

O DIÁLOGO ENTRE CINEMA E LITERATURA EM “FRANKENSTEIN”

DIALOGUE BETWEEN CINEMA AND LITERATURE IN “FRANKENSTEIN”

Sirlene Cristófano*

RESUMO: Este artigo pretende por meio do diálogo entre a produção literária de Mary Shelley, *Frankenstein ou o Moderno Prometeu* (2001) e as produções cinematográficas *Frankenstein: The man who made a monster*, de James Whale (1931) e *Mary Shelley's Frankenstein*, de Kenneth Branagh (1994) manifestar as características comuns entre as duas artes: Cinema e Literatura. Nesta linha, procuramos discernir as suas ligações, uma vez que as duas produções artísticas têm suas características no ensejo de sua construção, levando em conta que, a obra literária evidencia-se de maneira mais específica e delineada enquanto a obra cinematográfica de forma mais agregada em relação a Literatura.

Palavras-chave: Literatura; cinema; diversidade de discurso.

ABSTRACT: This article aims through dialogue between the literary work of Mary Shelley's *Frankenstein or the Modern Prometheus* (2001) and film productions *Frankenstein: The man who made a monster*, in James Whale (1931) and *Mary Shelley's Frankenstein* Kenneth Branagh (1994) show the common features between the two arts: Cinema and Literature. In this vein, we seek to discern their connections, since the two artistic productions are individuals in the quest of its construction, taking into account that the literary work is evident in more specific and delineated as a cinematographic work in a more aggregate for Literature.

Keywords: Literature; cinema; diversity creed.

INTRODUÇÃO

Existem diversos estudos em torno das relações e diferenças existentes entre as artes literárias e cinematográficas, com o objectivo de analisar como se executa a adaptação da literatura para a tela de cinema. Assim, as informações que compõem as duas narrativas mostram-se para características específicas e no mesmo momento incom-

* Mestre em Literatura, Culturais e Interartes, pela Faculdade de Letras Universidade do Porto – FLUP, em Portugal (2009). Possui Pós-Graduação em Literatura pelo Centro Universitário UNIFIEO, em Osasco (2002). Atua principalmente nos seguintes temas: Educação, Psicanálise, Literatura, Antropologia do Imaginário e Simbologia. Faculdade de Letras da Universidade do Porto – FLUP. Email: sirlene.cristofano@gmail.com. *Curriculum* Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9805044636572920>.

patíveis às duas construções: os personagens e suas sensibilidades, o espaço, a narrativa, além da adaptação.

Temos também que levar em consideração, que, a motivação do que representar está relacionada com às teorias que prevalecem no momento em que o filme está a ser produzido e não somente os entusiasmos, as curiosidades pessoais do produtor, mas também em manifestar o imaginário do que o mesmo esteja expressando. Portanto, é fundamental destacar que os temas interpelados nas telas do cinema, por vezes, variam conforme as necessidades e interesses da sociedade. Os produtores cinematográficos constroem suas artes fílmicas relacionando com a época e respectivos interesses.

Neste particular, o fulcro deste artigo é estabelecer uma analogia entre *Frankenstein ou o Moderno Prometeu* (2001), de Mary Shelley com os filmes *Frankenstein: The man who made a monster*, de James Whale, e *Mary Shelley's Frankenstein*, de Kenneth Branagh, lançados respectivamente em 1931 e 1996. Pretende-se também demonstrar, através de pesquisas e reflexões críticas, as peculiaridades entre literatura e a outra forma artística, a cinematográfica, para outros leitores interessados nesta rica e prazerosa abordagem.

Afiançamos que, tanto os interessados e apaixonados pela arte literária, quanto os que apreciam e se interessam pela arte cinematográfica, têm em comum o interesse sobre a construção e como se procede a adaptação de uma produção literária para a arte fílmica.

Diante disto, levantamos algumas questões fundamentais: A arte cinematográfica tem uma maneira particular de emendar e demonstrar a sua narrativa nas telas de cinema? Em virtude disto, como se comprovam tais maneiras, demonstrando as intenções e singularidades na narrativa literária e na narrativa cinematográfica? A perspectiva e intenção da autora da obra, Mary Shelley, e do diretor do filme *Frankenstein: The man who made a monster*, (1931), assim como o diretor de *Mary Shelley's Frankenstein* (1994), se condizem nas intenções de levar o público à uma reflexão no momento da transcrição de ambas as produções? Há pontos mutuamente na obra literária e na fílmica? Acreditamos haver algumas diferenças na maneira de como as duas artes apresentaram a intenção e objectivo do texto em discussão.

