

O HORROR DE FRANKENSTEIN – UMA REFLEXÃO TRADUTÓRIA

FRANKENSTEIN'S HORROR – TRANSLATION REFLECTIONS



Jorgiana Antonietta N. de Azevedo¹
(Mestranda - POSTRAD-UnB/Brasília/DF/Brasil)
jorgiana_azevedo@hotmail.com

Resumo: *Frankenstein* ratificou o espaço do terror na literatura e despertou inúmeras gerações para o fascínio que o monstro de Mary Shelley é capaz de acender a partir de sensações de repulsa, como a repugnância e o horror. A obra de Mary Shelley surpreende, de imediato, pela habilidade poética da autora no desenlace da trama, mas a aura aterrorizante em que o leitor é imerso é construída por meio de fios cuidadosamente tecidos para orientar a forma e o compasso com que os “olhos” do narrador apreendem as cenas e, por conseguinte, como ele as descreve. Tendo em mente o alcance que tem a imagem do monstro de *Frankenstein*, são apresentadas aqui algumas reflexões sobre o olhar da tradução na recriação da imagética de *Frankenstein* pela literatura e pela tradução intersemiótica para o cinema, apontando os efeitos destas descrições na sobrevida da obra e da crítica moral de Mary Shelley.

Palavras-chave: *Frankenstein*, Mary Shelley, tradução, terror, monstruosidade.

41

Abstract: *Frankenstein's* ratified the place of terror in literature and sparked many generations to the fascination Mary Shelley's monster is capable of stimulating from feelings of repulse such as disgust and horror. The work of Mary Shelley amazes, immediately, by the author's poetic skill in unraveling the plot. Nonetheless, it is remarkable how the terrifying aura in which the reader is rapt is built using carefully weaved knots to guide the form and compass with which the “eyes” of the narrator understands the scenes and, therefore, how he describes them. Considering the scope that has the image of *Frankenstein's* monster, here are presented some thoughts on translation issues when recreating *Frankenstein's* imagery through literary description and intersemiotic translation to the cinema. Thus, the effects of such descriptions on the survival of Mary Shelley's work and moral criticism will also be analyzed.

Keywords: *Frankenstein's*, Mary Shelley, translation, terror, monstrosity.

A escrita poética assume a veia literária do horror, no século XIX, firmando a percepção artística não do que é belo e intangível, mas do que é horrendo e próximo. Mary Shelley projeta no monstro de *Frankenstein* o medo do desconhecido e a curiosidade bizarra trazida pelo cientificismo em uma história de autocrítica social e desprendimento estético. Assim como se fundem o estranho e a monstruosidade nessa obra, a diversidade de releituras remissivas ao monstro de *Frankenstein* flerta com diferentes aspectos críticos que a história carrega desde o tempo e espaço de sua criação – todos igualmente possíveis devido à atemporalidade da crítica moral de Shelley. Da mesma forma, suas traduções ora destacam a narrativa pelo terror, ora apelam para a tensão psicológica da

vida em sociedade, mas em qualquer tempo ou lugar, de uma forma ou de outra, o monstro sempre se faz presente.

Buscando realizar uma análise pela perspectiva do tradutor, neste estudo, a observação dos aspectos da descrição reflete o ideal de “transportar” para outra cultura e outro tempo toda a obra, seu peso artístico e histórico; sabidamente, trata-se de ideal apenas, evocado para referenciar a análise quanto a “pontos luminosos” que guiam a tradução. Então, esta análise está composta por apontamentos concernentes à realização psíquica do texto, mas, em especial, por reflexões acerca do espectro nauseante com que Shelley imbui a narrativa ao confrontar o leitor com a trivialidade da confusão entre moral e monstruosidade.

Também determinante para a visão da obra é sentir o medo que permeia a história: o monstro, o cientista e, por fim, a ciência. São esses elementos, bem como a forma como se relacionam com os aspectos descritivos do terror, que demarcam na tradução onde a monstruosidade pode ser encontrada. Nesse intento, a tradução serve de metodologia de análise por se imiscuir no processo de produção da obra, ampliando o escopo de significação do leitor e, sobretudo no caso de *Frankenstein*, dando sobrevida à obra-prima de Mary Shelley por meio da tradução intersemiótica para o cinema.

