

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS MODERNAS

ALINE GOUVEIA MEDEIROS

***EDWARD MÃOS DE TESOURA E FRANKENSTEIN: UM PROCESSO DE
APROPRIAÇÃO***

Porto Alegre
2012.

ALINE GOUVEIA MEDEIROS

**EDWARD MÃOS DE TESOURA E FRANKENSTEIN: UM PROCESSO DE
APROPRIAÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado como
requisito parcial para a obtenção do título de
licenciado em Letras pela Universidade Federal do
Rio Grande do Sul.
Orientadora: Dr^a Elaine Barros Indrusiak

Porto Alegre
2012.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer a todos que, de uma forma ou outra, me apoiaram e permitiram que esse momento tão importante chegasse.

Primeiramente, aos meus pais, Vitoriano e Solange, que sempre me incentivaram e apoiaram todas as minhas decisões. Não há palavras para agradecer o amor que recebi de vocês.

À minha irmã, Angélica, companheira de todos os momentos, desde a época em que dividíamos o quarto, e ao Kenny, meu irmão de coração. Amo vocês.

Ao meu namorado, Bruno Schmidt, que, apesar de dizer que atrapalhava, me ajudou muito na produção deste trabalho. Obrigada pelo apoio. Te amo.

A todos os amigos que tornaram meus dias de estudo ou de folga mais alegres, em especial, Neca Sauthier, minha dupla inseparável de GHC, de UFRGS e de TCC; Caroline Scheuer; Cibele Kirsch; Evelin; Gabriela; Gisele Vianna; Fernanda Fernandes; Ísis; Janaína; Lisiane; Maísa; Patrícia; Roberta Rodrigues; Sandra Riter.

Aos meus colegas de trabalho que me apoiaram nesta reta final, em especial o Marcelo, a Mara, o Ednilson e a Rosângela.

À minha orientadora Elaine Barros Indrusiak, pelo incentivo e apoio à criação deste trabalho.

RESUMO

O presente trabalho propõe-se a analisar o filme *Edward Mãos de Tesoura* (1990), de Tim Burton em sua relação com o romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, num estudo que explora o diálogo entre cinema e literatura. Utilizamos como referencial teórico os conceitos de apropriação e adaptação trazidos por Sanders (2006). Mostramos que elementos do romance de Mary Shelley, assim como elementos de adaptações cinematográficas de Frankenstein, como *Frankenstein*, de James Whale (1931), são apropriados pelo filme de Burton. Nosso estudo mostra como o filme *Edward Mãos de Tesoura* resgata características românticas da obra de Mary Shelley que haviam se perdido em adaptações cinematográficas anteriores.

Palavras-chave: *Frankenstein*, Apropriação, Cinema, Literatura, Romantismo.

ABSTRACT

This study aims at analyzing the Tim Burton film *Edward Scissorhands* (1990) and its relation with the novel *Frankenstein*, by Mary Shelley, in a study that explores the dialogue between Cinema and Literature. We used here the concepts of Appropriation and Adaptation from Sanders (2006). This work aims at showing that elements from the novel by Mary Shelley, as well as elements from movie adaptations of *Frankenstein*, as the classic *Frankenstein*, by James Whale (1931), are appropriated by Tim Burton's *Edward Scissorhands*. This study shows how the movie *Edward Scissorhands* presents many characteristics of Romanticism that Mary Shelley's novel had lost in the film adaptations studied.

Key-words: Frankenstein Appropriation, Cinema, Literature, Romanticism

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1. Cinema e Literatura: um estudo interdisciplinar	9
1.1 Adaptação e Apropriação	12
2. A personagem da criatura e seu percurso no cinema: o monstro Frankenstein.....	15
3. Tim Burton	17
4. Edward Mãos de Tesoura e Frankenstein: apropriação.....	20
5. Considerações Finais	39
Referências bibliográficas:	40

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é analisar duas obras em suas características comuns e em suas diferenças: o filme de longa metragem do diretor Tim Burton, *Edward Mãos de Tesoura*, e o clássico romance romântico *Frankenstein*, de Mary Shelley. O filme *Edward Mãos de Tesoura*¹ apropria-se de diversos elementos da obra de Mary Shelley (consideramos o conceito de apropriação conforme Sanders, 2006), uma vez que a obra cinematográfica resgata aspectos relevantes do romance sem tentar “recontar” a história. Percebemos diversos pontos de diálogo que procuramos explorar aqui, tais como a criação de um ser humano por outro (por isso Victor Frankenstein é considerado o moderno Prometeu) e a dificuldade de aceitação da criatura na sociedade.

Como se tratam de duas obras pertencentes a gêneros distintos, com linguagens e sistemas semióticos diferentes, discutiremos também a relação entre cinema e literatura, e, como vários trabalhos já demonstraram, as transformações que a criatura de Frankenstein sofreu no cinema, culminando no personagem Edward, que consideramos um retorno ao personagem romântico que temos no livro, em oposição aos “monstros” representados na maior parte das adaptações cinematográficas de *Frankenstein*. Diferentemente de adaptações como *Frankenstein* (de James Whale, 1931), a *Maldição de Frankenstein* (de Terence Fisher, 1957), *Frankenstein de Mary Shelley* (de Kenneth Branagh, de 1994), e *Frankenstein* (de Sean Tretta, 2010), cujas figuras das criaturas (geralmente associadas ao nome Frankenstein) são de natureza má (exceção feita ao filme de Branagh), Edward é uma criatura inocente, assim como era inicialmente a criatura do romance de Mary Shelley. Nos filmes que se propuseram a transpor a obra de Mary Shelley para o cinema que observamos, Victor Frankenstein é de certa forma exonerado de sua culpa na tragédia, e o lado monstruoso da criatura é exacerbado. Em *Edward Mãos de Tesoura*, temos uma reversão desse processo, uma vez que, assim como no romance de Mary Shelley, a criatura é essencialmente boa, contudo é corrompida pelo contato com a sociedade.

¹ Estamos utilizando aqui como objeto a versão em português de *Frankenstein*. Utilizamos *Frankenstein* da editora LPM, traduzido por Miércio Araújo Jorge Honkis. Os trechos do roteiro que utilizamos estão em inglês, disponíveis na página:
http://www.imsdb.com/scripts/Edward_Scissorhands.html

Buscaremos, através dessa análise, demonstrar a relevância que uma obra como *Frankenstein* tem atualmente, de modo a ainda influenciar a produção cultural contemporânea. Discutiremos as noções de adaptação e apropriação e também a forma pela qual o filme *Edward Mãos de Tesoura* dialoga não só com o romance de Mary Shelley, como também com as demais adaptações da obra.

1. Cinema e Literatura: um estudo interdisciplinar

Buscamos neste trabalho pesquisar a literatura na sua relação com o cinema, num estudo interdisciplinar. A Literatura Comparada, que no seu início buscava identificar influências e relações entre autores, obras e sistemas literários, posteriormente, alargou seu campo de análise, colocando como um de seus principais objetos de estudo a literatura em sua relação com outros sistemas semióticos – o cinema sendo um deles:

A maior permeabilidade da *Escola Americana* e as contribuições dessas vozes isoladas conferiram novo impulso ao comparatismo, que deixou de lado a perspectiva historicista tradicional e seu correlato – os velhos estudos de fontes e influências – e passou a ocupar-se cada vez mais do texto literário e das relações interliterárias e interdisciplinares. (COUTINHO, 1996, p. 31)

A intertextualidade é característica da linguagem e da literatura e os diálogos e influências entre os textos e os discursos são parte constitutiva de seus significados, desse modo, estudar a já bastante discutida influência entre cinema e literatura é parte relevante da compreensão desta:

Se a literatura comparada é ‘a arte de aproximar a literatura dos outros domínios de expressão ou do conhecimento, ou dos factos e dos textos literários entre si [...] a fim de melhor os descrever, os compreender e os apreciar’ não podemos negar ao cinema e às imagens pertencentes à mesma família tecnológica – fotografia, televisão, anúncios publicitários – o direito de ocupar um lugar nada negligenciável na reflexão comparatista. Porque, como ‘compreender e apreciar’ certos fenômenos culturais especificamente modernos como o ‘romance cinematográfico’, por exemplo, se não realizarmos uma análise conjunta e comparativa das duas formas de criação simultâneas de que se reclama: o cinema e o romance. (CLERC, p. 283)

É inegável a influência cultural que o cinema possui atualmente e, apesar de certa resistência no território acadêmico de analisar manifestações culturais tidas como “de massa” ou populares, esse tipo de estudo - comparando a literatura com outros gêneros - já é bastante comum em áreas como a Literatura Comparada e os Estudos Culturais, que, após a metade do século XX passam a estudar literaturas até então excluídas do cânone, e também outras formas de arte, explorando seus diálogos e influências mútuas.