FRANKENSTEIN, DE MARY SHELLEY

Em 1816 foram feitas descobertas extraordinárias e a mecanização mudou a face da indústria. A eletricidade foi descoberta e podia ser armazenada em pilhas grandes e usada em experiências. Ciência e religião embateram pelo fato de que os cientistas queriam mudar a natureza. A noção do homem em tornar-se Deus para mudar e criar vida usando novas tecnologias era uma ideia poderosa e assustadora. Com a teoria do Galvanismo, o uso de eletricidade para criar vida artificialmente, Mary Shelley começou a ter ideias e, a partir de um sonho, viu um jovem cientista enlouquecido em volta de um corpo já reconstruído na tentativa de o reanimar. Daí surge a história de *Frankenstein* que também vai ter influências da sua viagem à Alemanha,

local onde encontra o *Castelo dos Frankenstein*, em Bergstrasse, pertencente a família *Von Frankenstein*. Neste castelo morava um cientista chamado Conrad Dippel, o qual diziam que realizava experiências com cadáveres de acordo com a teoria de galvanismo. Todos estes fatores tiveram peso na escrita de *Frankenstein*, com sua primeira edição entre 1816 e 1817, mesmo não mencionando todos na sua obra encontra-se no jovem Victor Frankenstein a teoria de Galvanismo, o qual tenta criar a partir do nada a “vida”.

O monstro de Frankenstein, criado na euforia prometeica do jovem cientista, representa, desta forma, não só a desejada apropriação do enigma da vida pelo Homem, como também o perigo de descontrolo do criador sobre a criatura. Dicotomia entre monstro versus criador e mais tarde, criador versus monstro existente na história, simboliza as consequências de um ato imoral. Esta contradição mostra nos um ser criado e rejeitado que se encontra no mundo, mas não aceite pela sociedade vê-se obrigado a se revoltar para alcançar a felicidade que lhe é constantemente negada.

Mary Shelley, ao escrever sua obra fantástica, inventa Victor Frankenstein, um genial jovem cientista, e este, tenta criar o que Deus fez no início dos tempos: gerar o homem perfeito. Mas a experiência de criação de vida artificial no laboratório resultou num monstro anônimo e autômato. O seu corpo grotesco e de grande proporção não era o ser belo que Victor pretendia, e assim, ficou horrorizado com a sua própria criação abandonando o monstro à sua sorte.

Na sua busca de uma identidade o Monstro sentia-se cada vez mais isolado, só e rejeitado pela sociedade devido a sua anormalidade. Tenta adaptar-se, observando uma família, pela qual encontra sentimentos e as palavras, mas é posteriormente incompreendido e magoado. Desiludido vira-se contra seu criador. Nesse sentido Victor, o criador, transforma-se em monstro por ter abandonado a sua criação e não lhe ter dado a oportunidade de ser feliz, pelo fato desta ser horrenda. O monstro na história mostra o seu lado sensível, como se fosse uma criança, se regozijando com a natureza em todas as estações e também com a família que encontrara na floresta, desenvolvendo assim, sentimentos de amor e amizade, que no final lhe são negados.

Daí surge a vontade de vingança contra seu criador, pois descobre que este tem uma família que ele ama e protege. Destruir toda a sua família era a vingança, já que lhe era negada a sua felicidade na criação de uma noiva, Victor também não precisava de tal. Mas Victor não tinha noção que tal aconteceria e completamente destruído jura vingança contra o monstro, e que, o perseguiria até ao final dos seus dias, de modo a criatura não fazer mais mal a ninguém. Na realidade, o monstro só queria mesmo a atenção de seu “Pai”, mesmo que da forma mais monstruosa e menos desejável, pois estava desesperado por alguma. No final da história o monstro fica triste com a morte de seu criador e Victor percebe que existem prerrogativas na vida que não devem ser questionadas ou experienciadas, porque são superiores e ultrapassam o conhecimento do ser humano.

No século XIX, as elites governamentais europeias, criaram suas próprias versões prometeicas para assim, enfrentar dificuldades como a fome, as doenças conta-

giosas, a pobreza urbana. Neste percurso, a grande inovação foi fixar cada vez mais o discurso médico-científico, como uma maneira de se remediar a questão social. Tencionava-se gerar um novo homem resistente a doenças que poderiam levá-lo à morte, como pretendia Victor Frankenstein na obra de Mary Shelley (1818). Porém, a criatura tem consciência, sentimento que a transporta para “a vingança”, quando esta é impedida de ter vida social, afectiva e normal, por ter uma aparência que foge da normalidade.

