

## O Homem Invisível: Análise da Transposição do Livro de H. G. Wells para o Filme de 1933<sup>1</sup>

Yasmin Machado DIAS<sup>2</sup>

Erika SAVERNINI<sup>3</sup>

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

### Resumo

*O homem invisível* (*The invisible man*), dirigido por James Whale em 1933, foi adaptado do romance de fantasia homônimo do inglês H. G. Wells, e o analisamos segundo as noções de transposição apresentadas por Clüver (1997) quando tratamos de uma obra cinematográfica que tem sua origem na literatura. E levamos em consideração os contextos de produção e recepção do filme, como diferem daqueles do texto-fonte e, como a veracidade da invisibilidade passou de um texto para o outro. Utilizamos o texto de David Bordwell (2005) para trazer as características do cinema clássico da década de 1930 aplicados em filmes de horror e, Todorov (1975) para aplicarmos os conceitos da literatura fantástica no romance.

**Palavras-chave:** cinema; literatura; transposição; horror; *O homem invisível*.

### Introdução

A primeira transposição para o cinema do livro *Frankenstein ou O prometeu moderno* (1818), da inglesa Mary Shelley foi realizada por Thomas Edison em 1910 e, antes dele, Méliès já havia produzido o filme *Viagem à Lua* a partir do livro de Jules Verne, *Da Terra à Lua*, e do livro de H. G. Wells, *Os primeiros homens na Lua*, no início do século XX, em 1902. Esses são exemplos de como a literatura tem servido de inspiração para o cinema desde o início das produções.

Utilizamos o termo transposição para nos referir à uma obra cinematográfica que teve seu roteiro baseado em textos da literatura em prosa ou poesia, músicas, ou fatos históricos, ao invés da palavra “adaptação”, porque esta carrega uma ideia implícita de fidelidade ao texto-fonte (SAVERNINI, 2015). Além disso, a transposição “normalmente abrange itens mais ‘autônomos’” (CLÜVER, 1997, p. 43), e não

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação audiovisual do XXII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 22 a 24 de junho de 2017.

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 7º semestre do Curso de Jornalismo da UFJF e bolsista de extensão junto ao projeto Cineclube Lumière e cia (Proex-UFJF), email: yasminmachadodias@gmail.com.

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Prof. Dr<sup>a</sup> do Departamento de Métodos Aplicados e Práticas Laboratoriais da Universidade Federal de Juiz de Fora, email: erikasavernini@uol.com.br.

devemos tomar por princípio que o texto-fonte, seja ele literário ou não, deve ser comparado ao filme, porque o cinema gerou uma obra diferente.

Neste trabalho apresentaremos as definições de transposição propostas por Clüver (1997) relacionadas ao filme *O homem invisível* (1933), de James Whale, levando em consideração os contextos de produção e recepção, avaliando-os e diferenciando-os daqueles que marcaram o período que H. G. Wells escreveu o livro, em 1897<sup>4</sup>. A caracterização do livro homônimo de horror e ficção científica, subgêneros da fantasia, e suas influências também são fontes que filme utiliza, em maior ou menor grau.

### **Interartes e Intermidialidades: sobre transposição**

A teoria literária pós II Guerra Mundial (1939-1945) considerava que os textos deveriam ser lidos de forma independente e qualquer estudo que os comparasse ou analisasse segundo outras artes era considerado, no mínimo, de interesse secundário. “O texto representava um mundo próprio, autônomo, autotélico, e auto-suficiente” e “o poema em si mesmo parece ser tudo que precisamos para chegar à vivência integral do texto” (CLÜVER, 1997, p. 38-39).

