



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
CAMPUS DE ARARAQUARA – SP

ALESSANDRO YURI ALEGRETTE

FRANKENSTEIN: UMA RELEITURA DO MITO DE CRIAÇÃO

ARARAQUARA - SP
2010

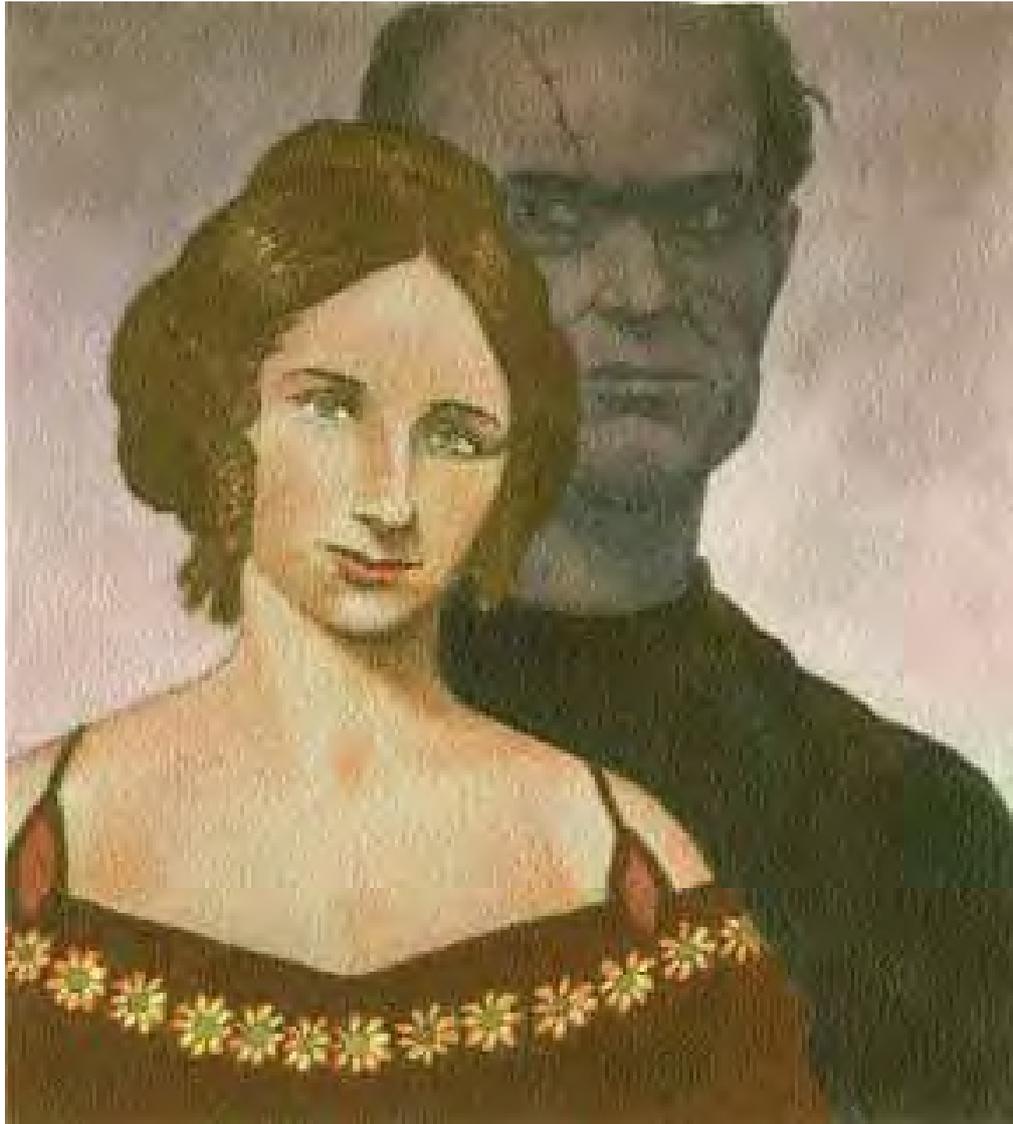
**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
CAMPUS DE ARARAQUARA**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

FRANKENSTEIN: UMA RELEITURA DO MITO DE CRIAÇÃO

Dissertação de Mestrado em Estudos Literários apresentada à Faculdade de Ciência e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” – Campus de Araraquara, para a obtenção do título de Mestre junto ao Programa de Pós Graduação em Letras – Área de concentração em Estudos Literários, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Clara Bonetti Paro (FCLAR-SP).