Mary Shelly entrelaça expectativas – e a frustração dessas expectativas – sobrepesada pela temeridade em se imiscuir nos limites do que é natural e do que é artificial. Na história, o medo não reside unicamente na personagem do monstro ou no repúdio de Victor Frankenstein em relação ao monstro, mas está arraigado no próprio mote da história: alcançar o derradeiro objetivo do homem de se tornar Criador. Com esse propósito, a obra reflete seu século, cuja aterrorizante/instigante tendência vinha a ser a aluição da religião pela ciência. O terror é arquitetado, por conseguinte, na confusão dos limites entre realidade e ficção, pois a história se propõe a discutir um tema bastante plausível na época, qual seja, a reprodução *in vitro* do “princípio vital”. Através de *Frankenstein*, Mary Shelley faz surgir um terror “capaz de fazer o leitor olhar em torno amedrontado, capaz de gelar o seu sangue, e acelerar os batimentos do seu coração” (SHELLEY, 2007, p. 8).²

A habilidade do tradutor em também inserir uma atmosfera aterrorizante em seu texto determina a percepção do leitor sobre a obra; mas a atenção do tradutor literário talvez devesse recair, com maior ênfase, sobre a caracterização/descrição em suas microrrealizações ao longo do texto: no destaque de funções sintáticas específicas, tempo verbal, grau de adequação do discurso ao tempo e lugar do leitor, escolha de palavras, etc. Esses são os espaços de criação do tradutor (em especial, do tradutor-autor). O tradutor é autor da obra no

momento em que “suplanta” a realização da obra na língua, cultura e tempo de Mary Shelley pelas de seus leitores, conforme sua proposta de tradução oscile entre a metodologia literal e a escrita criativa – quaisquer dos extremos abrem-se ao tradutor. Tamanha é a liberdade criativa daí resultante que surge o questionamento de se a obra, autora e história narrada não seriam sobrepujadas pela própria imagética do monstro de Frankenstein.

A história de Shelley é contada seguindo uma ordem determinada de apresentação que dita o ritmo da narrativa e, assim, descortina o terror. O livro divide-se entre três narradores: Walton, Victor Frankenstein e o monstro. A apresentação e o fechamento da obra são feitos pela perspectiva de Walton e, assim, o leitor pode se familiarizar com a trama tal qual um terceiro. O narrador é alguém como o leitor, alguém que ainda não conferiu os rótulos de “bom/mau” a quaisquer personagens (Cartas 1 a 4); os capítulos de desenvolvimento são narrados por Victor Frankenstein e carregam a maior parte da força do terror na história (capítulos 1 a 10 e 17 a 24); por fim, o clímax da narrativa é contado pelo próprio monstro e carrega a antítese, o outro que encarna o horror (capítulos 11 a 16). A conclusão dada à história pela autora segue o padrão da narrativa de abertura (Cartas 5 a 8), afastando o leitor novamente do calor do conflito psicológico em que a história o lançara.

43

Essa alternância entre os narradores é de suma importância para a dialética descritiva de Shelley, que dispõe tese (Victor Frankenstein) e antítese (o monstro). Contudo, a autora priva o leitor de uma síntese e deixa a monstruosidade em aberto, assim como uma experiência científica cujo produto extrapola a projeção inicial de uma teoria. Ademais, há que se notar a verossimilhança do discurso adotado por Mary Shelley com a argumentação científica real, outro aspecto de vital importância para a tradução. Com o iluminismo racionalista, a Europa virara as costas para as certezas religiosas e aventurara-se no vasto horizonte de incertezas – e possibilidades – que a ciência oferecia. A utilização de vocabulário científico, então, e a inserção de informações de anatomia, mesmo que imprecisas, camuflam a laicidade do texto.