Entretanto, textos literários, sejam em prosa ou poesia, tratam dos assuntos mais diversos e falam para determinados públicos, portanto, segundo Clüver (1997), quanto maior for o conhecimento do leitor sobre o tema tratado no texto, mais completa será a experiência. Considerado isso, afirmar que qualquer literatura é completa em si mesma é “insustentável [...], já faz tempo que nós nos distanciamos de um paradigma que insiste em tratar o texto como um absoluto, em detrimento de seus vários contextos” (CLÜVER, 1997, p. 40). Ou seja, mesmo que a presença de intertextualidade possa gerar a compreensão que, no estudo das interartes, a preferência é do estudo da literatura, como a maior preocupação da intermedialidade e intertextualidade são os contextos de produção e recepção, podemos aplicar esses estudos à música, à pintura e ao cinema, que se estabelecem como textos não-verbais.

É necessário voltarmos ao “pré-texto”, aos nossos conhecimentos a respeito do que será estudado:

---

<sup>4</sup> A pesquisa apresentada nesse paper foi desenvolvida no âmbito do projeto de extensão “Cineclube Lumière e cia”, no primeiro semestre letivo de 2015, quando foi realizada a mostra “Transpondo o Horror e o Sci-fi para o cinema”, da qual fez parte o filme aqui analisado.

Um esforço acadêmico para entender nossos hábitos de leitura (isto é, o modo como atribuímos sentido a textos) deverá atentar para os tipos de relações intertextuais que costumamos estabelecer; quando essas relações intertextuais envolverem textos criados em outros sistemas de signos, deve-se atentar para o modo de recepção desses tipos de textos. No caso de textos produzidos para públicos distantes de nós no tempo, no espaço ou pela cultura (incluídas aí as subculturas contemporâneas), deveremos tentar reconstruir os códigos e convenções que governam as práticas interpretativas daquele público (CLÜVER, 1997, p. 40-41).

E assim, o leitor estabelece sentido ao texto, tornando-se importante nos estudos das intermedialidades, pois é o contexto de recepção da obra. Por outro lado, Clüver (1997) também aborda a definição do termo *ekphrasis*: uma maneira de recriar textos, passando de um meio para o outro, e segundo ele, as *ekphrasis* “tende[m] a atingir autonomia em relação ao texto-fonte” (1997, p. 42); quando acontece, são denominadas como transposições ou traduções intersemióticas.

Nos Estados Unidos, quando se pensava a “adaptação” de um texto literário para o cinema, na publicação dos primeiros estudos cinematográficos no século XX, tinha “a expectativa de que a adaptação fosse tão ‘fiel’ quanto possível ao texto fonte” (CLÜVER, 1997, p. 45). No entanto, Clüver sugere começarmos com o texto-alvo e tomá-lo como “criação independente” no quesito fidelidade, mesmo que se leve em consideração a maneira o filme transpôs características e modelos, personagens e situações do texto original.

### **O cinema de horror clássico hollywoodiano: produção e recepção**

David Bordwell (2005, p. 277) propõe estudar a narrativa do cinema de Hollywood entre as décadas de 10 e 60 do século XX “como ato: o processo dinâmico de apresentação de uma história a um receptor. Isso abrangeria as considerações sobre origem, função e efeito; o desenvolvimento temporal da informação ou da ação”. O cinema dessa data ficou conhecido como clássico hollywoodiano, porque os filmes predominantemente apresentam determinadas características.

O cinema possui influências da literatura e do teatro quando tratamos das características e caracterizações dos personagens, entretanto Hollywood traz um personagem principal típico que pode se adaptar às necessidades narrativas e é através dele que temos o desenrolar da história:

O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema (BORDWELL, p. 278-279).

Portanto, as narrativas clássicas apresentam em seu início um estado de equilíbrio, que é quebrado para os propósitos do desenrolar da trama, e têm uma nova ordem instaurada no fim. Ainda segundo Bordwell (2005, p. 280), esses filmes apresentam dupla narrativa: uma envolve questões como aventura, trabalho, guerras, missões ou ciência e a outra parte do enredo, que acontece paralelamente aos conflitos, é a questão amorosa. Às vezes, mesmo que diferentes, as esferas do romântico e do problema se cruzam e são resolvidas quase juntas, no ápice da história.

