Frankenstein: uma tragédia científica[1]

Frankenstein: una tragedia científica

Marcos Luis Ehrhardt *
Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Cezar Barbosa Santolin **
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

Resumo

O presente artigo objetiva discutir, a partir do filme Frankenstein, elementos como: a representação da monstruosidade no imaginário popular; os embates e dilemas da construção do conhecimento; os limites éticos para tais; bem como a relação entre religião e ciência. Para tanto, optamos pela adaptação cinematográfica dirigida por Kenneth Branagh em 1994. Nos valemos ainda da versão impressa de autoria de Mary Shelley para apontar semelhanças e diferenças entre as questões do texto e da narrativa fílmica.

Palavras-chave: Frankenstein; cinema; monstro; conhecimento.

Resumen

El presente artículo objetiva discutir, a partir de la película Frankenstein, elementos como: la representación de la monstruosidad en el imaginario popular; los embates y dilemas de la construcción del conocimiento; los límites éticos para tales; así como la relación entre religión y ciencia. Para ello, optamos por la adaptación cinematográfica dirigida por Kenneth Branagh en 1994. Nos valemos aún de la versión impresa de autor de Mary Shelley para apuntar similitudes y diferencias entre las cuestiones del texto y de la narrativa fílmica.

Palabras clave: Frankenstein; cine; monstruo; conocimiento.

● **Enviado em: 01/05/2018**
● **Aprovado em:08/06/2018**

[1] Texto produzido a partir das discussões realizadas no Projeto de Extensão: "CinEureka: Filmes, papo e pipoca", vinculado ao Grupo de Pesquisa "História Intelectual e Historiografia" (Unioeste/Cnpq).

* Professor associado da Universidade Estadual do Oeste do Paraná.
** Professor assistente na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul.

"Chegava a duvidar de que tudo fosse verdade, pois não tinha noção da real totalidade dos fatos"
Victor Frankenstein após acordar dos delírios, Frankenstein (SHELLEY, 1998, p.172)

" (...) às vezes penso que, se soubéssemos de tudo, não teríamos tanta pena de morrer"
Lanyon após descobrir o enigma do Sr. Hyde, O médico e o monstro (STEVENSON, 2012, p.60)

Qual Frankenstein, somos filhos da Razão
Que nos deu a solidão, a mesma dele,
Desterrado de toda sociedade...
Alma Welt, 2006

O clássico "Frankenstein ou o Moderno Prometeu"[2] foi publicado em 1818, quando a autora inglesa Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851) somava apenas 21 anos. Apesar da inexperiência literária e a pouca idade, que, talvez, justifiquem a baixa densidade descritiva na caracterização das personagens e cenários, a estrutura principal da ficção e o argumento central permanecem relevantes e atuais desde sua criação, possuindo várias adaptações e releituras cinematográficas.

A versão de Frankenstein escolhida para ser exibido no projeto foi a adaptação de Kenneth Charles Branagh, ator, diretor e roteirista britânico nascido na Irlanda do Norte.[3] Trata-se de uma narrativa baseada na experimentação científica da época em que o livro foi escrito. Na obra, diferente da adaptação para o cinema utilizada no projeto em questão, o paradeiro da criatura não fica elucidado. Mesmo que a proposta seja uma adaptação fiel, uma versão filmada de uma obra literária tem outra abordagem.[4]

A versão de Branagh é apontada como uma adaptação que trouxe ao monstro (ou criatura) um caráter mais humano do que outras versões. Feito em 1994, o filme do ator e diretor britânico apresenta ainda importantes mudanças de argumentos além de elucidar

2 Na discussão apresenta-se a ideia de que assim como Prometeu ousou desafiar as divindades por um ato de rebeldia (rouba o fogo de Zeus – conhecimento – e dá aos homens, sendo por isso castigado) também Victor passará por muitas agruras por ter desafiados os limites da vida e da morte.

3 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 de o título sugerir uma adaptação fiel, o filme toma uma série de liberdades com a história original. No entanto, 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.