Cinema e literatura – desde o início da sétima arte vêm – se influenciando e se modificando. Filmes são textos que dialogam, interferem e são recebidos pelo mesmo público

que lê e que escreve. É esse diálogo que buscamos analisar – mais especificamente, como as figuras criadas pelo cinema são influenciadas pela literatura e como essas figuras também influenciam umas às outras:

Abstração feita aos filmes, esses textos informam de modo privilegiado sobre a forma como a imagem se pode inscrever no horizonte pragmático da escrita, ou como ela pode regressar a esta última para lhe servir de ponto de partida. Vemos que não se trata aqui de confrontar duas formas de arte, mas de permanecer no domínio da escrita e de contemplar como esta última corrobora os traços de uma visualidade ligada às tecnologias icônicas. Deste modo, se circunscreve o campo de uma investigação que se quer propriamente literária. (CLERC, p. 287).

Filmes e romances, sendo textos, veiculam significados e têm “linguagens” específicas, ou seja, são construídos de acordo com um sistema de significação (MAST, 1982):

Like literary makers, filmmakers manipulate the signifying system according to its conventions, enabling the receiver of the work to re-create those identical manipulations and thereby receive its information. Like the literary system of signification, the cinema system is additive (individual signs are added to one another), cumulative (each addition progressively increases and specifies meaning and understanding), progressive (the direction of its progressive meaning cannot be reversed; previously established significances cannot be erased), and therefore, temporal (the signification process unfolds over a period of time and requires time for its operation). (MAST, 1982, p. 288)

Entretanto, apesar das semelhanças, trata-se de tipos de textos diferentes e têm maneiras diferentes de produzir significados. Mesmo uma classificação *romance* e *filme* já é arbitrária e de certo modo pouco específica, tendo em vista a complexidade dos dois gêneros e as diferenças e especificidades das obras do gênero filme (documentário, animação, curta-metragem, etc.) e do gênero romance.

Sendo assim, não analisaremos neste trabalho romances e filmes da mesma forma. Apesar das dificuldades em decodificar a “linguagem” cinematográfica (MAST, 1982), buscaremos atentar para suas especificidades (cores, sons, expressões faciais, ângulos, ritmos, estrutura narrativa, etc.) e as produções de significados em suas relações com a literatura.

De acordo com MAST (1982), qualquer versão filmada de uma obra literária, mesmo se propondo uma adaptação “fiel”, tira algo – palavras – e põe algo no lugar – imagens e sons. Portanto, apesar de considerarmos pontos em comum, romance e filme serão analisados buscando sempre levar em conta as especificidades de cada gênero.

Podemos dizer que, enquanto o cinema *mostra*, o livro *explica*:

The audience's immediate recognition of a star's internal traits (...) allows a film to curtail the most necessary and least interesting narrative section of every play and novel, the exposition - Who and where the characters are, why they are there, and what they want. (MAST, 1982, p.293)

Aí reside uma das maiores distinções entre os dois gêneros. Ao contrário dos romances, nos filmes temos contato com as expressões faciais dos atores, seus traços físicos, ações, etc. – e, a partir daí, deduzimos a interioridade dos personagens, seus sentimentos e seus pensamentos. Já na literatura o caminho é inverso, temos contato geralmente com o abstrato e partimos para o concreto: pensamentos, sentimentos, considerações internas dos personagens nos levam a visualizar uma realidade concreta; por isso, quando vemos uma adaptação de algo que já lemos, ela frequentemente nos desagrada, porque não traduz a visualização que já havíamos criado quando lemos.

Para exemplificar essa distinção, tomemos as obras analisadas neste trabalho. No romance *Frankenstein*, a criatura decepciona-se com os seres humanos após ter tentado interagir socialmente e ter sido duramente rejeitada devido à sua aparência. É a partir de seus pensamentos - de suas palavras - que percebemos seus sentimentos, sua frustração e raiva. Um exemplo é o trecho em que criatura e criador conversam pela primeira vez:

Se toda a humanidade soubesse da minha existência, faria como tu, armar-se ia para a minha destruição. Não devo, pois, odiar aqueles que me detestam? Não terei contemplação para com os meus inimigos. Eu sou um miserável, e eles devem compartilhar da minha desgraça. (Shelley, 2985, p. 97)

Já Edward, ao final do filme, após ter decidido voltar para sua mansão e se isolar da comunidade à qual tentou integrar-se, demonstra os mesmos sentimentos através da expressão facial:



Figura 1: Expressão de Edward no final do filme de Tim Burton

Portanto, este trabalho busca explorar a relação entre o cinema e a literatura sem fazer uma análise baseada nas noções de valor ou de originalidade, mas sim demonstrando os diálogos entre os dois gêneros e suas distinções.

1.1 Adaptação e Apropriação

O cinema é uma forma de arte recente, que se popularizou no século XX, e que desde seu advento veio criando vários vínculos com a literatura, principalmente através de adaptações. Desde cedo, o cinema tentou recriar obras literárias, traduzindo-as para as telas. Muitas dessas adaptações foram analisadas por teóricos, que inicialmente as estudaram a partir de noções de *valor*, *legitimidade da adaptação* e *fidelidade* (SANDERS, 2006). Com a popularização do cinema, a partir da década de 20, a inevitável comparação entre cinema e literatura vinha marcada por valores que tomavam a literatura como um gênero puro, que poderia ser “corrompido” pelas adaptações cinematográficas.

No entanto, adaptações de obras literárias tornaram-se tão populares, e o cinema veio tomando tamanho espaço, que o primeiro – e muitas vezes o único – contato do grande público como legado literário (pensando em histórias e personagens), passou a ser através do cinema – das adaptações cinematográficas. Com essa influência cultural, adaptações vieram

tornando-se objeto de diversos estudos acadêmicos de diversas áreas, tais como a Literatura Comparada e os Estudos de Tradução.

Adaptação e apropriação são conceitos complexos cujas definições são importantes para a análise que propomos aqui. Os termos foram tomados de Julie Sanders (2006), que faz uma definição de adaptação e apropriação, mesmo considerando os pontos em comum e as “intersecções” que os termos podem ter. Adaptações e apropriações podem ter uma vasta gama de possibilidades de significação e ter objetivos diversos, como a crítica, a simplificação (adaptações de clássicos para as crianças, por exemplo), a revisão, a “atualização” (uma obra que é transposta para a atualidade, por exemplo, *Romeo e Julieta* - Na inovadora versão de Baz Luhrmann, 1996) -, etc.