Assim, não é um julgamento moral religioso contra o saber médico-científico que a autora nos apresentou, mas sim, uma manifestação romântico-humanista lembrando ao homem, que não podemos perder nossos sentimentos que equilibram as relações sociais. Victor nos deixa essa lição em seus últimos momentos com Walton:

[...] Num acesso de desmedido entusiasmo, criei uma criatura racional, e cabia-me dentro do limite dos meus poderes, assegurar-lhe a felicidade e o bem-estar [...] Recusei-me até criar-lhe uma companheira [...]. Ele demonstrou perversidade e egoísmo sem par. Destruí meus amigos. Devotei-me ao extermínio de seres que possuíam sensibilidade, felicidade e saber. E não sei até onde a sua sanha vingativa poderá levá-lo. Por isso, devia morrer. Cabia em mim a tarefa de pôr-lhe fim a existência, mas fracassei [...]. Perturba-me o fato de que a sobrevivência do monstro signifique a continuidade do mal [...] Adeus, Walton! Busque a felicidade num viver tranquilo e evite ser dominado pela ambição, mesmo que seja essa – aparentemente construtiva – de distinguir-se no campo da ciência e dos descobrimentos. Mas pó que falo isso? Na verdade, se eu me arruinei nessas esperanças, pode ser que outro seja bem sucedido [...]. (SHELLEY, 2001, p.202).

Mary Shelley realiza uma obra com elementos de inovação, fazendo um balanço do mundo e oferecendo-nos um conjunto de problemas, anseios e expectativas do homem que não reconhece o mundo em que vive, que tem a impressão de ter a sua vida estabelecida por buscas que ultrapassam o limite de sua existência. A autora demonstra as perdas, as determinações impostas e os traumas que estão previstos neste novo sentimento de luta entre o homem e seus símbolos. A obra marca o início de uma era com o objetivo de libertar o homem, porém o aprisiona aos mestres das técnicas. Faz a analogia com este momento, não com uma irreal adaptação desta época, mas mostra que a humanidade e sociedade constroem na cilada de sua própria sagacidade.

FRANKENSTEIN: DA ARTE LITERÁRIA À ARTE FÍLMICA

O romance de Mary Shelley, *Frankenstein e o Moderno Prometeu* (2001), tendo sua primeira edição em 1818, foi primeiramente adaptado para o teatro e depois para as mídias: rádio, televisão e cinema, além de quadrinhos. Thomas Edison realiza em 1910 a primeira adaptação cinematográfica da obra de Shelley. A primeira adaptação

para o cinema foi realizada pelos Edison Studios, em 1910. Foi produzida por Thomas Edison e Charles Ogle, o qual atuava no papel da criatura. Uma das mais famosas adaptações do romance para a arte cinematográfica é a realizada em 1931 pela Universal Pictures, dirigida por James Whale, com Boris Karloff como o Monstro.

James Whale, produtor cinematográfico, com grande talento como compositor, teve seu grande momento em Hollywood quando dirigiu o filme *Frankenstein* (1931), seguido depois por *Bride of Frankenstein* (1935) e *The Invisible Man* (1933), produzidos para a Universal Pictures: todos grandes sucessos de bilheteria. Whale é mencionado na novela *Father of Frankenstein* de Christopher Bram, a qual foi adaptada para o filme *Gods and Monsters* (1998).

As mudanças mais importantes do romance para o ecrã foram relativamente à personagem do Monstro. No romance, a criatura aparece humanizado, já na adaptação o monstro é completamente desumanizado. Pelo fato de o ter transformado num monstro mudo, feio, que o único som que faz era grunhido, fez com que não houvesse identificação por parte do público, ao contrário do romance de Mary Shelley, em que a criatura aprende a falar com um inglês muito correcto. No filme é representado como uma criatura sub humana incapaz de sentir outras emoções a não ser raiva e ter atos de violência, tornando-a assassina de Fritz e Waldman. O clímax é atingido quando o Monstro assassina a pequena Maria, que, apesar da aparência horrível da criatura, não tem medo e a convida para brincar com as flores.

Aqui, percebe-se que o Monstro aparece mais humanizado por brincar com a menina, símbolo de pureza e inocência, mas logo a seguir entusiasma se e atira a garota ao rio, pois não sabia que esta não flutuaria como as flores. Mas esta cena nos anos 30 é cortada, o que mostra apenas o encontro. O restante da cena, fica portanto na obscuridade, o que torna o monstro mais desumanizado, pelo fato do expectador não assistir a sua á sua reação. No romance de Shelley o monstro não quer o mal de ninguém, porém é completamente rejeitado pela sociedade o que o torna produto das circunstâncias sociais. Enquanto, na produção de Whale, o monstro segue um caminho diferente, pelo fato do assistente de Frankenstein, Fritz, ao roubar um cérebro, acaba por destruir o bom e trás o cérebro de um criminoso, ou seja, o comportamento do monstro não tem a ver com suas experiencias, mas sim é biologicamente determinado. Concluímos assim, que a criatura tem uma índole monstruosa por natureza. A criatura não tem a noção disso e como tal tem de ser morto, acabando assim isolado pelas pessoas da aldeia num moinho e queimado. Henry Frankenstein sobrevive e o filme acaba com um final feliz á Hollywood.