4 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.

certas ambiguidades que na obra literária de Mary Shelley não ficaram claras ou a autora deixou, propositalmente, na mão do leitor os desfechos da história.[5]

O problema posto por Shelley num formato ficcional pode ser compreendido como um dilema ético e moral relacionado à Ciência, que engloba tanto a responsabilidade dos cientistas pelos resultados de suas atividades quanto a questão dos limites éticos do saber-poder e do saber-fazer científico. Há, entretanto, muitos outros pontos passíveis de problematização, como a condição humana enquanto criatura na sua relação com um suposto criador, numa perspectiva teológica, ou sobre a essência moral da natureza do homem.[6]

Simplificadamente, a estrutura narrativa é composta por um pesquisador, Victor Frankenstein, que descobre uma fórmula para dar vida a matéria inanimada, usando seu saber para vivificar uma criatura, que não recebe um nome propriamente dito, sendo chamada unicamente de "monstro" ou de "demônio" ao longo da obra.

Parece haver, de fato, uma intenção, da parte da autora, em manter uma espécie de ambiguidade moral em relação ao criador, o cientista, e em relação a criatura, o "monstro". Shelley faz questão de apresentar uma criatura *a priori* inocente e com boas intenções, mas que é constantemente agredida, injustiçada, perturbada, desprezada, violentada e abandonada, justificando suas ações de violência como reações, quase como uma legítima defesa. Pode-se argumentar, ainda, que monstruosidades, ou seja, obras monstruosas só podem ser pensadas, planejadas, concebidas, engendradas e executadas por monstros e que, portanto, Victor possui algo de monstruoso em si. O egoísmo, o desprezo, o preconceito, a falta de compaixão, a falta de auto crítica, a leviandade, a irresponsabilidade e a desumanidade desse cientista fariam jus a uma adjetivação tão horrenda quanto "monstro".

A motivação primordial do monstro é bastante explícita: ser reconhecido, receber o respeito, a dignidade e o afeto de seu criador. Mas, para que, afinal, Victor o criara? Ele não queria que sua criatura fosse independente, conforme confessa: "O pior é que o ser que eu criara dava mostras de possuir vontade própria e capacidade de conduzi-la no sentido do mal

5 As duas transgressões principais são a descrição da criação do monstro mediante uma vinculação direta com o galvanismo e as possibilidades oferecidas pela eletricidade, o que são detalhes não explícitos diretamente por Mary Shelley e eliminando qualquer tipo de incerteza em relação a morte de Victor e o monstro.

6 No livro, questiona-se os assuntos que estão relacionados com a responsabilidade em torno da criatividade, da atitude em relação a ambição intelectual que enfrenta o desconhecido e os limites das ações humanas, apresentando uma certa resistência perante as mudanças advindas da Revolução Industrial, que revelam uma forma de vida condenada ao manejo técnico e a exploração científica por vezes sem medida. Para a discussão do filme/textos do grupo de pesquisa também podemos explorar as noções de 'imaginação científica' e de 'imagens de ciência' que correspondem em boa medida à noção de paradigma presente amplamente nos escritos de Thomas Kuhn. Tais discussões ainda têm possibilitado um maior aprofundamento tanto de questões epistemológicas, quanto de análises das relações entre ciência e sociedade em contextos particulares.

e da destruição, e que primava por dirigir sua ferocidade contra seu próprio criador, destruindo o que lhe fosse caro"[7]. Mas, também, não o criara em vista ao cumprimento de uma função predestinada, como se faz a um instrumento qualquer – nem mesmo em vista de um servo ou escravo, como o Golem rabínico. A relação de Victor com sua criatura se caracteriza pelo total desprezo, desvalia, repulsa e falta de reconhecimento, que acarreta não somente a solidão ao monstro, já que nem mesmo seu criador queria sua companhia, mas também a falta de sentido, de direção e de objetivo de sua existência. Condenado a tal insólita liberdade, o monstro pede a seu criador, ao menos, uma companhia, mas este, insensível, nega-lhe até isto. Então, a criatura decide que o sentido da sua vida será se vingar deste "maldito criador"[8]. Victor acaba, por fim, morrendo e sua criatura sente-se culpada, indiretamente, pela morte de seu criador. Deus, o criador, está morto, e nós, as criaturas, o matamos – tal como Nietzsche afirmara.