Os filmes do período clássico apresentam essas características, independente do gênero, portanto o horror da década de 30, caso de *O homem invisível*, foi realizado levando em consideração esse contexto de produção e também a sociedade da época para a qual o filme se dirigia, caracterizando o contexto de recepção. E como outros gêneros do cinema, o horror desfrutou de ciclos cinematográficos durante o século XX, mesmo que contasse, usualmente, com o apelo do público; esses ciclos podem ser caracterizados levando em consideração o fato de inúmeros filmes possuírem tramas e estilos parecidos em um determinado espaço de tempo (SILVA, 2011, p. 33).

Inclusive, Jeha (1986, p. 18) declara que a maior contribuição do horror é o fato de se modificar de sociedade para sociedade e também, o que assusta determinada população não aterroriza as pessoas que vivem em outro contexto histórico, envolvendo questões de tempo e espaço. Além disso,

A cada dez ou vinte anos, eles [filmes e livros de horror] parecem desfrutar de um ciclo maior de popularidade ou interesse. Esses períodos quase sempre coincidem com épocas de grande tensão política e/ou econômica, e os filmes refletem essa ansiedade que acompanha esses sérios, mas não fatais, deslocamentos” (KING, 2013, p.45).

Temos já na década de 1920, o expressionismo alemão, um movimento que se estabeleceu após a derrota dos germânicos na I Guerra Mundial (1914-1918). A crise econômica que se seguiu no país fomentou o cinema de horror do expressionismo, que utilizou lendas do folclore alemão, elementos da ficção científica, e da literatura gótica.

Os filmes trabalhavam com jogos de luz e sombra, uso de maquiagens pesadas e, cenários aflitivos (SILVA, 2011, p.35).

O expressionismo é um marco no cinema de horror, porque questões de estilo como luz e sombra estão constantemente presentes no horror cinematográfico que surge após essa época, inclusive nos Estados Unidos, que dispôs de um grande ciclo de filmes desse gênero nos anos 1930. A Quebra da Bolsa de Valores de Nova York em 1929 levou os EUA à Grande Depressão nos anos 1930, acabando com o *American Way of Life* e isso refletiu no modo de produção do cinema hollywoodiano.

Entretanto, “durante e após os anos de guerra [1939-1950], a ficção de horror entrou em declínio. Foi um período de racionalismo e rápido desenvolvimento científico e se transformou numa época hoje conhecida como a ‘era de ouro da ficção científica’” (KING, 2013, p. 47), logo a década de 1940 apresenta interesse crescente em outro gênero proveniente do fantástico. Todavia, o horror retorna em mais um ciclo de popularidade na década de 1950, com a mundo dividido pela Guerra Fria.

O conflito entre EUA e União Soviética poderia se tornar uma guerra “quente” a qualquer momento, e essa incerteza trouxe a tensão necessária que o cinema de horror se estabelecesse. A década de 1950 trouxe também o horror japonês do pós-guerra, indentificando um novo tipo de medo da sociedade, o atômico, pois não é coincidência o fato do Godzilla/Gojira (primeiro filme é de 1954) ter atacado Tóquio pela primeira vez em 1945, depois dos bombardeios em Hiroshima e Nagasaki (SILVA, 2011, p. 38). O temor não é o monstro gigante em si, mas a questão que a ciência atômica possibilitou isso; no caso do filme do Godzilla, o monstro não é criado por cientistas, mas os bombardeios e experimentos atômicos o despertam.

Para além dos motivos históricos que levam à produção quase massiva de filmes de horror, encontramos, tanto na década de 1930 como nos anos 1950, uma figura bastante comum nos filmes de horror: o cientista. As produções de 1950 tendem a

mostrar o cientista no papel do Pacificador, aquela criatura que, por razões de covardia ou falta de orientação, abriria os portões do Jardim do Éden e deixaria todos os males entrar (em oposição aos “cientistas loucos” dos anos 1930, mais interessados em abrir a caixa de Pandora, deixando todos os males sair – uma grande diferença, ainda que os resultados finais sejam os mesmos) (KING, 2013, p. 173).