A literatura que se apropria de textos anteriores é fruto de desdobramentos de leituras que se movem de forma ambivalente, entre o suplemento e o afastamento, numa dinâmica que irá proporcionar o aparecimento de novos textos. (VIEIRA, 2010, p. 2)

Sanders (2006) distingue adaptação de apropriação no sentido em que na primeira temos uma conexão mais próxima com a obra “original”, enquanto que na apropriação não há uma preocupação em recontar a história alvo da apropriação, apenas “toma-se” elementos de um texto:

(...) appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain. This may or may not involve a generic shift, and it may still require the intellectual juxtaposition of (at least) one text against another that we have suggested is central to the reading and spectating experience of adaptations. (SANDERS, 2006, p. 26)

Essa noção é ainda reforçada por Vieira (2010):

Donald Hedrick e Brian Reynolds sugerem que o termo (apropriação) aponta para sua transversalidade, cuja origem do significado era de “apropriação territorial”. Nesse sentido, a apropriação revela uma ênfase em reações dissidentes aos textos clássicos, menos rígidas, mais provocadoras. (p. 5)

A partir da análise de *Edward Mãos de Tesoura* em relação ao romance *Frankenstein*, buscamos mostrar o quanto um texto que pode ser considerado uma apropriação – pois se trata de uma versão livre e contemporânea do mito da criação de um ser pelas mãos de outro ser humano – resgata elementos que se perderam nas obras que se propunham como

adaptações. Nossa pesquisa nos permite mostrar que o aspecto romântico da criatura – claramente inspirado nos mesmos princípios da caracterização do “bom selvagem”, já que sua inocência inata acaba sendo corrompida através do contato com a sociedade – é retomado no filme de Tim Burton. Consideramos, portanto, que não há maior ou menor fidelidade entre adaptações e apropriações, ambas são leituras, que podem se aproximar ou se afastar do texto original, sempre resgatando elementos desse.

2. A personagem da criatura e seu percurso no cinema: o monstro Frankenstein

A fidelidade e o respeito ao texto original já vêm sendo bastante debatidos nos estudos de literatura comparada. A noção de texto *original* é bastante questionável, pois mesmo clássicos da literatura, como *Romeu e Julieta*, por exemplo, não eram histórias originais, no sentido mais corrente do termo, mas sim, reformulações, adaptações de histórias já existentes. Portanto, os filmes que muitas vezes foram vistos como *distorções* dos clássicos, são apenas interpretações desses, e é assim que vemos as adaptações cinematográficas nesse trabalho – como (re)leituras. Não há uma única e legítima interpretação de uma obra que possa ser violada (MAST, 1982), mas sim, diferentes interpretações de obras e personagens.

Podemos pensar que as histórias de *Romeu e Julieta* e *Drácula*, por exemplo, são conhecidas do grande público de hoje principalmente através das adaptações cinematográficas. *Frankenstein* também é exemplo disso. Houve tantas modificações e acréscimos à história que o romance conta a cada adaptação para as telas do cinema, que a criatura que o público conhece é muito distinta daquela do romance de Mary Shelley. Se perguntarmos às pessoas qual o nome da criatura, quantas nos responderão “Frankenstein”?

A figura conhecida popularmente como Frankenstein não é o cientista chamado Victor Frankenstein, que ousou desafiar Deus (motivo pelo qual é comparado a Prometeu) e criou um novo ser. A criatura que já se tornou um mito presente em filmes, desenhos animados, peças de teatro etc. é um monstro de pele esverdeada chamado Frankenstein – figura desengonçada que tem eletrodos no pescoço. Ou seja, a figura do monstro conhecida do grande público não é a figura presente no romance original de Mary Shelley, mas sim, o personagem que veio tomando forma a cada adaptação da obra.

Devemos citar especialmente os filmes de James Whale (*Frankenstein*, de 1931) e de Terence Fisher (*A maldição de Frankenstein*, de 1935), que contribuíram para a criação do mito Frankenstein (referindo-se à criatura) já bastante distante da figura da criatura do romance. É esse monstro Frankenstein² que veio tomando espaço no imaginário coletivo e aparecendo no cinema, nos quadrinhos, no teatro, nos comerciais etc. Seria exaustivo explorar

² É importante salientar que os filmes nunca nomearam o monstro como Frankenstein, mas que o que provavelmente aconteceu foi uma fusão do título com a imagem mais impactante e representativa dessas versões – a personagem de vida por Karloff. Também o fato de haver muitas referências ao “monstro de Frankenstein” acabou favorecendo essa fusão.

aqui os diversos espaços e momentos em que foram feitas alusões ao “monstro” Frankenstein, mas apenas para exemplificar, podemos citar o monstro Herman, personagem da série americana *The Munsters*, clara apropriação da representação visual (imagética) da criatura na obra de Whale, a qual foi imortalizada pela impactante interpretação de Boris Karloff. Herman remete ao monstro do filme de Whale – interpretado por Boris Karloff:



Figuras 2 e 3: À esquerda, Boris Karloff interpretando a criatura de Frankenstein; à direita, Herman, personagem popular da série norte-americana “The Munsters”.

Não temos em Herman uma alusão à criatura do romance. Ele representa uma apropriação do personagem do cinema, o “monstro Frankenstein”. Não se trata de uma alusão visual apenas; Herman é um idiota porque, assim como o monstro de Karloff, tem um cérebro defeituoso, algo que contraria a representação original da criatura como ser de grande inteligência. Muitas das populares adaptações e apropriações do romance *Frankenstein* foram criticadas como distorções do original. Realmente, há muitos distanciamentos do “original”, no entanto, nosso objetivo não é analisar adaptações a partir de noções de fidelidade. Buscamos demonstrar as resignificações, os diálogos, as interpretações e as reinterpretções que as obras literárias podem ter no cinema. “Distorcido” ou não, o fato é que o romance e sua autora permanecem vivos nos polissistemas literários em grande parte pela popularidade que cinema, TV e outras mídias massificadas lhes garantiram.

3. Tim Burton

A figura do monstro de Frankenstein influenciou diversos artistas, dentre eles, o cineasta Tim Burton, conhecido por seu estilo peculiar, influenciado pela estética gótica e pela cultura pop. Nas suas criações, de “sonhos sombrios e pesadelos coloridos” (Woods, 2011, pg. 9), os monstros do cinema e da literatura tiveram forte influência, porém, como algo positivo:

Os arquétipos dos monstros universais de sua juventude, o Monstro de Frankenstein, Conde Drácula e Lobisomem, todos solitários supremos, não foram transformados em assassinos em série sobrenaturais e destrutivos em filmes de terror dos anos 1970. Em vez disso, na cidade de brinquedo gótica de Burton, o retardado e sobrenatural monstro de Karloff se transforma no cachorro da família. (WOODS, 2011, p. 9)

Essa influência é clara já quando observamos seus primeiros trabalhos, como o curta-metragem *Frankweenie*, produzido nos estúdios da Disney em 1984. O curta é uma paródia de *Frankenstein* – não do livro, mas do filme de James Whale - e conta a história de um garoto chamado Barret Oliver que tenta trazer seu cão Sparky, que morreu atropelado em frente à sua casa, de volta à vida. Após as aulas de ciências, nas quais seu professor consegue fazer a perna de um sapo morto movimentar-se através da energia elétrica, Oliver passa a estudar diversos livros de ciência e – assim como Victor Frankenstein – consegue dar vida a um ser inanimado. O cão é uma figura monstruosa, que, cheia de remendos, causa asco e terror aos vizinhos, mas que, assim como a criatura do romance de Mary Shelley era inicialmente, é bondosa e capaz de salvar seu dono de um incêndio – numa paródia da cena do incêndio no moinho do filme de Whale.