O caráter laico de *Frankenstein* está diretamente ligado à aclamação da ciência em detrimento da religião, como foi dito anteriormente. O monstro inspira horror não somente pela sua repugnância aos olhos, mas também pela crueza com que, abandonada a inocência, o monstro conscientemente dedica-se ao intuito de destruir o criador, Victor Frankenstein. Tratando-se de uma criatura cujo “sopro da vida” não provinha da determinação da natureza, mas de um homem, a autora infundiu no texto a apreensão pelo porvir, pela superação desmedida dos limites. Mary Shelley ousa expor uma vida gerada independentemente da

vontade divina, uma criatura bastarda da natureza; o monstro não está sujeito às normas e valores socialmente compartilhados, visto que não pertence ao seio da civilização humana. Isso torna suas reações e percepções ainda mais imprevisíveis para o homem comum.

O texto não deixa abertura para a confusão entre o que é real e o que é imaginário, mas aproxima-se do que Todorov denomina de *uncanny*: “os acontecimentos relatados podem ser explicados pelas leis da razão com muita desenvoltura, mas ainda são, de um jeito ou de outro, incríveis (...)"³ (TODOROV, 1975, p. 46). O afã de Victor Frankenstein em seu projeto e a soberba de sua pretensão científica reflete o deslumbramento com as possibilidades de experimentação da vida sem que tenha havido, em contrapartida, qualquer responsabilização pelo resultado – qualquer resultado que fosse. O declínio da religião, na verdade, selava a derradeira separação entre o científico e o sobrenatural, de forma que não se tratava de um movimento contra a Igreja em si, mas sim de uma suplantação da teologia pela metafísica.

Para Keith Thomas:

A percepção de que o universo estava sujeito a leis imutáveis matou o conceito de milagre, abalou a crença na eficácia corpórea da oração e diminuiu a fé na possibilidade de inspiração divina direta. O conceito Cartesiano de matéria relegou espíritos, bons e maus, ao mundo puramente mental; a invocação deixou de ser um ato ambicioso (THOMAS, 1971, p. 643).⁴

44

Inegavelmente, as descobertas da ciência e da medicina nutriam um sentimento coletivo de “progresso”. Porém, como defende Giassone, a sociedade avançava em um terreno em que habitavam o poder de criar e destruir e não distinguir um do outro dentro de tantas novidades despertava um novo tipo de medo (GIASSONE, 1999, p. 24). Assim, foi a época que possibilitou a Mary Shelley espreitar suas elucubrações sobre a moral, a ética e a humanidade. De todo modo, os efeitos da crítica ali veiculada são atemporais, já que transbordam conflitos próprios da natureza humana. Há que se localizar o leitor da tradução no jogo de forças que compunha a realidade de então, seja por prefácio, seja por notas de tradução, sob pena de privá-lo da superestrutura de interpretação histórica, isto é, da mensagem em sentido macro.

Mirando uma tradução também refinada quanto aos aspectos formais da escrita literária, *Frankenstein* desvenda ainda outro espaço interpretativo que se torna terreno profícuo para a adaptação criativa em traduções, qual seja, a indeterminação de uma categoria específica com a qual o tradutor deva conformar o texto e, por conseguinte, pela qual deva pautar suas escolhas. Também para Giassone, em *Frankenstein* não se trata de literatura fantástica, uma vez que o monstro nunca é apresentado como um ser sobrenatural. Na

verdade, o cientificismo do discurso tem exatamente a finalidade de dirimir quaisquer desvios fantásticos, conferindo presunção de realidade a todo o processo de criação e “vida” do monstro. Esta seria o que Robert Philmus chama de “estratégia retórica” (*rhetorical strategy*): “pela utilização de bases científicas e pseudocientíficas, o autor imprime uma racionalidade científica aos acontecimentos, com o objetivo de fazer o leitor abandonar uma explicação meramente fantástica” (GIASSONE, 1999, p. 36).