Linha de Pesquisa: Teorias e crítica da narrativa.



“Dediquei-me a pensar em uma estória – uma estória que rivalizasse com as que tinham incitado a realizar este trabalho. Uma estória que falasse aos misteriosos medos de nossa natureza e despertasse um espantoso horror – capaz de fazer o leitor olhar amedrontado, capaz de gelar seu sangue e acelerar as batidas de seu coração.”

*Mary Shelley, **Frankenstein**, 1816.*

RESUMO

A dissertação de mestrado, “Frankenstein: uma releitura do mito de criação”, tem como principal objetivo demonstrar como a escritora inglesa Mary Wollstonecraft Shelley, por meio de seu romance **Frankenstein, ou o moderno Prometeu** (1818), conseguiu criar um novo mito, isto é, o mito de Frankenstein, contribuiu para a renovação do romance gótico e para a criação de uma nova modalidade literária - a ficção científica. No primeiro capítulo foi realizado um estudo sobre as origens, características e principais obras do romance gótico. No segundo capítulo é abordada a relação entre mito e literatura e são analisados quais mitos aparecem no enredo do romance de Mary Shelley, enfatizando-se a importância do relato mítico de Prometeu. No terceiro capítulo é estudada a construção do discurso narrativo mítico de Frankenstein e é demonstrada a intertextualidade dessa obra com outros textos, tais como poemas, romances e estudos filosóficos e científicos. No quarto e último capítulo é demonstrado a releitura do mito de criação feita por Mary Shelley, a conseqüente criação do mito de Frankenstein, e as diversas interpretações e releituras que o romance recebeu, terminando com **Blade Runner** (O caçador de andróides, 1982), filme do cineasta inglês Ridley Scott que, ao promover a atualização do mito de Frankenstein, deu uma contribuição significativa para sua permanência em nossa cultura.

Palavras-chave: Frankenstein, Mary Shelley, mito de criação, literatura inglesa, romance gótico, ficção científica.

ABSTRACT

The main aim of this Master's Thesis, "Frankenstein: a rewriting of the myth of creation, is demonstrate how the English writer Mary Shelley in her novel **Frankenstein, or The Modern Prometheus** (1818), created a new kind of myth, renewed the gothic novel and gave origin to a new literary genre - science fiction. The first chapter discusses – the origins, characteristics and main works of the Gothic literature. The second chapter explores the relationships between myth and literature, and analyses which myths are present in the plot of Mary Shelley's novel, stressing the importance of the Promethean's story. The third chapter is concerned with the construction of mythic narrative discourse and with the novel's intertextuality with different kind texts, such as poems, another novels and philosophical and scientific studies. The fourth and last chapter concentrates on Mary Shelley's rewriting of the myth of creation, on the different ways her novel was interpreted and read, and it finishes with study of the film by the English director Ridley Scott, **Blade Runner** (1982), that offered a major contribution to update and foster the permanence of the Frankenstein's myth in our culture.

Keywords: Frankenstein, Mary Shelley, creation's myth, English literature, gothic novel, science fiction.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, por ter me dado à oportunidade de realizar este trabalho.

Aos meus pais, Margarida e Irineu, minha irmã Juliana e minha prima Mariana, por terem me apoiado nos momentos difíceis.

À minha orientadora, Professora Doutora Maria Clara Bonetti Paro, que além de ter me guiado pelas águas turvas e abismais da literatura gótica e pelo nebuloso terreno do mito, também me ensinou valiosas lições de sabedoria, dedicação e humildade, que jamais serão esquecidas.

Às Professoras Doutoras Karin Volobuef, Ramira Siqueira e Ana Luíza Camarani, por suas significativas contribuições, que me ajudaram a compreender melhor alguns aspectos da obra analisada.