Temos em *Frankweenie* uma versão otimista da história de *Frankenstein*. O cão, devido ao medo que causou na vizinhança, foi perseguido e acabou morrendo novamente ao salvar seu dono do incêndio. No entanto, nessa versão delicada da história, os vizinhos percebem a injustiça e se unem para ajudar o garoto a ressuscitar o cão novamente. Como o próprio Tim Burton afirma, o curta metragem distingue-se dos demais, que mostravam os aspectos negativos da história:

Eu tinha acabado de rever *Frankenstein* e comecei a pensar, não sei por que, em um cão que tive na infância. E imaginei quão incrível era o tema de *Frankenstein*, trazer alguém de volta à vida. Mas todas as versões feitas até ali só lidavam com os

aspectos ruins da coisa. Chegou uma hora em que o filme e a lembrança sobre o meu cão se conectaram, e começamos a desenvolver aquilo. (Woods, 2011, p. 30)

Outro filme do cineasta, produzido também pela Disney, apesar de não mostrar diretamente a influência de *Frankenstein* na sua obra, mostra como a estética gótica – presente também em *Edward Mãos de Tesoura* – e o universo literário estão presentes nos seus filmes. O curta em questão é *Vincent*, de 1982, e conta a história do garoto que quer ser o ator Vincent Price, famoso pelas adaptações de Edgar Allan Poe. *Vincent* é uma animação sombria, narrada pelo próprio Vincent Price, que conta a história de um garoto que prefere os contos de Allan Poe à rotina de uma criança “comum”. Assim como Karloff, Price tornou-se uma das “faces do horror” mais famosas de Hollywood, e Burton faz uso disso ao trazê-lo para os seus filmes de inspiração gótica. Isso mostra como o diretor utiliza os recursos da linguagem cinematográfica para além dos recursos fílmicos, que é a distinção entre cinema e filme que Christian Metz (1980) faz.

Edward Mãos de Tesoura é um filme de 1990 que alcançou grande sucesso. Tim Burton, que já era conhecido por trabalhos anteriores como *Os fantasmas se divertem* (1987) e *Batman* (1989), tornou-se um diretor ainda mais popular com o novo filme, que reuniu novas estrelas de Hollywood (Johnny Depp e Winona Ryder) e também homenageou o antigo astro do terror Vincent Price – ídolo do diretor. O filme – um dos menos cômicos de Burton, apesar de apresentar alguns aspectos cômicos – apresenta uma atmosfera mais sombria e melancólica ao contar a história da criatura desajustada chamada Edward, que tem tesouras no lugar das mãos.

Muitos consideram que o filme apresenta aspectos autobiográficos de Burton, seja pela aparência de Edward – semelhante à de Burton, com sua pele clara e seus cabelos negros e desgrenhados –, seja por declarações do próprio Burton sobre sua vida pessoal e sua dificuldade de adaptação:

(...) a dolorosa história de Edward engloba o que sinto em relação à vida. É uma mistura de bem, mal, sombra, luz, alegria e tristeza (...). Eu mesmo chorei muito. Daquele momento em diante, não liguei mais para o que as pessoas pensavam e nunca mais me senti daquele jeito a respeito de nada que dirigi. (WOODS, 2011, p. 31)

O filme tem uma estrutura de conto de fadas, começa com a personagem feminina principal, Kim, no Natal, contando a origem da neve a sua neta. Tim Burton fala sobre seu gosto pelos contos de fadas e como utilizou a estrutura dos contos de fadas em *Edward Mãos de Tesoura*:

É a inabilidade de se comunicar, de tocar, estar em desacordo consigo mesmo. Como você se vê o oposto do que é realmente. O que me interessou foi a ideia de tentar narrar um conto de fadas no sentido clássico, mas fazendo que se parecesse como um exame daqueles temas. (WOODS, 2011, pág. 104)

O que torna a obra de Burton peculiar é exatamente a mistura do aspecto mais obscuro e gótico com a delicadeza e sentimentalidade do conto de fadas. E também, apesar de o filme ter elementos mais cômicos – como as partes em que Edward faz penteados extravagantes na vizinhança, a melancolia predomina no final:

O roteiro de Thompson busca, e consegue, uma sensação de tristeza pungente ao não optar por um final feliz fácil. O máximo que Edward pode esperar é escapar com vida; ele nunca irá se encaixar (...). (Biodrowski apud Woods, 2011, pág. 119)

4. Edward Mãos de Tesoura e Frankenstein: apropriação

Tanto em *Edward Mãos de Tesoura* quanto em *Frankenstein* temos uma tentativa bem sucedida de criação de um ser humano por outro. Esse é o tema de *Frankenstein* que foi apropriado pela obra de Tim Burton: “dar vida a um animal tão complexo e maravilhoso quanto o homem” (Shelley, 1985, p. 52). É por isso que Frankenstein é o moderno Prometeu, pois ele rouba o “fogo” de Deus, que representa o conhecimento, e o dá aos homens e por isso é castigado. Como Victor Frankenstein, em *Edward Mãos de Tesoura* temos o inventor, interpretado pelo famoso ator Vincent Price, personagem que dá vida a um ser inanimado. Da mesma forma que Frankenstein, o inventor destaca-se por sua inteligência, pois cria várias máquinas engenhosas para desenvolver diferentes tarefas quotidianas.

No laboratório do inventor em *Edward Mãos de Tesoura* podemos identificar que há uma influência de outras adaptações cinematográficas de Frankenstein, e não do romance em si, pois no romance de Mary Shelley não há referências a laboratórios em castelos ou máquinas modernas como há nos filmes como o de James Whale. Além disso, podemos ressaltar que Burton trabalha com cores apagadas nas cenas do castelo - cinematografia em sépia, que aproxima do visual expressionista em preto e branco.