Pelo mesmo motivo, *Frankenstein* pode ser caracterizado como ficção científica: “(...) os textos desse gênero, embora fantásticos no que diz respeito à mistura entre o mundo real e acontecimentos surpreendentes, atuam na leitura de forma ‘antifantástica’, buscando convencer o leitor de sua verossimilhança” (GIASSONE, 1999, p. 36). O gótico é o estilo que encontra maior sintonia com o ornamento da história; mas apesar de a literatura gótica ter tido *Frankenstein* como pedra de toque, a obra não necessariamente pode ser enquadrada nos limites desta categoria artística. A imagem gótica que traz o cenário fantasmagórico de um castelo isolado (a que tradicionalmente o monstro de *Frankenstein* remete) são criações que não condizem com o cenário de Mary Shelley. Mais importante notar, neste caso, é que o molde gótico tratou de acomodar a obra, permitindo alterações bastante significativas na mensagem transmitida. Este efeito tem origem em uma tradução cuja expressividade superou a obra de que se originou: a tradução intersemiótica para o cinema.

Em 1910, quando *Frankenstein* foi projetado no cinema pela primeira vez, a criatura já era visivelmente desafetada pelo monstro de Mary Shelley. Foi em 1930 (e, posteriormente, em 1940) que James Whale expôs sua leitura de *Frankenstein* no cinema, contando com a icônica interpretação de Boris Karloff (1887-1969). A leitura de Whale injetou na descrição das cenas e das personagens novas características impregnando a história com um tipo de horror menos sutil que o da monstruosidade moral do cientista de Mary Shelley e mais tendente ao grotesco. Daí advém a figura de Victor Frankenstein como um cientista macabro e de seu monstro como uma figura horrenda e de tamanho descomunal, que mais se aproxima da imagética do zumbi devido à aparência estapafúrdia, aos movimentos descoordenados e ao raciocínio atrofiado.



Figura 1: O personagem Victor Frankenstein em seu laboratório



Figura 2: Boris Karloff como Frankenstein.

Assim, a tradução da obra para o cinema acabou por dar vida a outro monstro cuja vida guarda independência em relação à obra literária de onde surgiu. Tamanha foi a autonomia alcançada pela adaptação para o cinema que o próprio monstro passa a ser chamado *Frankenstein*. Aqui, não há mais o elemento do conflito emocional da criatura repelida pela sociedade ou rejeitada por seu criador, pois como monstro que é não reflete sobre sua condição – e não orbita em torno da crítica científica. Essas alterações confirmam o que Lecercle indica como sendo uma mutação da relação de hierarquia, que geralmente está

instaurada entre o autor, a obra e o receptor/leitor (LECERCLE, 1999). A tradução do monstro Frankenstein quando adaptado para o cinema carregou nas tintas do terror visual e passou a ser, sem si, a “monstrificação” da obra de Mary Shelly (ou melhor dizendo, o “monstro de Frankenstein” da obra original).

Grande parte da exaltação da figura horripilante dos anos de 1930 se explica pelo fascínio humano pelo “bizarro”; seja para se apiedar do outro, seja para assentar sua própria “completude” e “perfeição”, o público fez do monstro de Frankenstein um ícone. Para a tradução, então, há dois monstros possíveis na modernidade, conforme a proposta de trabalho seja uma descrição mais conservadora, mais estereotipada ou ainda inovadora quanto à descrição das pessoas e lugares. A posição adotada pelo tradutor nesta questão gera diferentes impactos de acordo com o enfoque do discurso – uma narrativa distanciada ou introspectiva – e de acordo com o público visado – o leitor da obra literária ou o espectador no cinema. Dentre muitas outras, a adaptação de 1976, *Terror of Frankenstein*, veio a ser a primeira adaptação para o cinema cuja figura do monstro é mais conformada com as descrições de Mary Shelley. Contudo, nem essa nem qualquer outra imagem conseguiria diminuir a imagem do Frankenstein de Karloff.

A tradução para o cinema, bem como as traduções literárias para inúmeros idiomas, reforçou a criação de imagens que asseguraram ao monstro de Frankenstein a mitologização.



49

Figura 3: Boris Karloff em *The bride of Frankenstein*, 1935.