O cientista é personagem principal em *O homem invisível*, e iremos analisar como os discursos foram alterados não apenas ao passar de um meio para o outro, mas

na mudança do público-alvo; H. G. Wells escreveu o livro para a sociedade inglesa da última década do século XIX, enquanto James Whale dirigiu um filme da Universal Estúdios em 1933, também em outro contexto de recepção.

### O caminho do Homem Invisível: do horror à cultura popular

A Universal produziu quatro continuações do filme *O homem invisível* que não possuem relação direta com o texto de H.G Wells e nem com o personagem de Jack Griffin; os estúdios apenas utilizaram a temática da invisibilidade para os filmes.



Figura 1: Continuações de O homem invisível: (a) *The invisible man returns* (A volta do homem invisível – direção de Joe May, 1940); (b) *The invisible woman* (A mulher invisível – direção de A. Edward Shuterland, 1940); (c) *Invisible agent* (Espião invisível – direção de Edwin L. Marin, 1942); (d) *The invisible man's revenge* (A vingança do homem invisível – direção de Ford Beebe, 1944).

Fonte: (a) <http://www.imdb.com/title/tt0032635/mediaviewer/rm1224196096>; (b) [http://www.imdb.com/title/tt003263/mediaindex?ref\\_=tt\\_pv\\_mi\\_sm](http://www.imdb.com/title/tt003263/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm); (c) [http://www.imdb.com/title/tt0034902/mediaindex?ref\\_=tt\\_pv\\_mi\\_sm](http://www.imdb.com/title/tt0034902/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm); (d) [http://www.imdb.com/title/tt0036959/mediaindex?ref\\_=tt\\_pv\\_mi\\_sm](http://www.imdb.com/title/tt0036959/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm).

E as continuações são da década de 1940, período do auge da ficção científica e momento de declínio do horror. King discorre sobre o que aconteceu com a literatura e o cinema nesse período:

São poucos os romances e filmes de terror dignos de nota na década de 1940, e a única boa revista de fantasia que nasceu nessa década, *Unknown*, não sobreviveu por muito tempo. Os grandes monstros do tempo da Depressão dos Estúdios Universal – o monstro de Frankenstein, o Lobisomem, a Múmia e o Conde – foram morrendo daquela forma ridícula e embaraçosa que o cinema reserva para os doentes terminais: em vez de se aposentarem com honrarias e serem decentemente enterrados no solo bolorento dos cemitérios europeus, Hollywood resolveu utilizá-los para o riso, espremendo até a última gota cada centavo de bilheteria possível, antes de deixarem as pobres e velhas criaturas descansarem em paz (KING, 2013, p. 46).

Os filmes foram produzidos como continuações, uma tentativa de captar a atenção do público que já conhecia o filme de 1933. Ainda segundo King (2013, p. 48), “o horror definhou no calabouço até por volta de 1955, chacoalhando suas correntes vez por outra, mas sem causar grande estardalhaço”, e só voltou com produções de grande apelo público na década de 1950, quando o horror da Guerra Fria ligado ao medo atômico e as corridas espaciais se tornam a realidade dos espectadores de filmes de Hollywood. Entretanto, os monstros começam a se tornar parte do imaginário da cultura popular e migram para setores como quadrinhos e desenhos animados.

Um dos exemplos surgiu na Marvel Comics com a Mulher Invisível do *Quarteto Fantástico* (criado por Stan Lee e Jack Kirby): a primeira aparição foi em 1961, e ela é personagem principal dos filmes *Quarteto fantástico* (2005, direção de Tim Story) e *Quarteto fantástico e o surfista prateado* (2007, direção de Tim Story). O Homem Invisível também é parte da *Liga Extraordinária*, uma série de quadrinhos criada por Alan Moore, Kevin O’Neill e Bill Oakley em 1999, publicada originalmente pela DC Comics. Em 2003, foi lançado um filme baseado na primeira edição dos quadrinhos, mantendo o título *Liga Extraordinária* (direção de Stephen Norrington).



