p. 55-68, jan./dez. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. A historicidade do cinema. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 44, n. 48, p. 245-263, jul./dez. 2017 [2].

RAPUCCI, Cleide Antonia; ROCHA, Guilherme Magri da; LIMA, Luiz Fernando Martins de (org.). **O monstro bicentenário**: leituras de Frankenstein 200 anos depois. Nova Xavantina, MT: Pantanal, 2020.

ROCHA, Anderson Alves da. A era de ouro de Hollywood: história e modo de produção da indústria cinematográfica dos Estados Unidos (1910-1950). **Comunicologia**, Brasília, v. 12, n. 1, p. 19-34, jan./jun. 2019.

SABBATINI, Renato Marcos. Craniologia: a pseudociência médica. **Ser Médico**, São Paulo, v. 56, p. 27-30, out/dez. 2011

SUNSTEIN, Emily W. **Mary Shelley: romance and reality.** Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991.