Uma ambiguidade mais fundamental que pode ser abordada é o binômio criador/criatura. Se no senso comum parece bastante óbvio quem é o criador e quem é a criatura, quando se pensa com um pouco mais com calma sobre a questão e se volta a atenção para a história de Shelley, percebe-se não só que as posições diferenciais são co-instituídas simultaneamente, mas que tal acontecimento cria também um novo Victor: na imanência do acontecimento emerge duas criaturas ou dois monstros, se considerarmos a monstruosidade do cientista.

Permanece, entretanto, a dúvida se Shelley quisera realmente caricaturizar como monstro tal cientista, já que acrescenta como subtítulo de sua obra a expressão "o moderno Prometeu", fato que equipara Victor ao herói da tragédia grega. *Prometeu*, aquele que "pensa antes", rouba o fogo e entrega aos homens – transgride a ordem divina, mas antevê até mesmo sua punição: "Não sei antecipadamente todo o futuro? Dor nenhuma, ou desventura cairá sobre mim sem que eu tenha previsto."[9]. Mas o faz unicamente "Por amor aos homens, por querer ajudá-los, procurei, eu mesmo, meus próprios males."[10]. Como ressaltado por Nietzsche (1978)[11], atitude transgressora, nobre, ativa e máscula, inclusive ao assumir a responsabilidade, a culpa e arcar com a tortura punitiva que sabia que lhe sobreviria.

---

7 SHELLEY, M.W. *Frankenstein ou o Moderno Prometeu*. Rio de Janeiro: Ediouro/ São Paulo: Publifolha, 1998, p.71.

8 SHELLEY, M.W. *Frankenstein ou o Moderno Prometeu*. Rio de Janeiro: Ediouro/ São Paulo: Publifolha, 1998, p.125.

9 ÉSQUILO. Prometeu acorrentado**.** In**:** ÉSQUILO; SOFOCLES; EURIPEDES. *Prometeu acorrentado, Ajax , Alceste.* 6ª ed. Cap.1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,2009, p.20.

10 ÉSQUILO. Prometeu acorrentado**.** In**:** ÉSQUILO; SOFOCLES; EURIPEDES. *Prometeu acorrentado, Ajax , Alceste.* 6ª ed. Cap.1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,2009, p.28.

11 NIETZSCHE, F.W. *A origem da tragédia*. São Paulo: Moraes, 1978.

Enfim, parece inoportuna, incoerente ou crítica a comparação entre Prometeu e Frankenstein não só por isso, mas pela atribuição de valor que é feita ao saber e a técnica. Na tragédia grega, a atitude prometeica é valorada positivamente – o saber é a condição de possibilidade de um fazer que torna o homem "mestre de artes numerosas, dos meios capazes de fazê-la chegar a *elevados fins*"[12], como a construção de casas e de barcos, a marcenaria, a metalurgia, a astrologia, a aritmética, o adestramento de animais e as artes divinatórias – exemplos dados pelo próprio Prometeu.

Já na tragédia romântica, o último conselho de Victor antes de sua morte é "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."[13] ou, em outras palavras, no texto introduzido numa das adaptações "(...) aquele que aumenta o seu conhecimento, aumenta o seu sofrimento."[14]. Há no filme um discurso final que diz: "Porque no acúmulo de sabedoria acumula-se tristeza e quem aumenta a ciência aumenta a dor. Apliquei meu espírito à sabedoria, à loucura e à tolice. Mas percebi que isso é também vento que passa"[15].

Neste caso, a vontade de saber, a curiosidade e a dúvida não são consideradas qualidades ou virtudes que possibilitam atingir conquistas magníficas para a humanidade, mas um vício, um desejo, um instinto entre outros instintos, que, da mesma forma, deve ser contido pelo bem-estar social e individual. Em ambas as tragédias, ousar querer saber – o "*sapere aude*" kantiano – é uma afronta à divindade, passível de punição divina ou do destino, mas que, no caso do Frankenstein, não deixa benefícios - apenas dor, sofrimento, injustiças e crimes.

Sub-repticiamente, Frankenstein coaduna-se aos princípios cristãos, em que a dúvida, a curiosidade, o conhecimento, o saber e o poder são indesejáveis, imorais, negativos, maus, etc.[16] Não se trata somente de alertar para as possíveis consequências indesejáveis da atividade científica e passar um sermão moralista na nova classe que emerge com mais força no Século XIX - os cientistas – mas de amaldiçoar esses que eram vistos como imorais,

12 ÉSQUILO. Prometeu acorrentado**.** In**:** ÉSQUILO; SOFOCLES; EURIPEDES. *Prometeu acorrentado, Ajax , Alceste.* 6ª ed. Cap.1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,2009, p.21.