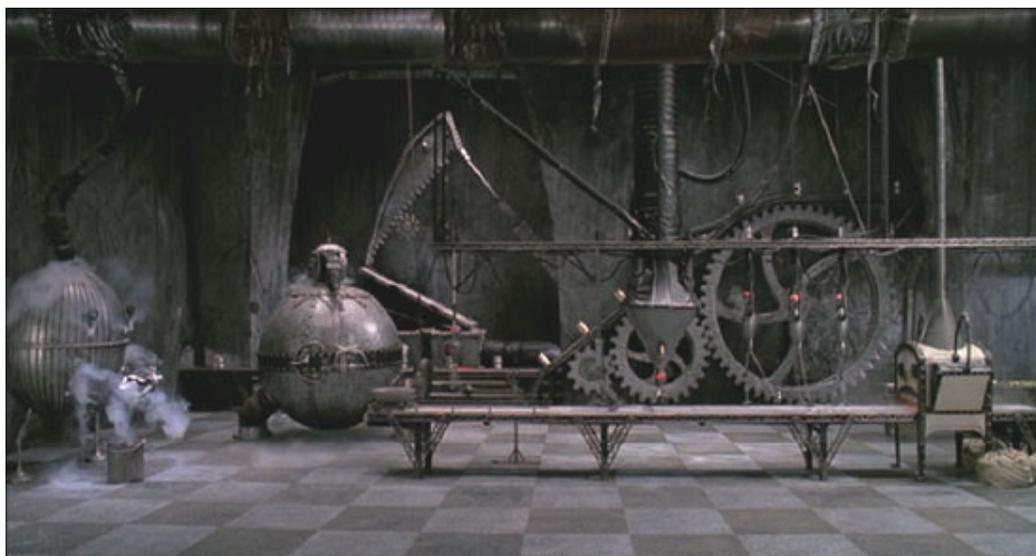


Figura 4: Cena das máquinas do inventor em *Edward Mãos de Tesoura*

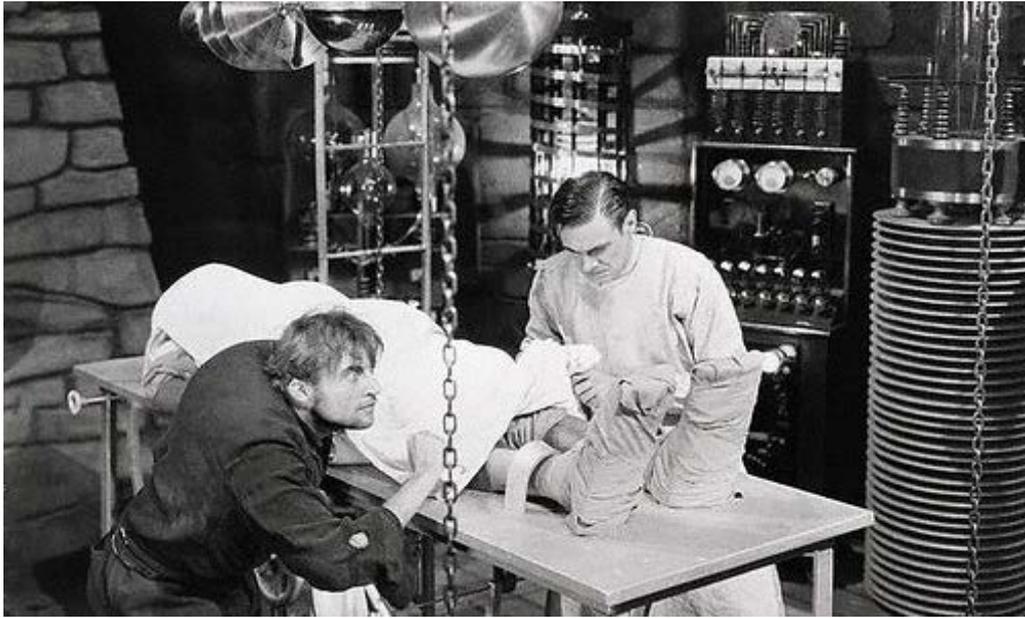


Figura 5: Cena do laboratório de Frankenstein no filme de Whale (1931)

No romance, é mencionado o quarto onde Victor Frankenstein realiza seus trabalhos:

Num quarto solitário – melhor dizendo, numa cela – no alto da casa, separado de todas dependências por um corredor e uma escada, eu mantinha minha oficina de trabalho, onde prosseguia com a minha asquerosa criação. (Shelley, 1985, p. 53)

O que o inventor almeja, no entanto é criar uma criatura com sentimentos – o que se percebe na cena em ele pega um biscoito em formato de coração e o coloca em frente ao peito de uma de suas máquinas, mostrando sua intenção, como analisa o ator Vincent Price, em entrevista:

Meu personagem, o inventor, pega um biscoito em forma de coração e olha para ele, depois para a máquina, e então pensa: ‘se eu pudesse colocar isso nele... (Woods, 2011, p. 104)

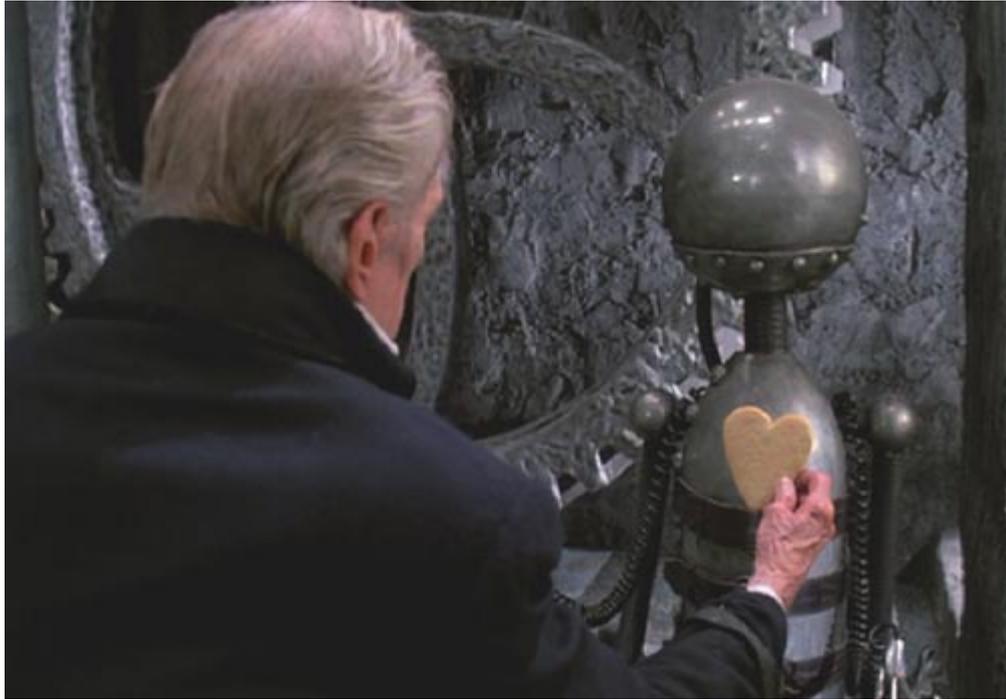


Figura 6: O inventor, em *Edward Mãos de Tesoura*

Em oposição a esse desejo, vemos que a ambição de Victor Frankenstein é mais egoísta - criar uma nova espécie, o que o igualaria a Deus:

Uma nova espécie me abençoaria como seu criador e sua origem; muitas criaturas felizes e excelentes passariam a dever sua existência a mim. Nenhum pai podia reclamar gratidão de um filho tão completamente quanto eu a daquelas criaturas. Assim refletindo, achei que, se eu fosse capaz de animar a matéria inerte, eu poderia eu poderia no decorrer do tempo (embora agora o julgue impossível) restituir a vida os corpos aos quais a morte houvesse destinado à decomposição. (Shelley, 1985, p. 52)

Diferentemente de Victor Frankenstein, o inventor se preocupa com a sua criatura após tê-la feito – ele atua como um pai, lê para Edward e lhe ensina a sorrir. Temos outra diferença aqui; enquanto a criatura do filme tem um nome, a do romance não. Outra indicação da diferença de relacionamento criador x criatura, e do desejo do criador de que seu “filho” tenha sua própria identidade.



Figura 7: Inventor educando Edward em *Edward Mãos de Tesoura*

INVENTOR: Is it good form to accept a second cup? 'Now, should the napkin be entirely unfolded.' Oh should the center crease. Be allowed to remain? It is so easy to commit embarrassing blunders. 'But etiquette humiliation and discomfort. Mmm yes, boring. Let us switch to, Um.. To some poetry, Hmm?' 'There was an old man from the cape' 'Who made himself there, but they keep such a beautiful shape'. That's right. Go ahead, smile. It's funny. That's right. (Roteiro)³

No entanto, após ter feito sua criatura, o inventor, já idoso, morre antes de completá-la. A cena na qual o inventor morre em frente a Edward no momento em que estava prestes a lhe dar suas mãos é uma das mais tristes do filme. Edward fica perplexo perante a morte, e sua reação – tocar o rosto de seu criador, cortando-lhe com as tesouras – mostra que ele está condenado a ficar isolado.

³ Ao longo do texto, quando fizermos referência a 'roteiro', trata-se do roteiro de *Edward Mãos de Tesoura*, em inglês.



Figura 8: Inventor



Figura 9: Morte do inventor

Como Edward machuca aqueles que ama, com a morte de seu criador, aquele que lhe daria mãos, ele está condenado a ficar solitário. Victor Frankenstein, por outro lado, não se preocupa com a sua criatura. Ele não suporta a sua aparência após ter-lhe dado vida e acaba fugindo, deixando sua criatura – assim como Edward - sozinha:

Eu o havia desejado com um ardor que excedia à moderação, mas agora, que havia terminado, desvanecera-se a beleza do sonho, e meu coração se enchia de horror e asco. Incapaz de suportar o aspecto do ser que eu havia criado, saí correndo do

apartamento, e continuei durante muito tempo a andar pelo meu quarto, sem poder dormir. (Shelley, 1985, p. 56)

A diferença da atitude dos criadores não implica uma situação diferente das criaturas, que sem nenhum ser semelhante a eles, ficam sozinhas no mundo. A criatura de Frankenstein, ao ler *O Paraíso Perdido*, reflete sobre essa situação:

Como Adão, aparentemente eu não possuía liame com qualquer outra criatura viva; a situação dele, porém, sob todos os outros pontos de vista, era muito diferente da minha. Ele saíra das mãos de um Deus, como criatura perfeita, feliz, próspera, protegida com especial carinho por seu Criador. Podia conversar com seres de uma natureza superior e adquirir conhecimentos deles, mas eu era um desgraçado impotente, que estava só. (Shelley, 1985, p. 125)

Edward, da mesma forma que a criatura do romance de Mary Shelley, está sozinho, o que fica claro no seu diálogo com a personagem Peg Boggs (vividada pela atriz Dianne Wiest), que o encontra sozinho na sua mansão e pergunta sobre a sua família:

PEG: Oh my! What happened to you?