À Professora e Mestre em Estudos Literários Claudia Barbieri, e aos meus Professores de Graduação, Marcelo Peciolli e Maria Cristina Simões Agapito, por terem me incentivado a percorrer os sinuosos caminhos do universo da crítica literária.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Mary Shelley e o monstro de Frankenstein.....	02
Figura 02: Abadia na floresta de carvalhos.....	13
Figura 03: Prometeu traz o fogo à humanidade.....	45
Figura 04: Lição de anatomia do Prof. Tulp.....	65
Figura 05: Cronos devorando seu filho.....	90

SUMÁRIO

Introdução	09
Capítulo 01 - Em busca das origens do romance gótico	14
1.1. Em busca das origens do gótico	14
1.2. O gótico como expressão poética	16
1.3. O surgimento do romance gótico e suas principais características	18
1.4. O sublime de Burke e o romance gótico	22
1.5. O retorno do sobrenatural medieval: O castelo de Otranto	23
1.6. Os sucessores de Walpole: a continuidade da tradição gótica inglesa	25
1.7. Ann Radcliffe e Jane Austen: auge e decadência dos romances góticos	27
1.8. As transformações gótico-românticas	30
1.9. Frankenstein : a renovação do romance gótico	38
Capítulo 02 - As prováveis raízes míticas de Frankenstein	46
2.1. O mito e suas significações na literatura	46
2.2. O surgimento do mito de Prometeu e suas metamorfoses românticas	47
2.3. O mito de criação bíblico e suas manifestações literárias	54
2.4. O mito do golem e o romantismo	57
2.5. O mito de Fausto e suas transformações na literatura romântica	60

2.6. O mito do judeu errante e os românticos.....	63
Capítulo 03 – A construção do discurso narrativo mítico de Frankenstein	66
3.1. A herança literária de Mary Shelley.....	66
3.2. A ciência e a filosofia em Frankenstein	72
3.3. A influência poética de Samuel T. Coleridge em Frankenstein	77
3.4. O paraíso perdido de Milton e o inferno gelado de Mary Shelley	80
3.5. Percy Shelley e Lord Byron: os pais da horrível criação	86
Capítulo 04 - Frankenstein: uma releitura do mito de criação	91
4.1. A narrativa de Mary Shelley: o surgimento de um novo mito	91
4.2. Frankenstein e a experiência da maternidade.....	94
4.3. Frankenstein : uma metáfora política	97
4.4. Frankenstein e a imaginação romântica	101
4.5. Frankenstein e a criação literária.....	107
4.6. Blade Runner : a permanência do mito de Frankenstein em nossa cultura	110
Conclusão	115
Referências bibliográficas	119

INTRODUÇÃO

A vida de Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851) se assemelha ao enredo de um romance gótico: desde a infância até a fase adulta, seu cotidiano foi marcado por perdas que deixaram na autora marcas profundas, paixões violentas, atos transgressivos e estranhos eventos.

Sua mãe, a intelectual feminista Mary Wollstonecraft, morreu onze dias após seu nascimento devido a complicações de parto e seu pai, o filósofo, escritor e ensaísta William Godwin, apesar de ter sua importância reconhecida por suas idéias sobre as instituições sociais e por ter propagado o método empírico de aprendizagem desenvolvido por Jean-Jacques Rousseau, manteve com sua filha um relacionamento frio e distante, a maior parte do tempo.

Após viver um período na Escócia, Mary retornou à Inglaterra, e aos quatorze anos conheceu Percy Bysshe Shelley (1792-1822), um dos grandes expoentes do Romantismo britânico. Embora o poeta fosse casado à época, Mary e Percy iniciaram um envolvimento amoroso, obrigando-os a fugir e refugiarem-se na Europa. Após passar por muitas situações difíceis, o casal foi para Suíça, e na Vila Diodati permaneceram durante alguns dias em companhia de outro admirado poeta romântico britânico e uma das personalidades mais polêmicas do século XIX: George Gordon Byron (1788-1824).

Na introdução que escreveu para a terceira edição de **Frankenstein**, publicada em 1831, Mary Shelley relata alguns acontecimentos que ocorrem durante este período e deram origem a sua trama básica. Segundo ela, foi durante uma chuvosa noite de verão que Byron reuniu seus amigos e começou a ler uma coletânea de contos de horror. Certo tempo depois, o poeta, entediado, propôs um desafio, que consistia na criação de uma nova história de horror capaz de causar naqueles que a ouvissem ou a lessem uma genuína sensação de pavor.

Embora nenhuma idéia assustadora passasse pela cabeça de Mary naquele momento para que pudesse desenvolver sua narrativa, ela aceitou o desafio proposto pelo poeta.