13 SHELLEY, M.W. *Frankenstein ou o Moderno Prometeu*. Rio de Janeiro: Ediouro/ São Paulo: Publifolha, 1998, p.211.

14 FRANKESTEIN DE MARY SHELLEY. Kenneth Branagh, 123 min,1994.

15 Emblemática cena ao final da película com Victor Frankstein assumindo seus erros e uma cruz ao fundo pendurada na parede.

16 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.

pretensiosos, infiéis, profanadores da obra e das leis de Deus por boa parte dos protestantes vitorianos e dos puritanos.[17]

Nesses primórdios, a mente se outorga o posto de fundamento último de todo fenômeno humano, incluindo o saber, como fronteira científica idealista que escapa ao mecanicismo corporal e que resguarda mistérios ocultos, mas, paradoxalmente, acessíveis a investigação de todos, a serem desvelados, caracterizando um saber democrático. A química e o quimicista, por outro lado, se tornam o estereótipo do "cientista maluco" no imaginário social – alguém isolado, anti social, (e por isso representado como mentalmente perturbado, além de suspeito e perigoso) em seu laboratório ou gabinete, repleto de tubos de ensaio a misturar substâncias desconhecidas pela maioria, com motivações desconhecidas pela maioria, caracterizando um saber inacessível, não compartilhado e antidemocrático.[18]

Um outro ponto na obra de Shelley é esse dualismo moral ou maniqueísmo, que constitui tanto o bem quanto o mal como essências. O mal não seria somente a ausência do bem, como em Agostinho de Hipona, mas possuiria um estado ontológico próprio, ou seja, uma essência. Ele não é somente um não ser. Assim, o mal pode ser o Outro, estar no Outro, enquanto me represento como "bom". No 'Frankenstein', o mal está ou é o Outro, o "monstro". O que há em comum no ser e no não ser, ou seja, no bem e no mau – nessa dicotomização antagônica – é que sempre haverá uma gravitação em torno de um ponto comum, nevrálgico, que acaba por atrair a atenção para si e impede ou dificulta críticas e rupturas mais radicais ou fundamentais a tal polarização.

Neste sentido, se o capitão Walton, no Frankenstein, deseja atingir um ponto nunca antes alcançado do "Polo Norte", então, talvez, possamos interpretar tal desejo como uma referência ao antigo sonho platônico de alcançar o Bem Supremo utilizando-se do conhecimento, da ciência e da técnica. Ainda seguindo esta linha de raciocínio simbólico, o náufrago Victor Frankenstein, que surge do nada e é levado para o navio, se transformaria numa espécie de sabotador do plano de Walton por enfraquecer a convicção e a determinação

---

17 Shelley sucumbe ao *zeitgeist* dos arrombos dramáticos românticos – além do moralismo, que emergia tanto como um sermão pela obediência, enquanto exortação a uma vida virtuosa e cumpridora das leis divinas e humanas, quanto como uma denúncia à imoralidade e à desobediência, símbolos da "degenerescência" causada pela civilização, pela ciência, pelas artes e pela cultura. E, assim, a ciência, a técnica, a busca pela verdade e o saber se configuram, a partir desse discurso moralista, como uma desobediência, passível de punição, e os cientistas como monstros.

18 No século XX, houve várias distopias, dentre as mais conhecidas estão "1984" (1949), de George Orwell, "Admirável mundo novo" (1932), de Aldous Huxley, "Laranja mecânica" (1962), de Anthony Burgess e "Nós" (1927), de Eugene Zamyatin. O pessimismo, típico do romantismo, direciona-se, comumente, em relação a ambivalência dos "progressos" científicos, técnicos e modernos, mas também pode denunciar, com certa melancolia e conformismo, a corrupção humana, o autoritarismo, o totalitarismo e os desmandos político-governamentais.