EDWARD: I'm not finished.

PEG: Uh, put those down. Don't come any closer. Just please... Those are your hands? Those are your hands. What happened to you? Where are your parents? Hum... Your mother? Your father?

EDWARD: He didn't wake up.

PEG: Are you alone? Do you live up here all by yourself? What happened to your face? Hum, you know, I won't hurt you. But at the very least let me give you a good astringent and this will help to prevent infection. What's your name? (Roteiro)

Peg sente pena de Edward e o leva para sua casa. Ela tenta lhe resgatar da solidão e incluí-lo na sua família e vizinhança no subúrbio. Edward acaba se apaixonando por sua filha, Kim, e causando curiosidade na vizinhança por ter tesouras no lugar de mãos.



Figura 10: Edward no início do filme

Podemos destacar, então, uma diferença entre os dois gêneros. Identificamos os sentimentos da criatura do romance por meio de seu relato a Victor Frankenstein, sobre tudo o que aconteceu desde sua criação. Já no filme, Edward fala pouco; contudo, suas expressões faciais e gestos são ricos e eloquentes. Edward, nas primeiras cenas em que aparece, tem uma expressão doce e inocente - até mesmo infantil - capaz de se espantar e se maravilhar com tudo de novo que está conhecendo. A criatura de Frankenstein também – ela conta como se maravilhou com a natureza, com o canto dos pássaros e com a lua. Portanto, os “monstros” mostram uma sensibilidade aguçada, uma doçura e uma bondade que não vemos nos seres humanos “normais” com que se deparam em ambas as narrativas. Este aspecto opõe o romance e o filme *Edward Mãos de Tesoura* às adaptações analisadas, que propõem a criatura como naturalmente cruel.

Em *Frankenstein*, a criatura ajuda a família de Félix e se encanta com a beleza e carinho com que eles se tratam:

Admirava a virtude e os bons sentimentos e amava os modos gentis e as qualidades delicadas dos meus companheiros daquela casa, mas estava impedido de manter quaisquer relações com eles, exceto furtivamente, quando não era visto nem conhecido, o que, em vez de satisfazer, aumentava o meu desejo de me tornar um dos seus. (Shelley, 1985, p.116)

Apesar de os dois “monstros” desejarem a inclusão na comunidade, eles não são aceitos totalmente. A sociedade não aceita o diferente, o estranho. Essa diferença no filme está marcada visualmente. O exagero das cores em *Edward Mãos de Tesoura* mostra o distanciamento e a oposição entre ele e o que está relacionado a ele (suas roupas, sua casa, etc.) marcado pelas cores escuras (e a cinematografia em sépia, apagada) e o que está relacionado com a comunidade na qual tenta incluir-se (marcada por cores vivas, tanto nas casas quanto nas roupas), como podemos ver nas imagens abaixo, nas quais fica bem evidente o contraste de tratamento de imagens; brilho intenso, luminosidade para as cores da cidade e um apagar de contornos, embaçamento de foco para a colina e a mansão:



Figura 11: Contraste entre o castelo sombrio e a cidade colorida



Figura 12: Vizinhas



Figura 13: Subúrbio



Figura 14: Mansão de Edward

Burton inverte a percepção do escuro e do gótico como amedrontador: o mal e o corrupto no gótico de Burton não habitam castelos sombrios ou laboratórios, mas comunidades coloridas do *American way of life*; em larga medida, isso traduz um dos aspectos mais caracteristicamente românticos do romance. Permite-nos pensar nos estereótipos e em como nós somos condicionados a perceber o lado “sombrio” como mau. A bondade e a delicadeza estão no lado escuro, e não no lado colorido do filme.

Essa inversão, feita no filme através das cores e das atitudes dos personagens do subúrbio, opõe *Edward Mãos de Tesoura* às demais adaptações de *Frankenstein* e à construção da criatura como um monstro de natureza maligna (o monstro Frankenstein). Edward, assim como a criatura do romance, que chora lendo Werther, é um herói romântico e solitário, naturalmente bom e incapaz de se adaptar às regras sociais – muito distante do monstro de Whale, que recebe o cérebro de um criminoso e por isso mata indiscriminadamente qualquer um que aparece em seu caminho. Podemos, então, voltar aos conceitos de adaptação e apropriação e questionar até que ponto a adaptação está mais “próxima” da obra que lhe serve de objeto, uma vez que Edward traz esse aspecto Romântico, perdido nos diversos filmes de terror inspirados no “monstro Frankenstein”.

As duas criaturas não estão aptas a viver em sociedade. Edward, por exemplo, é explorado pela sua inocência. Kim, personagem pela qual Edward é apaixonado, pede a ele para ajudar o namorado a roubar a casa dos próprios pais. Edward concorda porque foi ela

quem pediu; no entanto, quando o alarme soa, ele é trancado dentro da casa por seus “amigos” e leva a culpa por tudo. Edward é preso e considerado um criminoso e a atitude das pessoas em relação a ele muda drasticamente.

Joyce (Kathy Baker), personagem vizinha da casa de Peg, acusa Edward de assédio, sendo que foi ela quem tentou seduzi-lo e foi repelida. O clima leve do início do filme, com cenas engraçadas, que mostravam a inabilidade de Edward para executar tarefas comuns, como a cena em que ele tenta comer, por exemplo, vai, aos poucos ficando mais tenso, pois vemos que o personagem não foi verdadeiramente acolhido, que o estranho não tem lugar naquela comunidade e que sua inocência o torna frágil demais para viver ali.



Figura 15: Edward

Esse lado bondoso da criatura – que só após ser maltratada pelos homens é que se torna vingativa – geralmente não é destacado nas adaptações do romance de Mary Shelley, nas quais a criatura já tem um instinto maldoso. Podemos fazer uma exceção ao filme *Frankenstein de Mary Shelley* de Branagh (1994), no qual a criatura é bondosa inicialmente. No entanto, está presente nessa obra também o determinismo científico característico das adaptações de Whale. Nos filmes desse último, a criatura recebe o cérebro deficiente de um assassino – o determinismo científico impera sobre a concepção romântica de que todos nascem puros, belos e inocentes. Branagh tenta desfazer isso no filme dele, entretanto, para inverter a lógica, ele dá ao monstro o cérebro de um gênio, tornando aceitável para uma plateia contemporânea (não romântica) ou seja, uma criatura que aprenda a falar, ler,

orientar-se pelas estrelas sem qualquer tipo de educação formal. Burton, por outro lado, mantém a lógica romântica: Edward é puro e naturalmente inteligente; dadas as condições ao seu desenvolvimento pleno, seria tão normal ou até mesmo superior aos demais, tendo em vista suas habilidades específicas.