Figura 2: Personagens invisíveis no cinema: (a) Claude Rains em O homem invisível (1933), direção James Whale; (b) Jon Hall em O agente invisível (1942), direção Edwin L. Marin; (c) Kevin Bacon em O homem sem sombra (2000), direção de Paul Verhoeven; (d) Frame do trailer. Tony Curran em A liga extraordinária (2003), direção de Stephen Norrington; (e) Jessica Alba em Quarteto Fantástico (2005), direção Tim Story; (f) Frame do Homem Invisível na abertura do episódio Casa da árvore do horror XXIV da 25ª temporada dos Simpsons (2013). Essa abertura foi produzida por Guillermo Del Toro.

Fonte: (a) [http://www.imdb.com/title/tt0024184/mediaindex?ref=tt\\_pv\\_mi\\_sm](http://www.imdb.com/title/tt0024184/mediaindex?ref=tt_pv_mi_sm); (b) [http://www.imdb.com/title/tt0034902/mediaindex?ref=tt\\_pv\\_mi\\_sm](http://www.imdb.com/title/tt0034902/mediaindex?ref=tt_pv_mi_sm); (c) [http://www.imdb.com/title/tt0164052/mediaindex?ref=tt\\_pv\\_mi\\_sm](http://www.imdb.com/title/tt0164052/mediaindex?ref=tt_pv_mi_sm); (d) <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-42391/trailer-19541277/>; (e) [http://www.imdb.com/title/tt0120667/mediaindex?page=2&ref=ttmi\\_mi\\_sm](http://www.imdb.com/title/tt0120667/mediaindex?page=2&ref=ttmi_mi_sm); (f) <https://www.youtube.com/watch?v=CtgYY7dhTyE>.

### Jack Griffin: de cientista arrogante à monstro

O livro de H. G. Wells e o filme dirigido por James Whale mantém, basicamente, a mesma ordem de acontecimentos, entretanto mesmo que ambos se iniciem no mesmo momento da trama, no qual o personagem principal, Jack Griffin, já está invisível, o livro possui narrativa linear, em terceira pessoa, e apenas começa a explicar ao leitor quem é Griffin e como ele ficou invisível no capítulo 19 de um livro que conta com 24 deles.

O cientista invisível encontra um ex-colega da faculdade – no filme, um ex-colega de trabalho, e o leitor descobre como Griffin chegou à invisibilidade porque o dr.

Kemp lhe pergunta, entretanto o filme opta pela alternância de espaços e personagens, e assim, explica como Jack ficou invisível através dos drs. Kemp e Cranley (ex-chefe de Griffin). Ambos desejam saber o que aconteceu com Griffin e aos poucos descobrem o que ele estava estudando, enquanto o próprio Homem invisível pesquisa um maneira de voltar ao normal, voltar a ser visível.

O livro pertence aos gêneros de horror e ficção científica, ambos derivados da fantasia e se caracteriza como tal: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1975, p. 31). E é exatamente esse sentimento de dúvida que caracteriza a sentimento da população da pequena cidade de Iping com a chegada daquele homem estranho que tinha faixas no rosto, não tirava os óculos escuros e vivia trancado no quarto da hospedaria.

A narrativa fantástica é definida de maneira que o leitor adote certa maneira de ler o texto, ele deve optar pela voluntária suspensão da descrença<sup>5</sup>, pois “o autor relata acontecimentos que não são suscetíveis de acontecer na vida, se nos prendermos aos conhecimentos comuns de cada época, no tocante ao que pode ou não pode acontecer” (TODOROV, 1975, p. 40). Portanto, o leitor hesita, num primeiro momento, entre explicações naturais ou sobrenaturais, lembrando que essa incerteza também pode ser compartilhada por um personagem da história. Entretanto, há aceitação dos assuntos tratados no livro como realidade, num pacto que autores e leitores fazem em relação à textos fantásticos.