tanto do capitão quanto da tripulação, que após ouvirem sua história trágica, com tom de sermão, acabam, por fim, desistindo e decidindo retornar à Inglaterra. O suposto cientista que alega ter descoberto uma fórmula para criar vida não apresenta nenhuma evidência de tal feito e nem da narrativa apresentada, a não ser as supostas cartas de Felix e Safie. Quando Walton pede-lhe a fórmula, Victor se desvia: "Você está louco, meu amigo! (...) – Para onde conduz sua curiosidade insensata?".[19]

Mas, se não é possível atingir o Polo Norte, o Bem Supremo, separando completamente o bem do mal, talvez, por quê este também esteja em nós e não somente no(s) Outro(s), então, talvez possamos, ao menos, por rancor diante tal afronta a nossa vontade, almejar um depuração do mal. O Mau Supremo ou o Polo Sul soa como uma tarefa "humanamente" alcançável – mais fácil e mais cômoda.

Sobre a adaptação "Frankenstein de Mary Shelley"

Embora a adaptação cinematográfica "Frankenstein de Mary Shelley" (1994) possa ser considerada uma das melhores já realizadas, superando, inclusive, o livro na densidade descritiva, ainda assim se distancia da história original em muitos aspectos e peca, muitas vezes, como a maioria das adaptações, pela falta de fidelidade, valendo a pena enumerar os pontos divergentes – um pouco como no jogo dos 7 erros:

1) No filme, Felix e Agatha são amantes, enquanto no livro eles são irmãos.
2) Introduz-se na família "protetora" do monstro duas crianças, sem especificar se seriam filhos de Felix e Agatha ou irmãos.
3) As personagens Safie e o turco, seu pai, nem aparecem na adaptação cinematográfica.
4) O que possibilitou o monstro aprender a falar no filme foi o aprendizado das crianças ao invés das aulas de Safie.
5) Um cobrador aparece e agride o pai e a filha de Felix, levando o monstro a protegê-los e a conhecer o velho – seguido do retorno de Felix e sua agressão ao monstro. No livro, o monstro vai a casa para conversar com o velho sem que nada disto ocorresse.

[19] SHELLEY, M.W. *Frankenstein ou o Moderno Prometeu*. Rio de Janeiro: Ediouro/ São Paulo: Publifolha, 1998, p.203.

6) A cena do salvamento da criança pelo monstro do afogamento é completamente omitida no filme.
7) Elizabeth visita Victor em Ingolstadt – fato que não ocorre na obra original.
8) Victor "abandona" sua criatura não por tê-la achado repulsiva, como no livro, mas por uma epidemia de cólera, que leva a quarentena na cidade.
9) Acrescenta-se, na fórmula para a criação da vida, acupuntura/medicina chinesa, enquanto no original algumas pistas indicam que a técnica envolveria eletricidade somente, apesar de Victor não especificá-la.
10) Omite-se o interesse de Clerval por poesia, etc.
11) Clerval conhece Victor em Ingolstadt como estudante de medicina, colega de classe, enquanto no original eles são amigos de infância em Genebra.
12) No livro, Clerval é mais inteligente que Victor, enquanto no filme é o inverso: Clerval tem medo de não ser aprovado na disciplina de anatomia.
13) Exclui-se completamente a viagem para a Inglaterra de Victor junto a Clerval e todos os acontecimentos da Irlanda, incluindo a morte deste, a incriminação de Victor, sua prisão, seu internamento.
14) O monstro assassina o pai de Victor, enquanto no livro o pai de Victor morre de desgosto.
15) No filme, o monstro pega o corpo de Justine para criar sua fêmea, enquanto no livro não é especificado de quem são os corpos que Victor pega para começar tal criação.
16) Na adaptação, o velho toca flauta e o monstro também aprende. No original, o velho toca um outro instrumento e o monstro não aprende a tocá-lo.
17) No filme, após a morte de Elizabeth, Victor pega-a e usa sua cabeça com o corpo de Justine para ressuscitá-la. O monstro aparece e começa uma disputa por ela que a leva a suicidar-se, ateando fogo em si mesma. No livro, após a morte de Elizabeth, Victor começa uma perseguição ao monstro que lhe leva ao polo, onde encontrará o navio.
18) No fim, o monstro aparece na cabine e depois participa do funeral de Victor. O gelo se quebra e o monstro ateia fogo a pira e a si mesmo, matando-se junto com seu criador. No original, o monstro aparece na cabine, mas não há um funeral para Victor, nem o monstro se suicida – ele apenas foge.
19) A mãe de Victor morre durante um parto no filme, enquanto no livro ela morre de desgaste após uma doença de Elizabeth.