Nos dias posteriores, ela se deixou envolver pela atmosfera sobrenatural do lugar e acompanhou de perto uma discussão de seu amante com Byron sobre a possibilidade de reanimar um cadáver por meio da utilização da técnica do galvanismo. Dessa forma, os horrores que tinham sua origem nesse experimento científico, somados aos seus traumas emocionais decorrentes de sua experiência da maternidade se materializaram certa noite sob a forma de um pesadelo que mudaria para sempre o rumo de sua vida.

Com sua imaginação liberta das “amarras da moderação” e com “penetrante visão mental”, Mary Shelley presenciou o momento em que o jovem estudante, de artes profanas, ao acionar uma espécie de mecanismo, traz à vida uma criatura, cujo primeiro gesto consiste em encará-lo com olhos especulativos e amedrontadores. Assim, “nascia” **Frankenstein, ou o moderno Prometeu**, a mais apavorante história escrita no início do século XIX, que além de ter contribuído para renovação do romance gótico, um gênero literário, que neste período estava em plena decadência, também é considerada marco inaugural de uma nova modalidade literária - a ficção científica.

No entanto, foi somente no final da década de 1970, com a publicação de **The Endurance of Frankenstein** (1979), um livro de ensaios organizado pelos professores norte-americanos George Levine e U. C. Knoepfelmacher, que essa obra teve sua importância reconhecida, e tornou-se objeto de estudo nas universidades norte-americanas e inglesas. Posteriormente, por meio de sua revalorização, surgiram novas leituras que procuraram compreendê-la dentro de diferentes abordagens, e desse modo foi constituída uma significativa fortuna crítica sobre ela.

Entre os ensaios reunidos no livro de Levine e Knoepfelmacher, um deles intitulado “Female Gothic”, escrito por Ellen Moers, também contribuiu para o surgimento de nossos

estudos sobre o romance. Nele, Moers afirma que, apesar de **Frankenstein** ser uma narrativa imperfeita, foi por meio dela que Mary Shelley conseguiu criar um novo mito de surpreendente originalidade.

No Brasil, José Paulo Paes, no livro **Gregos e Baianos**, também ressaltou a importância do aspecto mítico dessa obra. Em seu ensaio sobre ela, intitulado “A verdadeira história de Frankenstein”, o autor comenta:

Pois, como os deuses da Grécia, Frankenstein é também um mito, um mito que “articula (no nível da fantasia) uma neurose profundamente sentida”, conforme assinalam Dowse e Palmer em sua introdução a uma edição moderna do romance a que o cinema foi buscar o mais popular de seus monstros. O fato de pouca gente saber o nome da autora de *Frankenstein* ou de ter jamais chegado a ler o romance, e mais ainda, o fato do nome do cientista que criou o monstro servir hoje para designar este, fazendo esquecer aquele, ressalta seu caráter mítico, pois é próprio dos mitos serem criações anônimas. Na verdade trata-se do grande, senão único mito da ciência e a técnica, a cujos primórdios a autora assistiu na Inglaterra e cuja culminação estamos hoje vivendo pelo mundo com o advento da cibernética e da engenharia genética (PAES, 1985, p. 232).

No entanto, essas leituras feitas por Moers e Paes sobre o romance, também deram origem a uma pergunta: qual teria sido o mito que teve sua origem em **Frankenstein, ou o moderno Prometeu?**