E essa relação de incerteza é transposta no filme, porque o espectador vê como Jack Griffin é tratado com certa estranheza pelos moradores, mas logo nos é mostrado que o cientista é realmente invisível quando ele densenrola as faixas que cobrem seu rosto para jantar. Esse pacto entre autor e leitor ocorre comumente na literatura, então se o narrador afirma que Griffin está invisível, não há problema em imaginá-lo dessa maneira, entretanto uma afirmação como essa perde o efeito na produção cinematográfica se alguém apenas está conversando com o nada, ou se ouvimos uma voz, e a única coisa visível é o espaço da cena, como uma sala ou quarto.

No livro de Wells, Griffin experimenta as desvantagens da invisibilidade e as narra ao dr. Kemp:

---

<sup>5</sup> “A ‘voluntária suspensão da descrença’, que Coleridge diagnosticou, de modo definitivo, como indispensável à leitura de um texto fantástico” (Cf. prefácio TAVARES em WELLS).

A esta altura, Kemp – disse o Homem Invisível –, você deve estar percebendo as enormes desvantagens da minha condição. Eu não dispunha de um abrigo, de agasalhos. Vestir-me seria abdicar da única vantagem que me restava. Seria transformar a mim mesmo numa criatura estranha e assustadora. E eu não podia me alimentar, porque encher o meu estômago de comida não assimilada seria uma maneira grotesca de tornar-me visível novamente. [...] E a neve me alertou para outros perigos [...] A chuva também iria me cobrir com uma camada úmida, uma silhueta tridimensional de um homem como uma bolha reluzente. O mesmo quanto ao nevoeiro [...] (WELLS, 2011, p. 159).

Portanto, mesmo que Griffin estivesse invisível, o clima na Inglaterra não ajudava quem deseja, com a invisibilidade, instaurar “um reino de terror”. E o fato de ainda sentir frio e calor limitam suas ações e forçam o Homem Invisível a se vestir para conseguir água e comida, por exemplo. James Whale aproveitou desse “problema” do cientista para mantê-lo de roupas quase o filme inteiro. E quando isso não acontece, Jack Griffin está abrindo portas e janelas, derrubando ou segurando objetos para o espectador não tenha dúvidas que alguém invisível está presente nas cenas; além do que, em determinados momentos quando Jack fala com alguém, a câmera mantém-se filmando a pessoa com quem ele fala e suas reações ao ouvir uma voz e não ver ninguém.

Outra questão importante na transposição intersemiótica é que o texto filmico tem como fonte o livro, mas também o que veio antes dele; e foi um poema humorístico de W. S. Gilbert inspirou H. G. Wells a escrever *O homem invisível*. No poema, o personagem principal chamado Old Peter, recebe de uma fada o dom da invisibilidade:

(...) A well-bred fairy (so I've heard)  
Is always faithful to her word:  
Old PETER vanished like a shot,  
But then – HIS SUIT OF CLOTHES DID NOT! (...)  
So there remained a coat of blue,  
A vest and double eyeglass too,  
His tail, his shoes, his socks as well,  
His pair of – no, I must not tell. (...)<sup>6</sup>

As roupas num corpo que desapareceu inspirou Wells, tornando-se um grande problema para o protagonista, e também está presente no filme de Whale que, mesmo

<sup>6</sup> Poema apresentado no prefácio de Brálio Tavares de *O homem invisível* para editora Objetiva (WELLS, 2011, p 8): “Uma fada bem nascida (pelo que me disseram)/ sempre mantém sua palavra:/ Velho Peter sumiu num instante,/ mas não suas roupas./ E ali estavam um paletó azul,/ um colete, um par de óculos,/ sua casaca, seus sapatos e até suas meias,/ e um par de... Oh, isso não posso dizer.”

sendo do gênero de horror, possui algumas cenas cômicas, obtidas através do contato de um ser invisível com as outras pessoas, remetendo-nos ao poema *The perils of invisibility* de Gilbert. Portanto, “é difícil imaginar atualmente que se possa defender a tese segundo a qual tudo, na obra, é individual, produto inédito de uma inspiração pessoal, fato sem nenhuma ligação com as obras do passado (TODOROV, 1975, p. 11), corroborando que cada produção é derivada de outras e uma combinação delas.