20) No livro, comenta-se, de passagem, que Victor fuma ópio, mas não no filme. Esta referência pode embasar uma interpretação em que é o uso e o vício em ópio é que tornam o próprio Victor monstruoso.

21) Sr. Waldman é assassinado por um de seus pacientes enquanto tentava lhe aplicar vacina contra varíola. O assassino é enforcado. Victor usa seu corpo e o cérebro do professor, além da parte de outros cadáveres. No original, Waldman não morre e Victor utiliza cadáveres desconhecidos.

22) Sr. Waldman já teria criado uma "abominação" e passa a orientar Victor, que encontra num dos cadernos de anotação do professor o conhecimento necessário para sua obra. No livro, nada disso acontece.

23) Quando o monstro é agredido na feira da cidade, ele reage e usa de violência, aparentemente, matando, inclusive, alguns homens. No livro, ele simplesmente foge para a floresta.

24) A violência contra o monstro na feira se inicia, aparentemente, por que ele iria roubar comida, enquanto no livro não é especificado um roubo.

25) No livro, Justine – o arquétipo da virtuosidade injustiçada,– vai a julgamento, é condenada e morre enforcada. Victor já desconfia que o monstro teria sido o assassino, mas, covarde e egoistamente, por ter medo de ser considerado louco, não se pronuncia durante o julgamento. No filme, Justine é levada ao cadafalso por uma multidão ensandecida, que a mata numa espécie de linchamento, em que se exclui a covardia de Victor da obra original.



Figura 1 - Frankenstein (1931)



Figura 2 – Nosferatu (1922)

Talvez essas discrepâncias sejam quase irrelevantes perto da principal, que é a omissão da ambiguidade moral de Victor e do monstro. No filme, o cientista é retratado como herói, bom, justo, altruísta, compassivo, cuja motivação para criação fora tirada da dor pela perda da mãe e do professor. Enquanto no livro, entende-se que Victor fora motivado pelo desejo de mérito, glória, ambição, fama, curiosidade vã e gratuita. Além disso, o egoísmo, a falta de compaixão, de sensibilidade e responsabilidade do criador perpassa todo o livro. No original, todas as ações do monstro são justificadas como reações às injustiças sofridas, às agressões, ao descaso e ao egoísmo de seu criador e da humanidade. Enquanto no filme, o monstro é representado como um vilão, mau e homicida – minimiza-se e desfoca-se as justificativas do monstro que relativizariam o julgamento moral de suas ações. É como se no filme o diretor tivesse invertido o argumento central do sermão moral de Shelley, que pretendia demonstrar como os cientistas são egoístas, irresponsáveis, monstruosos e maus.

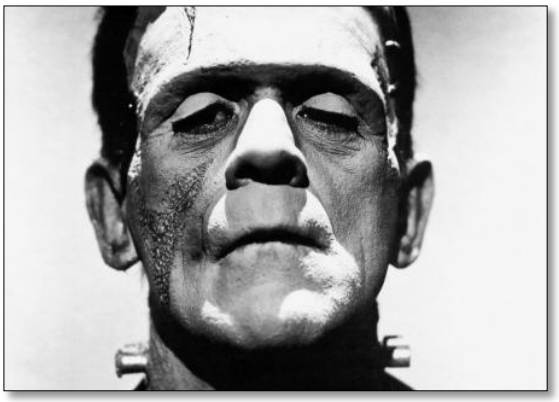

Figura 3 - Frankenstein (1931)

Um outro ponto secundário a ressaltar é a "monstruosidade" da adaptação. Muitas ideias vieram de outros filmes de terror e/ou adaptações já realizadas, costurando-as indiscriminadamente. A ideia de elevar uma plataforma com o corpo da criatura no ápice do momento da criação, por exemplo, veio da adaptação mais famosa, de 1931. Já o vestuário do monstro lembra muito o do vampiro de "Nosferatu" (Figura 1). Ainda sobre a indumentária do monstro, vale a pena comentar que lembra a de cristãos ou judeus ortodoxos. Na adaptação de 1931, o monstro utiliza uma espécie de blazer (Figura 2) – bastante elegante, por sinal – diferentemente do sobretudo utilizado na adaptação de 1994.