O cerne da história, do homem de ciência que numa enlouquecida busca pelo conhecimento desmedido cria um monstro, que se define acima de Deus após ter dado vida a sua criatura: “Now I know how it feels to be God” (Henry). Que acaba por ficar desiludido com sua criação, sendo errado elevando se ao nível de Deus e que afinal tinha criado uma criatura horrível e má que teria de ser destruída. Assim, após ter abandonado sua família e arrependido de tal pela sua experiencia falhada, volta para sua noiva que neste filme é sua prima de maneira a não parecer incestuoso de acordo com os costumes da época.

Frankenstein é um filme surpreendente e dinâmico, para altura em que foi realizado. James Whale fugiu as cenas longas do filme de salão que o tornam mais estático, e optou por cenas curtas, com vários pontos de vista entrecortados numa montagem arrojada. As cenas decisivas do filme são profundamente influenciadas pelos filmes expressionistas alemães, como *Nosferatu* (1922), *Metropolis* (1927) ou *O Gabinete do Doutor Caligari* (1920), com os seus cenários exagerados onde os espaços são distorcidos.

Os atores são fiéis aos papéis, sublinhando bem o carácter das personagens. Edward Van Sloan, no papel de Waldman, vinca o paradigma do velho professor, conhecedor de saberes arcanos, que sabe os limites da sua ciência, Dwight Frye, vinca aqui o papel do servil corcunda que se tornaria um dos ícones do filme de terror - embora o corcunda tenha sido imortalizado como *Igor* em vez do Fritz do filme. Colin Clive interpreta Frankenstein com as doses certas de ambição, obsessão e desilusão, contribuindo para a ambiguidade do filme.

Jack Pierce, o diretor de caracterização dos estúdios Universal, superou-se com a criação do monstro icônico, a imagem do monstro de Frankenstein foi para todos os efeitos fixada neste filme, num ícone tão poderoso que passou a encarnar o espírito da obra. Ao ícone só faltava um actor que o animasse, Bela Lugosi recusou o papel, e Boris Karloff animou o monstro, criando história do cinema. Outro cineasta que adaptou a obra de Mary Shelley para as telas do cinema, foi Kenneth Charles Branagh, um ator, diretor e roteirista britânico nascido na Irlanda do Norte. Branagh, estreou como diretor de filme em 1989, com *Henry V*, o que lhe concedeu duas indicações de Melhor Diretor, somando um total de 12 filmes, entre eles, *Frankenstein*.

No ano de 1994, a adaptação cinematográfica dirigida por Kenneth Branagh de nome *Mary Shelley's Frankenstein*, com o próprio Branagh no papel de Victor Frankenstein, Robert De Niro como a criatura e Helena Bonham Carter como Elizabeth. Apesar do título sugerir uma adaptação fiel, o filme toma uma série de liberdades com a história original. Esta adaptação, o que tornou-se um clássico do cinema, deu a aparência mais conhecida do monstro, com uma cabeça chata, parafusos no pescoço e movimentos pesados e desajeitados, mesmo que a narrativa da obra descrever a criatura como extremamente ágil.

Seguiram-se outras transposições, mas desta vez divergindo bastante da história narrada no romance. Em 1943 o personagem foi vivido por Bela Lugosi em *Frankenstein Encontra o Lobisomem*. Em 1969, Peter Cushing estrelou na versão do diretor Terence Fisher que levou o título de *Frankenstein tem que ser Destruído* (1969). Nos anos 80 o personagem voltaria em dois filmes: *Frankenstein* (1984) do diretor James Ormerod e *Gothic* (1986) de Ken Russell. As representações do Monstro de Frankenstein e sua história têm variado bastante, de uma simples máquina de matar sem capacidade de reflexão a uma criatura trágica e plenamente articulada, o que seria mais próximo do retratado no livro. O romance *Frankenstein*, de Mary Shelley ainda serviu como inspiração para o filme *Edward Mãos de Tesoura*, em 1990, de Tim Burton.