O filme faz parte do ciclo cinematográfico estadunidense pós-Crise de 1929, foi produzido junto com inúmeros outros filmes de horror sobre monstros e, a Universal ficou tão famosa por esse gênero que até na década de 1960 ainda era chamada de *casa dos horrores*<sup>7</sup>. *O homem invisível*, lançado em 1933, faz parte da narrativa clássica hollywoodiana; Jack Griffin é o protagonista que tem um objetivo específico a ser alcançado: possuir total controle da fórmula de invisibilidade para ficar visível nos momentos que desejar, e usar esse poder para estabelecer seu reino de terror.

Ele é um cientista que, ao testar os limites da ciência, e ir onde a moral social não permite, surge como monstro na narrativa, tornando-se aquele que acredita não precisar seguir ordens e modelos de conduta. Ao ser revertido nesse monstro incontrolável, deve ser caçado e destruído para que ordem perturbada por ele seja estabelecida novamente. Tanto no livro como no filme, Griffin é categorizado como cientista louco, que não visa nada além do benefício próprio com uma diferença marcante que diz respeito ao contexto de produção e recepção.

Jack Griffin é um personagem arrogante, com sede de poder e que não mede esforços para alcançar seus objetivos no romance de Wells, entretanto esse tipo de protagonista não era comum na narrativa clássica dos anos 30, por isso as atitudes desumanas de Griffin no filme são consequências das fórmulas que tomou para ficar invisível, enquanto no livro, o cientista comete crimes e atrocidades devido à sua própria arrogância. O dr. Cranley, sendo ex-chefe do protagonista e possuidor de livros sobre o estudo da invisibilidade explica ao dr. Kemp e ao espectador que os testes que Griffin fez em si mesmo alteravam a maneira de enxergar certo e errado, então ele virou refém da ciência, sofrendo as consequências por ter trabalhado em experiências que não deveria.

Em determinado momento da trama, ele afirma que as drogas que tomou iluminaram o seu cérebro, deixando claro para o público que Griffin não está assim por

---

<sup>7</sup> Cf. REBELLO, 2013, p. 70.

falhas de caráter, mas por causa da ciência. O dr. Cranley, inclusive, diz que Griffin não sabia que, se insistisse nesses experimentos, perderia a noção dos códigos de conduta que regem uma sociedade. Como o filme alterna entre cenas de Griffin na cidade de Iping e do dr. Cranley com sua filha Flora e o sr. Kemp, descobrimos os efeitos dos experimentos de invisibilidade em paralelo às cenas de Jack ficando mais paranóico.

A produção fílmica clássica também apresenta a dupla narrativa amorosa, que difere do objetivo principal do protagonista, mas é, ao mesmo tempo, interdependente, e foi personificada em *O homem invisível* pela personagem original Flora Cranley, que é apaixonada por Jack, e insiste desde o início da trama para que o pai vá atrás dele, descubra o que aconteceu. Ela aparece para reforçar que Griffin não era má pessoa; tanto que Griffin diz não poder se casar com Flora porque ele é um mero cientista sem dinheiro, sem nada para oferecê-la, por isso, ele precisa continuar com seus projetos, pois apenas a notoriedade que viria da invisibilidade ia permitir que os dois vivessem a vida que quisessem juntos.

O pecado de “Griffin” foi ter ultrapassado limites, transitando entre o mundo civilizado e o desconhecido, por conseguinte, como homem, possui redenção, mas como monstro deve ser eliminado, porque “a maior parte dos atributos da monstruosidade está em clara oposição aos atributos que definem a condição humana” (NAZÁRIO, 1998, p. 11).