No filme, Edward jamais é incluído verdadeiramente, pois aqueles que o receberam foram os primeiros a condená-lo por ser diferente. As criaturas, tanto no romance quanto no filme, opõem-se à coletividade devido à sua “estranheza”. Em *Edward Mãos de Tesoura*, a condenação do monstro pela comunidade demonstra uma apropriação não só do romance, como também de elementos das demais adaptações do romance de Mary Shelley. No romance *Frankenstein*, há apenas a perseguição individual do criador e da criatura, não há uma “caça aos monstros”, que até chega a ser cogitada por Frankenstein, mas logo abandonada:

Meu primeiro pensamento foi revelar que eu sabia quem era o criminoso e organizar imediatamente sua perseguição. Refreei, porém, meu ímpeto quando refleti na história que eu deveria contar. Um ser que eu próprio criara e dotara de vida se encontrara comigo à meia-noite entre os precipícios de uma montanha inacessível. (SHELLEY, 1985, p. 74)

Em *Edward Mãos de Tesoura*, temos uma cena de perseguição que nos permite considerar que há uma apropriação também de aspectos das cenas clássicas do filme de Whale:

E na antiga tradição de aldeões empunhando tochas dos antigos filmes de terror da Universal da juventude de Burton, a comunidade vira-se contra Edward e o persegue como se fosse o monstro de Frankenstein e não a criatura benigna que Kim descobre que ele é. (WOODS, 2011, p119)



Figura 16: Cena de *Frankenstein* (WHALE, 1931)



Figura 17: Cena de *Edward Mãos de Tesoura* (BURTON, 1990)

Na primeira figura, temos o episódio da perseguição da criatura no filme de Whale – a comunidade corre para matar o monstro assassino. Em *Edward Mãos de Tesoura*, temos uma cena semelhante na qual os vizinhos correm perseguindo Edward, não para linchá-lo, mas para contemplar o final trágico do duelo entre Jim e Edward – que termina com a morte do último. Edward é alvo da incompreensão, da estranheza e da curiosidade dos vizinhos. Essa curiosidade, misturada com certa crueldade, está presente no filme de acordo com o próprio Burton, em entrevista:

Muito do filme é como cresci e sobre como muita gente cresceu. Lembro-me de pensar que as casas ficavam perto demais umas das outras, mas havia um estranho sentimento de ‘o que está acontecendo ali ao lado?’. Recordo-me de que não havia comunicação de verdade, mas se houvesse uma tragédia, um acidente de carro na nossa rua, as pessoas saíam de suas casas e seria como se fosse uma festa no quarteirão. Não é algo com o qual me identifico, esse gosto pelo sangue (...). (WOODS, 2011, p.115)

Em ambas as obras há uma crítica à sociedade. O contraste do castelo sombrio com a vizinhança colorida em *Edward Mãos de Tesoura* não indica um contraste bem/mal. Ao longo do filme, percebemos quais os valores apreciados no subúrbio. Edward, com sua inocência infantil, vai descobrindo o que realmente é valorizado pela sociedade: dinheiro e aparência “normal”. Por exemplo, Edward, quando começa a fazer penteados extravagantes nos cabelos das mulheres e a se tornar famoso por isso, quer abrir um salão e tenta fazer um empréstimo, como resposta ele ouve:

“No credit, no record of jobs you've held, no Savings, no personal investment, no social security number. *You may as well not even exist.* There is no collateral” (Roteiro).

Ou seja, sem dinheiro, ele não é nada, ele nem mesmo existe, o que é interessante, visto que, diferentemente da criatura de Shelley, Edward tem um nome; isso deveria ser suficiente para lhe conferir personalidade, mas não é.

A aparência também é algo essencial para ser aceito. Peg, antes de apresentar Edward às outras pessoas, tenta vesti-lo com roupas “normais” e a tenta esconder suas cicatrizes. Em *Frankenstein*, a criatura também fala dos valores que são apreciados pelos homens:

Aprendi que os bens mais estimados pelos seus semelhantes eram uma alta e imaculada linhagem, unida à riqueza. Uma só dessas condições era capaz de fazer um homem respeitado, mas sem nenhuma ele era considerado, com raríssimas exceções, um vagabundo e um escravo destinado a gastar suas energias em proveito de uns poucos privilegiados! E que era eu? Tudo ignorava de minha criação e de meu criador, mas sabia que não tinha dinheiro, amigos, ou qualquer espécie de propriedade. Era, além do mais, dotado de um aspecto hediondo, deformado e repelente; eu nem era da mesma natureza que o homem. (SHELLEY, 1985, p.115)

As criaturas mostram como a sociedade prioriza dinheiro e aparência em vez de gentileza, bondade e inocência – características das criaturas inicialmente em ambas as obras.

Após serem maltratados e considerados anormais, os “monstros” revelam quão absurdamente a sociedade age em frente à diferença. Os vizinhos curiosos, muito indiscretos e fofoqueiros, condenam Edward, mesmo não tendo certeza se foi ele quem roubou os pais de Jim. Edward é diferente, é um estranho, conseqüentemente, suspeito. Uma das vizinhas, Esmeralda (O-Lan Jones), que sempre desaprovou a aproximação dos vizinhos com Edward, diz: “You see, I told you he was a demon”⁴ (Roteiro). Jim, o garoto que roubou os pais fala a Edward: “You can't touch anything without destroying it! Who the hell do you think you are hanging around here, huh? Get the hell outta here! Go you freak! (Roteiro)”.

Edward salva o filho de Peg de ser atropelado por Jim e, nervoso, acaba machucando o garoto com suas tesouras. As pessoas que vem a cena chamam a polícia e Edward é agredido por Jim e depois foge.

As criaturas, portanto, não têm a habilidade de viver em sociedade. Os monstros não são capazes de ter contato social com os seres humanos e, em ambas as obras, a tentativa de interagir termina em violência. Edward machuca aqueles a quem ama com suas tesouras:

KIM: Hold me.

EDWARD: I can't. (Roteiro)

A aparência do monstro em *Frankenstein* causa repulsa e medo:

Quem pode descrever o horror de que foram tomados quando me avistaram? Ágata desmaiou. Safie, incapaz de atender a amiga, correu para fora. Félix avançou e, com uma força sobre-humana, afastou-me do pai, a cujos joelhos eu me abraçava. Num transporte de fúria, ele me jogou ao chão e bateu-me violentamente com um pau. Eu poderia tê-lo despedaçado, membro por membro, como o leão faz ao antílope. Meu coração, porém, se encheu de amargura e eu me contive. Vi-o prestes a repetir o golpe quando, dominado pela dor e pela angústia, deixei a casa em meio ao tumulto geral, escapando despercebido para minha choupana. (SHELLEY, 1985, p 130)

Ambos os monstros são condenados a viver sozinhos. O contato com os seres humanos apenas os corrompe. Em ambas as obras, podemos identificar o mito do bom selvagem, de Rousseau, muito presente no Romantismo. O indivíduo é puro e bom em seu estado natural. É o contato com a civilização o corrompe:

⁴ Essa palavra (demon) é muito usada por Frankenstein em relação à criatura.

a maioria de nossos males é obra nossa e (...) os teríamos evitado quase todos conservando a maneira de viver simples, uniforme e solitária que nos era prescrita pela natureza. (ROSSEAU, 1993, p. 152)

Edward se revolta ao ser preso injustamente e condenado por seus amigos, por isso rasga todas as cortinas e papéis de parede da casa de Peg. A criatura do romance, assim como Edward, volta sua raiva inicialmente a objetos inanimados:

Mas, quando de novo eu refletia que eles me haviam desprezado e me abandonado, a raiva retornava, uma onda de raiva, e eu, impossibilitado de maltratar qualquer ser humano, dirigia minha fúria contra objetos inanimado. À medida que a noite avançava, coloquei uma porção de lenha e material inflamável em torno da casa e, depois de haver destruído toda a plantação do quintal, esperei impaciente pela Lua, a fim de começar a minha obra. (SHELLEY, 1985 p.133)



Figura 18: Edward no final do filme

No final do filme, a face de Edward agora denota violência, raiva e medo. Em oposição a sua própria expressão inocente no início do filme. A criatura do romance, por fim, assim como Edward, muda e se torna capaz de matar um ser humano, criaturas que antes tanto admirava que antes tanto admirava:

A criança continuava a lutar e a lançar-me nomes que aumentavam o desespero que ia em meu coração. Apertei-lhe a garganta para fazê-lo calar-se. Um momento após, ele jazia morto aos meus pés.