É interessante, ainda, ressaltar quais são as características que são acrescidas na representação da monstruosidade e da feiura nas adaptações. Shelley não fala nada a esse respeito, mas os diretores das adaptações precisam preencher esta lacuna. De praxe, inclui-se cicatrizes, assimetrias (nos olhos, na boca e na caminhada manca), nariz grande, lábios grandes e caídos, sobrancelhas grandes. À criatura da adaptação clássica, de 1931, foram acrescidos parafusos no pescoço (Figura 3), além de uma única cicatriz num dos lados da face – o que lhe dá um aspecto facial menos repulsivo que o monstro de 1994. Vale ressaltar ainda que há no Frankenstein clássico um olhar que transmite uma espécie de tristeza, solidão e melancolia – mais condizentes com a obra original.

Ainda sobre a representação da monstruosidade no imaginário popular, pode-se, comentar sobre a cicatriz que atravessa um dos olhos, tanto no monstro como na monstra na adaptação de 1994. Se os olhos são o "espelho da alma", ter um dos olhos deformado simboliza e compõe a representação de uma alma desequilibrada, deformada, assimétrica, monstruosa, má, assim como ser manco de uma das pernas, como Hefesto, na mitologia, por exemplo. Além disso, a simetria facial é valorizada como um atributo estético desejável quase que universalmente. Sendo assim, as assimetrias faciais compuseram e ainda compõem as características de monstros e vilões ao longo da história.

Infelizmente, pouca ou quase nenhuma relação é possível estabelecer entre "Verdade" e o filme, excetuando duas cenas: 1) a mãe de Victor o crítica por só estudar; e 2) discurso no funeral de Victor, em que Walton lê: "(...) aquele que aumenta o seu conhecimento, aumenta o seu sofrimento". As discussões e análises irão seguir mais o rumo da relação entre ciência e poder, ciência e ética, saber-poder e responsabilização científica. Apesar disso, pode-se comentar sobre a relação entre narrativa histórica e verdade. Tanto a condenação injusta de Justine pela morte de William como a incriminação errônea de Victor pela morte de Clerval são possibilitadas pelo abismo entre o fato e a história, criada a partir de evidências circunstanciais interpretadas como provas e inseridas numa narrativa incriminante. Assim como no filme "Os suspeitos", a inveracidade ou mentira de Verbal reside também nessa discordância entre o acontecimento e a narrativa do acontecimento.

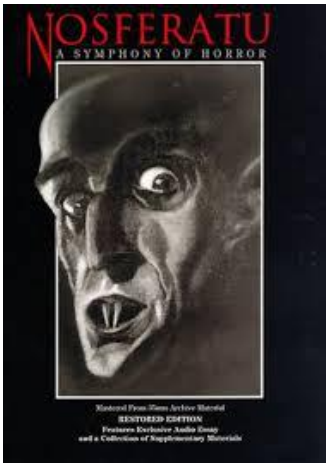

Figura 4 - Nosferatu

A Verdade e a busca pela Verdade – também através da ciência – são vistas sob lentes receosas, pessimistas, desvaloradas e trágicas. A vontade de saber é o que desencadeia os acontecimentos trágicos, acompanhados da dor e do sofrimento, que se voltarão contra aquele que desejara o conhecimento, como uma espécie de punição. Nesse sentido, Foucault (2011) é um dos poucos contemporâneos a dissertar sobre a necessidade da coragem para empreender não somente uma busca pela verdade, mas também de enunciá-la – apesar dos riscos inerentes a tais atividades e ainda que aquele que ousou seja, de fato, punido. Muitos vibram ao contemplar um mártir do saber, a, supostamente, se sacrificar pela humanidade, como Prometeu. Como sempre, entretanto, o sacrifício é sempre o sacrifício do(s) outro(s) – nunca daquele que deseja o sacrifício. Talvez todos tenham uma convicção íntima de que num mundo monstruoso, talvez seja mais provável que qualquer sacrifício se torne, mais cedo ou

mais tarde, um sacrifício em prol da monstruosidade e que devamos aceitar o caráter trágico de todo empreendimento humano, inclusive os científicos.