Os monstros são rejeitados porque fogem da imagem ideal que a sociedade faz de si mesma, e devem ser destruídos para que a normalidade volte a ser estabelecida, portanto tanto no filme, como no livro, Jack Griffin é caçado e morto por aqueles que os cercam. Na história de Wells, o Homem Invisível encontra seu fim nas mãos das pessoas da cidade, que praticamente o lincham, enquanto no filme, ele é capturado pela polícia, mas morre depois de ver Flora e admitir ter “mexido com coisas que o homem deveria”, voltando, na hora da morte, à visibilidade.

### **Considerações finais**

*O homem invisível* é um filme do início da década de 1930 do diretor James Whale que foi transposto de um romance de H. G. Wells, e que faz parte da obra de horror do escritor inglês. Analisamos essa transposição utilizando Clüver (1997), que sugere enxergar o filme (texto-alvo) como uma produção independente do livro (texto-

base), mesmo que aquele busque utilizar a trama na produção e até os textos que inspiraram a obra literária.

Outra questão importante é analisar a produção cinematográfica de acordo com os contextos de produção e recepção, levando em consideração escolhas da direção, como colocar o personagem Jack Griffin sempre de roupas ou mexendo em objetos para garantir a crença dos espectadores na invisibilidade dele. E também mantendo as tramas de acordo com a produção hollywoodiana da época, que trabalhava com personagens bem definidos e a dupla trama amorosa.

A personagem Flora Cranley não existe no livro de Wells, mas serve bem ao propósito do filme clássico de Hollywood, que a coloca como par romântico do personagem principal, humanizando-o de certa maneira, e tornando possível, também através dela, a remissão do protagonista.

Entretanto, Jack Griffin não é apenas um monstro, é a figura do cientista que marca os anos 1930, que vive entre o mundo civilizado e o desconhecido. Ele é ganancioso, mas o seu desejo maior é poder viver com a mulher que ama, e por causa disso, Griffin toma drogas para ficar invisível, e isso afeta a maneira que ele vê o que é considerado certo ou errado. Essa explicação é acrescentada no filme para que o cientista possa ser redimido no final, mas a faceta do monstro existiu, então Griffin não poderia sobreviver, corroborando assim, com outros filmes de narrativa clássica, em que a ordem deve ser reestabelecida.

## Referências

BORDWELL. David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. Tradução de Fernando Mascarello. In: Ramos, Fernão (Org.). **Teorias contemporâneas do Cinema**, Vol 2. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 277-301.

CLÜVER, Claus. **Estudos Interartes**: conceitos, termos, objetivos. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada, São Paulo, FFLCH, n. 2, p. 37-55, 1997. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267>>. Acesso em: 26 abr. 2017

JEHA, Julio Cesar. **Edgar Allan Poe**: The Fall of The Masque. 1986. 172f. Dissertação (Mestrado em Inglês) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 1986.

KING, Stephen. **Dança macabra** : terror do cinema e da literatura dissecado pelo mestre do gênero (1981). Tradução de Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. 463 p.

NAZÁRIO. Luiz. **Da natureza dos monstros**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

---

O **HOMEM** invisível. Direção: James Whale. Produção: Universal Pictures, 1933. (70 min.)  
Intérpretes: Claude Rains, Gloria Stuart, Henry Travers.

REBELLO, Stephen. **Alfred Hitchcock nos bastidores de Psicose**. Tradução de Rogério Durst. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013. 253 p.

SAVERNINI, Erika. Apontamentos sobre a transposição do romance para o filme Drácula de Bram Stoker. **Lumina**: Revista do Program de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora. V. 9, n. 2 (2015). Disponível em: <<http://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/531>>. Acesso em: 26 abr 2017.

SILVA, Rodolfo Stancki. **Representações sociais do cinema de horror**: um estudo de recepção. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais Aplicadas). Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2011. Disponível em: <[http://www.bicentede.uepg.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=631](http://www.bicentede.uepg.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=631)>. Acesso em: 26 abr 2017.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975. 188 p.

WELLS. H. G.. **O homem invisível** (1897). Tradução, prefácio e notas de Braulio Tavares. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011. 210 p.