A versão de Kenneth Branagh trouxe-nos um carácter mais humano do monstro, em relação as outras produções cinematográficas, que tentar manter um monstro

mais tenebroso. É utilizado luzes e os factores climáticos que diferem conforme a situação em que se encontramos personagens, por exemplo, a felicidade de Victor Frankenstein na sua infância ou quando ele se encontra diante dos assassinatos, em meio a fúria da natureza. Filmado em 1994, o filme realiza importantes mudanças argumentais e elucida ambiguidades que não foram deixadas claras na obra de Mary Shelley, que possui um conteúdo a imaginação do leitor. As duas transgressões principais são a descrição da criação do monstro mediante uma vinculação directa com o galvanismo e as possibilidades oferecidas pela electricidade, o que são detalhes não explícitos directamente por Marry Shelley e eliminando qualquer tipo de incerteza em relação a morte de Victor e o monstro.

A mudança da família camponesa e a mudança no comportamento do monstro é o que leva a morte de Elizabeth, aonde mostra ele arrancando o coração dela, com o propósito de causar mais dramatismo no filme. Os personagens Victor Frankenstein, o monstro, Elizabeth e Robert Walton são apresentados de uma forma substancialmente distinta em relação a obra de Mary Shelley. No filme, o personagem Victor Frankenstein é um personagem descomido, assim como no livro, porém mais apegado as paixões e problemas. No livro, o vínculo que unia o doutor com sua família era muito forte, ela jamais voltou a fazer qualquer experiência, negando-se a dar sua vida a uma deformada companheira para o monstro, o que originou a morte de Elizabeth, como vingança do monstro. Existe uma caracterização de Victor, durante a noite, em que dá vida a Elizabeth, ridicularizando e mostrando seu desequilíbrio, e este reviver este erro reforça a visão da ciência não moderada que existiu desde o início da obra, quando Victor recebeu o aviso do professor, o que não aparece no livro.

A figura do monstro também está modificada. Em ambas obras, tanto de Shelley como de Branagh, a criatura é apresentada como um ser essencialmente humano, mas a sua condição física o impede de ter qualquer tipo de relação social. A representação de Robert de Niro, como “bom” monstro é menos evidente. No começo, o monstro é bondoso, mas não demora muito para ser induzido a maldade, parecendo ser mais uma maldade colérica do que ingênua e desesperada, inclusive mata antes de ser rejeitado por aqueles que já tinha colocado todas as suas esperanças, a família De Lacey.

A mente do monstro se encontra vazia, sem qualquer memória anterior, o que contribui para mostrar sua vida grotesca tanto quanto sua aparência, até que no final, é quando é mostrado seu lado mais humano, sua expressão de voz feroz e carece da fragilidade do livro, que acaba por lamentar da sua maldade sua miserável vida.

RELAÇÕES ENTRE A LITERATURA E O CINEMA

Entre a literatura e o cinema, podemos afirmar que as relações existentes são de inúmeras as possibilidades: em determinados momentos o cinema faz uso da literatura, e em outros a literatura se utiliza do cinema. Sedlmayer (2004) ressalta que descobriu as duas artes: a cinematográfica e a literária:

Escrever já era fazer cinema, pois entre escrever e filmar existe uma diferença quantitativa, não qualitativa. [...] Enquanto crítico, eu já me considerava um cineasta. Actualmente continuo a me considerar um crítico [...] Considero-me um ensaísta, faço ensaios sob a forma de romances, ou então romances sob a forma de ensaios: simplesmente, eu os filmo, em vez de escrevê-los. Para mim, é muito grande a continuidade entre todas as maneiras de nos exprimirmos. (SEDLMAYER, 2004, p.80).

Segundo cineasta na voz de Sabrina Sedlmayer, a arte é que mais se aproxima da literatura. É a literatura que, muitas vezes, realiza a expressão artística através dos recursos estilísticos e literários necessários para passar ao leitor toda a essência e intenção da obra. Portanto, a arte cinematográfica vai buscar na arte literária toda a inspiração para retratar não somente factos históricos, mas também ficcionais. Quando o cinema retrata a ficção literária, o diálogo entre ambas as artes não se restringe a um único ponto da construção da arte, mas o autor concentrado para os elementos estruturais da obra, dão base tanto para o leitor, quanto para o director no momento de (re) ler, traduzir, e reconstituir a narrativa escrita num outro apoio.

A síntese da narrativa para a construção de um roteiro favorece a representação dos personagens, buscando as múltiplas de vozes frente a arte fílmica. O roteiro é a descrição por escrito da intenção do produtor cinematográfico. Para que sua estruturação não fuja a invenção da obra literária, torna-se necessário fazer uma selecção das informações e articular o roteiro, de acordo com as instruções, as quais devem ser seguidas de acordo com o objectivo proposto. Porém, devemos ficar atentos, para o fato de que fazer literatura e cinema são duas coisas as quais se interagem no instante da adaptação. Portanto, a única coisa que muda é o objeto de construção que é na literatura, a inspiração do autor e o computador como ferramenta de trabalho, assim como para o director na arte fílmica, é a câmara.