Contemplei minha vítima, e meu coração exultou com uma sensação de triunfo infernal. Batendo palmas, exclamei:

‘– Eu também posso criar a desolação; meu inimigo não é invulnerável. Esta morte vai enchê-lo de desespero. Milhares de outros tormentos hão de torturá-lo e destruí-lo.’ (SHELLEY, 1985, p.137)

No final do filme, Peg se arrepende de ter feito essa tentativa de trazer Edward para a sociedade, não porque ele é maldoso, mas porque ele não se adapta à vida em sociedade:

PEG: You know, when I brought Edward down here to live with us, I really didn't think things through. And I didn't think about what could happen to him, or to us, or to the neighborhood. You know, I think that maybe it might be best if he goes back up there. Because at least there he's safe, and we'd just go back to normal. (Roteiro)

A única possibilidade para as criaturas é o isolamento, e o elemento que simboliza esse isolamento é a neve. O papel que o gelo e a neve têm em diversas obras góticas, como *Jane Eyre* e *Frankenstein* é de desolação, morte, isolamento e solidão, mas também é um local onde a personagem romântica encontra paz, liberdade e o ansiado contato com a natureza. Nas cartas de Walton podemos perceber a importância desses locais de isolamento:

Tento em vão persuadir-me de que o polo é um local de gelos e desolação; ele sempre se apresenta à minha imaginação como uma região de beleza e delícias. Ali, Margaret, o sol é sempre visível, com seu amplo disco apenas tocando o horizonte difundindo um perpétuo esplendor. (SHELLEY, 1985, p15)

É por esse motivo que a criatura de Frankenstein escolhe o polo como local para morrer:

– Não receie – continuou – que eu seja o instrumento de males futuros. Minha obra está quase terminada. Não preciso da sua morte nem da de qualquer outro ser humano para completar minha vida, basta a minha. E não pense que me demorarei em realizar esse sacrifício. Vou deixar o seu navio no bloco de gelo que me trouxe até aqui, e buscarei o extremo Norte do globo; erigirei minha pira funérea e reduzirei a cinzas este miserável corpo, para que seus restos não despertem a curiosidade de mais um desgraçado e ímpio que deseje criar outro ser igual a mim. Eu devo morrer. Não mais experimentarei as agonias que me consomem agora nem serei presa de desejos insatisfeitos e insaciáveis. Aquele que me deu a vida está morto e, quando eu não mais existir, a própria lembrança de nós dois rapidamente se apagará. Não mais verei o Sol, as estrelas, nem sentirei o vento acariciar meu rosto. Acabar-se-ão a luz e as sensações e, nesse estado, deverei encontrar minha felicidade. Há alguns anos, quando pela primeira vez fui impressionado pelas imagens deste mundo, quando experimentei a cálida alegria do verão e ouvi o farfalhar das folhas e o gorjear dos pássaros, quando tinha tudo isso para mim, teria chorado se soubesse que ia morrer. Agora, a morte é meu único consolo. (SHELLEY, 1985, p 211)

Em *Edward Mãos de Tesoura*, o gelo também representa o isolamento para o personagem principal. Desde o início da história, a figura da neve está presente e associada a Edward. A estrutura da narrativa é de um conto em que Kim, já idosa, conta para sua neta a origem da neve. Antes de Edward aparecer, jamais havia nevado naquela cidade. É evidente a proximidade da melancolia presente na última fala da criatura do romance com a melancolia das últimas imagens de Edward. O que viveu – o canto dos pássaros, a beleza dos homens e da natureza – fica marcado nas suas esculturas de gelo que faz na escuridão da sua mansão. O personagem, tipicamente romântico, assim como a criatura de Frankenstein, não consegue vivenciar as alegrias que acredita haver na natureza e no convívio social, e é no isolamento que ela se lembra do mundo e o contempla à distância:



Figura 19: Cena final de *Edward Mãos de Tesoura*

5. Considerações Finais

O filme *Edward Mãos de Tesoura* não é considerado uma adaptação do romance de Mary Shelley, na concepção que trouxemos de Sanders. Vimos que a obra é transposta para uma outra região – subúrbio norte-americano –, para um outro gênero – a linguagem cinematográfica –, e possui um enredo diferente – não se trata de um monstro asqueroso feito de pedaços de cadáveres, mas de um jovem que possui tesouras no lugar das mãos e uma visão inocente das pessoas, o que o impede de interagir socialmente. No entanto, vimos que esse filme, que se apropria de vários aspectos da obra de Mary Shelley, se aproxima desta por resgatar o aspecto romântico que havia se perdido em diversas adaptações cinematográficas, desde a versão de Whale (1931) até a versão de Branagh (1994).

Buscamos aqui, então, analisar os conceitos de adaptação e apropriação, mostrando que as diversas leituras de uma obra como *Frankenstein* em diferentes mídias se influenciam mutuamente e demonstram diferentes visões do texto original, seja no sentido de aproximação ou de afastamento deste. Através da análise do filme *Edward Mãos de Tesoura*, percebemos que houve um retorno ao aspecto gótico e romântico do romance de Mary Shelley, muitas vezes ignorado em adaptações como a de Whale (1931), que ajudou na formação do mito do “monstro Frankenstein”.

Referências bibliográficas:

- BURTON, Tim. *The Melancholy Death of Oyster Boy: and Other Stories*. New York: Rob Weisbachbooks. 1997
- BRANTLEY, Richard E. *The Spiritual History of Ice: Romanticism, Science, and the Imagination* Journal article. Wordsworth Circle, Vol. 34, 2003
- CLERC, Jeanne-Marie. *A Literatura Comparada Face às Imagens Modernas: Cinema, Fotografia, Televisão*. In: BRUNEL, Pierre e YVES Chevrel (org.). *Compêndio de Literatura Comparada*. Trad. Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2004
- COUTINHO, Eduardo F. *Do Uno ao Diverso: Breve Histórico Crítico do Comparatismo*. Porto Alegre: Organon - Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. v. 10, n.24. 1996.
- MAST, Gerald. *Literature and Film*. In: BARRICELLI, Jean Pierre; GIBALDI, Joseph. (org.) *Interrelations of Literature*. Modern Language Association of America, 1982.
- METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980. 347p.
- PIGLIA, Ricardo. *Memoria y tradición*. In: ANAIS DO 2 CONGRESSO ABRALIC (1991), v. 1, p. 60-66.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Do contrato social* [1762]; *Ensaio sobre a origem das línguas*. 2a.ed.. São Paulo: Abril Cultural (Col. Os Pensadores), 1978.
- _____. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, 1755.
- _____. *Discurso sobre as ciências e as artes* [1750]. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. New York/London: Routledge, 2006.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Porto Alegre: LPM, 1985
- VIEIRA, Erica. V.C. *Das apropriações literárias: algumas considerações a Respeito da leitura e do suplemento de Derrida*. Revista Em Tese. UFMG v. 16 n. 3 set/dez 2010 disponível em:
http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2016/16%203/erikaviane.pdf
- WOODS, Paul A. *O Estranho Mundo de Tim Burton*. Tradução de Cassius Medauar. São Paulo: Leya, 2011

Filmografia

BRANAGH, Kenneth, *Frankenstein de Mary Shelley*. EUA, 1994. 118 min.

BURTON, Tim. *Edward Mãos de Tesoura*. EUA, 1990. 105 min.

BURTON, Tim. *Frankennweenie*.

<http://www.youtube.com/watch?v=rq2AsWuNF0w&feature=related>. Acessado em 27/062012, 1984. 30 min.

_____. *Vincent*. <http://www.youtube.com/watch?v=qM26SL4nfW8>. Acessado em 27/062012, 1982. 5 min.

FISCHER, Terence. *A Maldição de Frankenstein*. Inglaterra, 1957. 82 min.

LUHRMANN, Baz. *Romeu + Julieta*. EUA, 1996. 120min.

TRETTA, Sean. *Frankenstein*. EUA, 2010. 93 min.

WHALE, James. *Frankenstein*. <http://www.youtube.com/watch?v=uDkpJPNhrF4>. Acessado em 27/06/2012. EUA, 1931. 70 min.