A história e sua autora ganham uma sobrevida secular a partir da “tradução livre” da obra de 1818 para o cinema. As demais traduções, desde então, multiplicam as releituras do monstro. Esta personagem, contudo, existe em um universo que se propõe ser ficcional, fantástico, fantasmagórico e, por vezes, cômico. Pelo estereótipo, o terror é estampado de forma visceral nas imagens descritas, testando a resistência do público à monstruosidade física, essencialmente visual. O cientista é, também, representado como um homem de índole ruim – facilmente atrelado à figura de um cientista excêntrico em surto megalomaníaco –, mas o grande foco do terror cinematográfico está na aparência desfigurada da criatura. A obra de Mary Shelley, no entanto, retrata a sobreposição de diversas formas de monstruosidade permeando as relações humanas, arraigadas no caráter dos indivíduos, que não as deixam transparecer.

No que diz respeito à construção do texto, Mary Shelley esculpe a monstruosidade no enredo da narrativa, mas também na composição semântica do texto. Os substantivos que remetem à criatura, nas escolhas da autora, são “being”, “creature”, “devil”, “fiend”,

“demon”, “thing”, “ogre” e “wretch”.⁵ Estes são os termos que, primariamente, dão o tom da figura do monstro pelos olhos do narrador. Cada elemento vem imprimir na descrição das cenas sua própria carga de repulsa e de desesperança, além de anteceder adjetivos que, igualmente, são inspirados no infortúnio.

Não somente sobre a monstruosidade física Mary Shelley ergue sua trama, mas também sobre a monstruosidade moral de Victor Frankenstein, criador que renega sua criatura. A partir das relações sintáticas e de alguns efeitos discursivos (uso da voz ativa e da voz passiva, adoção de vocabulário técnico ou mesmo a adaptação livre), o conflito ético que envolve a monstruosidade também passa a atuar na construção do monstro. A criatura é dotada de repugnância escandalosa, que lhe obstaculiza a aproximação dos homens e lhe condena a uma vida de solidão. Ela carrega estampado um alerta contra o avanço impune das descobertas científicas, que pisoteiam as bases de toda a crença humana no que diz respeito à vida – tal era o conflito do seu século.

Há, ainda, uma contradição latente que opõe o horrendo com a identificação da essência humana, trazendo à luz os impulsos naturais mais perniciosos que são próprios da “humanidade”. No livro, a criatura é monstruosa de corpo e alma – em especial como resultado da desfaçatez com que o novo ser é enxotado de todos os meios de convívio social. A sociedade, porém, nutre diversas monstruosidades veladas, frequentemente ignoradas no contato rotineiro, por não haver nenhum sinal aparente que permita serem facilmente identificadas. Não é pretendido, neste estudo, realizar uma análise psicológica das personagens, nem de sua recepção pelos leitores/espectadores, mas dos pontos de reflexão que devem ser visitados na reflexão tradutória e teórica dessa obra. A escolha das palavras, em especial de adjetivos, deve voltar-se para uma de duas premissas principais na recepção pelo interlocutor: a monstruosidade física, que desperta sentimentos de angústia, ou a monstruosidade moral, que desperta revolta.

Confrontar estes dois gumes da mesma lâmina traz à tona um derradeiro questionamento acerca da natureza humana: a monstruosidade é uma condição do monstro ou é uma imputação ao que é estranho/outro/diferente? De partida, a monstruosidade configura sempre o desvio da norma, do que é o padrão e, ao se presumir que o padrão é uma abstração social, pode-se inferir que ele está contido na sociedade que dele se serve. O ser avivado por Victor Frankenstein é imediatamente apartado da sociedade, que não reconhece em sua figura um “igual”. Sua exclusão é tão eficiente que a criatura sequer chega a ganhar um nome em toda a história – daí apropriar-se do nome *Frankenstein* ao crescer além do alcance de Mary

Shelley. O monstro de Frankenstein, então, não tem natureza maquiavélica nem é mentalmente debilitado como o monstro criado nos cinemas; ao contrário, o ser é naturalmente bom, mas diante das circunstâncias a que é submetido, desperta uma essência perniciosa. Na mesma linha desenvolve Percy Shelley:

Trate mal um indivíduo e ele se tornará perverso. Recompense a afeição com escárnio – permita que um ser seja reduzido, por qualquer motivo, a rejeito de sua espécie – aparte-o, um ser social, da sociedade, e estará impondo a ele obrigações irresistíveis: malevolência e egoísmo (SHELLEY, 1932, p. 7-8).⁶

A história criada em 1818 por Mary Shelley despontou na literatura de língua inglesa como uma das obras de ficção mais importantes da história. Para além disso, *Frankenstein* serviu de inspiração para toda uma safra de traduções, adaptações, tributos e afins que multiplicaram exponencialmente as possíveis interpretações da história e de seus elementos, em especial, do monstro produzido pela maquinação humana. Foi a recriação da obra pela tradução intersemiótica que alavancou a imagética de *Frankenstein*, e é notável como a orientação dada pelas descrições na narrativa serviu de ferramenta para balizar a criatividade da adaptação. Na narrativa, as descrições deixam um rastro para o *lócus* da tradução em relação aos limites da literalidade/criatividade do tradutor que trabalha uma personagem de projeção tão sólida no imaginário mundial.

A análise dos aspectos descritivos na narração mostra-se uma ferramenta útil no rastreamento de quais recursos o tradutor pode se valer para construir a imagem de *Frankenstein*. Esses aspectos fazem emergir a variedade de interconexões possíveis para que seja criada a atmosfera aterrorizante adequada ao projeto do tradutor. Mais importante, a descrição das cenas auxilia na construção de um monstro alternativo ao monstro cinematográfico que passou a existir paralelamente ao monstro literário.

Em meio a uma rede tão vasta de interpretações já cristalizadas, o tradutor cuja proposta seja transportar para o leitor contemporâneo a crítica moral da autora talvez não se possa furtar de dar breves explanações acerca do contexto da obra e da autora, pois, como ficou demonstrado, o caráter científico serviu de diapasão para todo o desenvolvimento das personagens e do enredo. No entanto, optando por manter a remissão histórica do texto ou não, o tradutor sempre encontrará uma grande variedade de aspectos que podem ser destacados a cada releitura – e reescrita – da obra. Justamente esta riqueza de detalhes confere a *Frankenstein* o *status* de obra-prima da literatura e ícone para a descrição da monstruosidade humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GIASSONE, Ana Cláudia. **O mosaico de Frankenstein**: o medo no romance de Mary Shelley. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1999.
- LECERCLE, Jean-Jacques. **Frankenstein**: mito e filosofia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- SHELLEY, Mary W. **Frankenstein – or the modern Prometheus**. London: Penguin, 2007.
- _____. **Frankenstein – ou o moderno Prometeu**. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- SHELLEY, Percy B. **Shelley's literary and philosophical criticism**. London: Humphrey Milford, 1932.
- SPARK, Muriel. **Mary Shelley**. Great Britain: Cardinal, 1989.
- THOMAS, Keith. **Religion and the decline of magic**. New York: Oxford University Press, 1971.
- TODOROV, Tzvetan. **The fantastic**: a structural approach to a literary genre. Traduzido do francês por Richard Howard. New York: Cornell University Press, 1975.

¹ Currículo Lattes em: <<http://lattes.cnpq.br/3458155152334078>>.

² “(...) one [horror] to make the reader dread to look round, to curdle the blood, and quicken the beatings of the heart” (tradução nossa).

³ “events are related which may be readily accounted for by the laws of reason, but which are, in one way or another, incredible ...” (tradução nossa).

⁴ “The notion that the universe was subject to immutable natural laws killed the concept of miracles, weakened the belief in the physical efficacy of prayer, and diminished faith in the possibility of direct divine inspiration. The Cartesian concept of matter relegated spirits, whether good or bad, to the purely mental world; conjuration ceased to be a meaningful ambition” (tradução nossa).

⁵ Ser, criatura, diabo, capeta, demônio, coisa, ogro e desgraçado.

⁶ “Treat a person ill, and he will become wicked. Requite affection with scorn; – let one being be selected, for whatever cause, as the refuse of his kind – divide him, a social being, from society, and you impose upon him the irresistible obligations – malevolence and selfishness” (tradução nossa).