Na linguagem cinematográfica, os elementos fundamentais são: planos, que denominamos cenas de um filme, os quais são tomados por muitos instantâneos vistos de diferentes perspectivas, assim como também os ângulos de tomada e movimentos de câmara. Ao observar os planos, podemos concluir que estes afectam a capacidade emocional da plateia e alterando-os acaba transformando a significação do discurso.

Ângulo visual, como sendo a base da linguagem fílmica, é a posição em que o espectador vê o espectáculo, de acordo com o modo como a câmara enfatiza uma cena.

Seria como se o espectador observasse a cena sempre do mesmo jeito e para se obter um novo ângulo, o espectador teria que trocar de lugar. Portanto, para compreender os movimentos de câmara, é necessário que a posição da mesma seja posicionada em diversos planos. De acordo com Rittner (1995), a mudança dos “planos” acontece de acordo com a mudança do movimento de câmara. De forma sucinta tentaremos esclarecer os cinco tipos de planos existentes.

O “plano geral” é utilizado para poder visualizar todo o cenário, mas de uma maneira que dê suficientemente para ver os protagonistas. Utiliza-se este género de

planos, quando pretende-se situar a acção num determinado local, de forma que o leitor situe-se no que se refere ao local onde a acção se desenrola. Utiliza-se esta técnica, normalmente, como um plano de introdução.

O “plano de conjunto” contém características próximas ao “plano geral”, porém com mais clareza as peculiaridades da acção humana, levando em consideração ainda, o ambiente/espaço, onde ela acontece, apesar de que este tenha um grau menor de importância neste caso. Assim, separadamente, o leitor pode concentrar a sua atenção em cada personagem.

Podemos comparar o “plano médio” como o plano de um corpo humano. No qual a maior parte do fundo é banida, conseguindo-se, assim, que a figura humana se converta no centro da atenção. É muito prático para mostrar as relações entre as pessoas, porém, necessita da abordagem psicológica dos primeiros planos. Já o “plano aproximado de peito”, sendo considerado o mais útil para a representação de diálogos, obtém o objectivo de permitir que o leitor sinta a iminência em relação ao personagem, desconsiderando o ambiente que o envolve. Neste plano, cortamos a figura à altura do peito, enfocando somente a cabeça e os ombros.

Os denominados “primeiro plano”, “grande plano” ou *close* é quando se atinge a máxima intensidade dramática. A personagem, através de sua expressão artística, apresenta-se mais nítida e as características podem ser projectadas com mais intensidade. É muito importante, o conhecimento desses planos, para que haja um favorecimento e uma eficácia, na interpretação das ideias da obra literária transportadas para o filme.

IDENTIDADE E ARGUMENTAÇÃO DO DISCURSO DAS ARTES LITERÁRIA E FÍLMICA

A dialética entre o texto ficcional e o leitor/espectador possui um aspecto essencial. O leitor/espectador para ter crer no que assiste ou lê necessita se transportar no universo da narrativa seja esta literária ou fílmica, viver num outro mundo, e assim construir em seu imaginário a sua vivência em tal realidade, passando a fazer parte da história da narrativa; atribuindo verosimilhança a ficção. De acordo com Bilén (2000) “ler é morrer para si próprio e para o mundo profano, a fim de atingir o mundo sagrado dos mitos e símbolos.”

Na análise sobre as relações entre a ficção e a verosimilhança, Alfredo Bosi (2004) nos afirma que, a ‘força capaz de modelar imagens’ é o devaneio, o imaginário que produz mitos como também a acção escrita do poeta. Afirma-nos ainda que ambas lidam com experiências armazenadas pela memória, que aparece como a faculdade poética. A condição de abstracção do homem está relacionada ao esquecimento da realidade e à recordação da mesma, possibilitando ambos a existência da arte. Outro importante fator é a própria constituição da linguagem, seja escrita ou fílmica. A palavra ou a imagem nunca são o objeto representado e sim o manifesto de sua *ausência*, do imaginário, da fantasia, ou melhor,

[...] a palavra, o símbolo, a figuração vão reapresentar incessantemente, ao espírito, na sua própria ausência, os seres e as coisas do mundo exterior e, num certo sentido, esses seres e coisas ficam dotados, a partir de então, de um poder invasor. (MORIN, 1979, p.108)

Na arte fílmica, esta ideia é tão forte que conduz o espectador à fantasia da realidade e a um esquecimento maior do devaneio, e assim, Mais do que as outras artes, ou de forma mais singular, o cinema nos engaja no imaginário: ele faz erguer-se em massa a percepção, mas para tão logo levá-la em sua própria ausência, que é contudo o único significante presente (METZ, 1972, p.58).

Mas, podemos afirmar que, este fato não empenha a intensidade da palavra, da linguagem humana que, sendo uma arte, é capaz de ultrapassar as próprias limitações. Segundo Bosi, a sequência das palavras é o discurso, e este possui um poder e uma fragilidade em relação à percepção visual. Podemos considerar, que,

Ele (o discurso) é forte, é capaz de perseguir, surpreender e abraçar relações inerentes ao objeto e ao acontecimento que, de outro modo, ficariam ocultas à percepção. Ele é capaz de modalizar, de pôr em crise, e até mesmo negar a visão inicial do objeto. (BOSI, 2004, p.33).

O discurso proporciona ao escritor expor, interpretar e recriar um universo, e ao leitor uma liberdade imaginativa para compreender e vivenciar o sutil. Podemos dizer, que a imagem é essa força que abrange o universo e o atira frente ao espectador, mas não existe afronto. Existe apenas a suplementação na relação imagem – palavra, a fusão artística de ambas as artes, obtém como resultado um grande envolvimento das percepções do homem, o elemento fundamental como recurso cinematográfico. Portanto, todas as artes são entretecidas pelos fios da memória, do imaginário, da fantasia e do tempo que estão inapagavelmente caracterizado sem seus manifestos, e, compreendemos que,

Cada obra é como uma presença escondida na sombra que a luz de outras obras procura e liberta: uma voz que não pode ouvir senão quando responde em forma de eco a outras vozes. (PICÓN, 1970, p.81).

Portanto, é pelo esquecimento, pela exploração do imaginário e (re) construção de um novo universo, que originam a arte, composta por tudo que o homem já produziu e que é deslumbrado e capturado pelo domínio criador e transformado em novas obras, vozes que se apresentam como numa nova recordação. O que é lido numa obra são palavras, denominadas “Arte literária” ou discurso, e, o que é assistido no cinema são imagens em movimento e técnicas, o qual denominados “Arte Fílmica”. Ambas compondo um universo ficcional com a participação imaginária do leitor ou espectador que atuam de forma significativa a partir da memória, dos devaneios e fantasias: esquecendo, construindo, reconstruindo e des(re)construindo.

CONCLUSÃO

Afirmamos que a obra de Mary Shelley, assim como as produções cinematográficas, possuem uma mesma preocupação: as possíveis consequências pela sede dos conhecimentos e desenvolvimentos científicos mal aplicados. No livro, é questionado os assuntos relacionados com a responsabilidade da criatividade, a atitude em relação a ambição intelectual que enfrenta o desconhecido e os limites razoáveis das ações humanas, e que se apresenta uma resistência antes das mudanças da Revolução Industrial, que armazenam uma forma de vida condenada ao manejo técnico e a exploração científica sem medida.

Entre a literatura e o cinema, podemos afirmar que as relações existentes são de inúmeras as possibilidades: em determinados momentos o cinema faz uso da literatura, e em outros a literatura se utiliza do cinema. A arte é que mais se aproxima da literatura. É a literatura que, muitas vezes, realiza a expressão artística através dos recursos estilísticos e literários necessários para passar ao leitor toda a essência e intenção da obra. Assim, a arte cinematográfica vai buscar na arte literária toda a inspiração para retratar não somente factos históricos, mas também ficcionais. Quando o cinema retrata a ficção literária, o diálogo entre ambas as artes não se restringem a um único ponto da construção da arte, mas o autor concentrado para os elementos estruturais da obra, dão base tanto para o leitor, quanto para o director no momento de (re) ler, traduzir, e reconstituir a narrativa escrita num outro apoio.

É possível ver a diferença existente entre a descrição feita do monstro na obra literária de Mary Shelley e as outras duas produções cinematográficas aqui estudadas. O acesso que temos ao interior do monstro, sua angústia e tristeza profunda com a condição lamentável com que foi criado, não é transmitida da mesma forma nos filmes, justamente porque não temos acesso a sua consciência, seu “eu” e seus pensamentos. Assim como nos filmes, temos uma visualização do monstro que não é encontrada da mesma forma na obra de Mary Shelley. Através das palavras, podemos criar o nosso monstro, mas não temos tanto acesso a sua realidade monstruosa como nos filmes, aonde podemos realmente “ver” uma criação feita através de pedaços de outros humanos.

Enfim, podemos também concluir também que a linguagem cinematográfica depende de várias etapas para a construção do filme, pois é de suma responsabilidade para o diretor “montar” uma narrativa para satisfazer o espectador. Em todas as etapas de estruturação do filme existe o objetivo de transformar pensamento em forma, passando por um texto escrito, por uma articulação na construção dos planos, e na etapa final do filme. O que resulta disso é chamado de interpretação. Além é claro, de uma concretização do diálogo teórico entre Literatura e Cinema, particularmente aqui demonstrado: A Literatura e as interfaces do seu domínio específico com o domínio da arte visual.

REFERÊNCIAS

- BILEN, Max. Literatura e iniciação. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. 7.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- METZ, Christian, *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MORIN, Edgar, Sapiens-Demens. In: _____. *O enigma do homem*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- PICON, Gaetan. A obra e as obras. In: _____. *O escritor e sua sombra*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970.
- SEDLMAYER, Sabrina; MACIEL, Maria Esther. *Textos a flor da tela: relações entre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Núcleo de Estudos de Crítica Textual - Faculdade de Letras da UFMG, 2004. 260p.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Moderno Prometeu*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

FILMES

- BRIDE OF FRANKENSTEIN*. Direção: James Whale; Roteiro: Mary Shelley (romance); Adaptação: William Hurlbut; Origem: Estados Unidos; Duração: 80 minutos; Gênero: Horror; Tipo: Longa-metragem; 1935.
- EDUARDO MÃOS DE TESOURA*. Direção: Tim Burton; Roteiro: Tim Burton e caroline Thompson; Origem: Estados Unidos; Duração: 104 minutos; Gênero: Drama/Romance; Tipo: Longa-metragem; 1990.
- FRANKENSTEIN*. Direção e Roteiro: James Ormerod; Origem: Estados Unidos; Duração: 90 minutos; Gênero: Ficção Científica; Tipo: Longa-metragem; 1984.
- FRANKENSTEIN ENCONTRA O LOBISOMEM*. Direção de Rou William e Produção de George Waggner; Roteiro: Curt Siodmak; Origem: Estados Unidos; Duração: 1 hora e 20 minutos; Gênero: terror; Tipo: Longa-metragem; 1943.
- FRANKENSTEIN TEM QUE SER DESTRUÍDO*. Produção de Anthony keys e Direção de Terence Fisher; Roteiro: Bert Batt; Adaptação: Steph lady e Frank darabont (filme); Origem: Estados Unidos; Duração: 98 minutos; Gênero: Ficção Científica; Tipo: Longa metragem; 1969.
- FRANKENSTEIN: The man who made a monster*. Direção e Produção: James Whale; Roteiro: Mary Shelley (romance); Adaptação: John Balderston; Roteiro: Francis Edward Faragoh (filme); Origem: Estados Unidos; Duração: 71 minutos; Gênero: Ficção Científica; Tipo: Longa-metragem; 1931.
- GODS AND MONSTERS*. Direção de Bill Condon; Roteiro: Cristopher Bram e Bill Condon; Origem: Estados Unidos; Duração: 1 hora e 45 minutos; Gênero: Drama; Tipo: Longa-metragem; 1998.
- GOTHIC*. Direção de Ken Hussel; Roteiro: Sthephen Vok; Origem: Estados Unidos; Duração: 1 hora e 27 minutos; Gênero: Horror; Tipo: Longa-metragem; 1986.
- MARY SHELLEY'S Frankenstein*. Produção Francis Ford Copola e Direção de Kenneth Branagh; Roteiro: Mary Shelley (romance); Adaptação: Steph lady e Frank darabont (fil-

me); Origem: Estados Unidos; Duração: 1 hora e 58 minutos; Gênero: Ficção Científica; Tipo: Longa-metragem; 1994.

METROPOLIS. Produção Frits Lang; Origem: Alemanha; Duração: 100 minutos; Gênero: Ficção Científica; Tipo: Longa-metragem; Preto/Branco 1927.

NOSFERATU. Realização F. W. Murnau; Adaptação de *Drácula*, de Stoker; Origem: Alemanha; Gênero: Horror/ Mudo. Preto/branco; Tipo: Longa-metragem; 1922.

O GABINETE DO DOUTOR CALIGAR. Direção de Robert Wiene; Roteiro: Hans Jonowitz e Carl Mayer; Origem: Alemanha; Duração: 72 minutos; Gênero: Terror; Tipo: Longa-metragem; 1920.

THE INVISIBLE MAN. Direção de James Whale; Roteiro: H.G.Wells (romance); Adaptação: R.C. Sheniff (filme); Origem: Estados Unidos; Duração: 72 minutos; Gênero: Horror; Tipo: Longa-metragem; 1933.