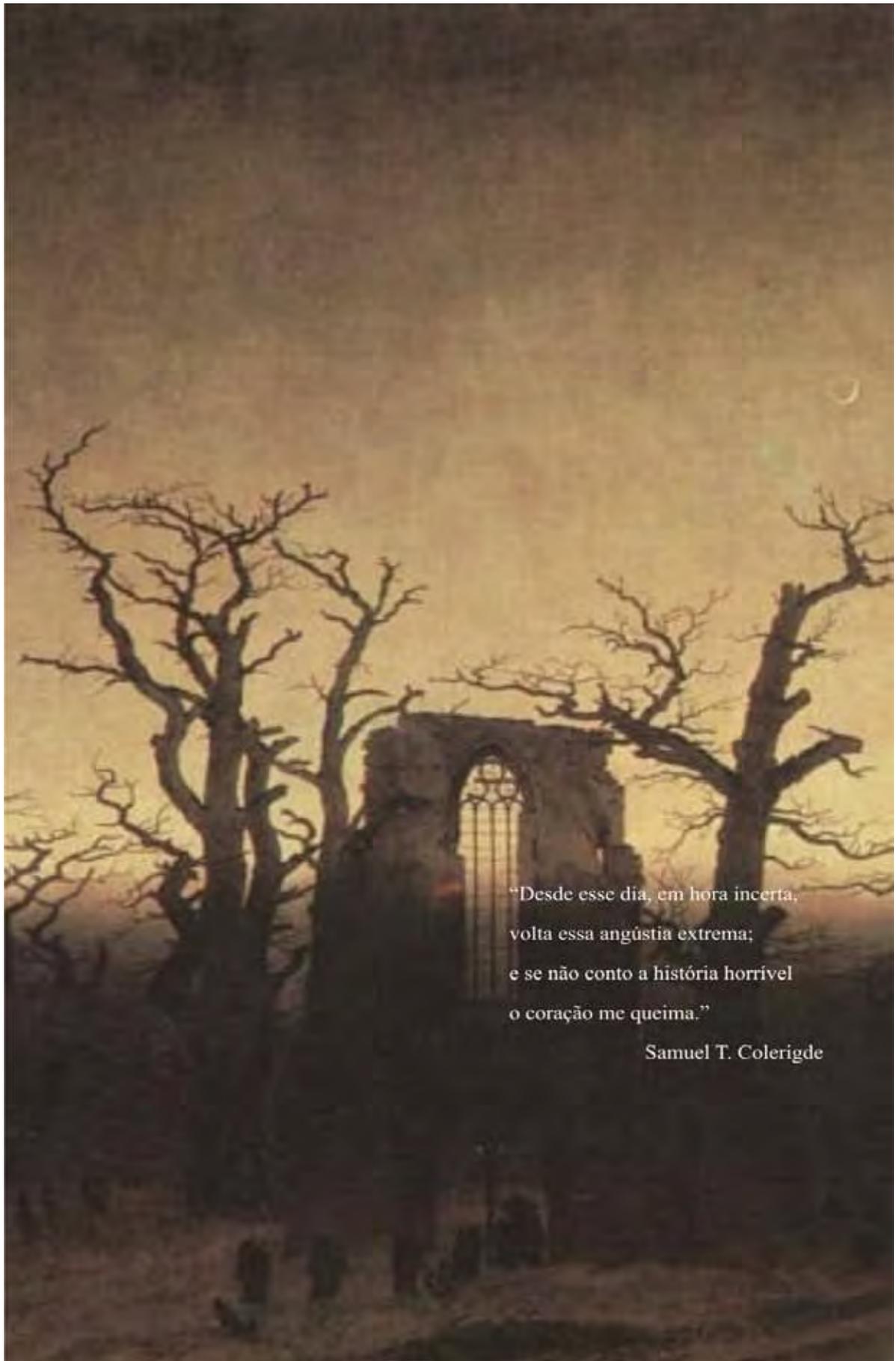
Portanto, solucionar esta questão torna-se o principal propósito deste trabalho de pesquisa. Mas antes de demonstrar qual o mito teve seu surgimento nesta narrativa torna-se necessário comentar um pouco sobre a origem de um gênero literário no qual ela está inserida - a literatura gótica.

Assim, no primeiro capítulo será realizado um estudo sobre as origens, características, e principais obras do romance gótico inglês, cujo surgimento ocorreu durante a metade do século XVIII.

No segundo capítulo, é abordada a relação entre o mito e a literatura, e também procuro demonstrar quais são os mitos foram incorporados ao enredo de **Frankenstein**, enfatizando-se a importância do relato mítico de Prometeu.

No terceiro capítulo, é realizado um estudo sobre a construção do discurso narrativo da obra e a intertextualidade dela com outros textos, tais como, os poemas **A balada do velho marinheiro** (1898), de Samuel T. Coleridge e **O Paraíso Perdido** (1667), de John Milton, os romances **Caleb Williams** (1794) e **Maria** (1798), escritos por William Godwin e Mary Wollstonecraft (pais da autora) e estudos científicos e filosóficos.

No quarto e último capítulo, procuro demonstrar a releitura do mito de criação, feita por Mary Shelley em **Frankenstein**, que resultou no surgimento de um novo mito; as interpretações e releituras que essa obra recebeu com embasamento teórico nos estudos de Mircea Eliade, Fred Botting, Jean Jacques Lecercle, Ellens Moers, U. S. Knoepfmach, David Punter e Maggie Kilgour, terminando com o filme, **Blade Runner** (O caçador de andróides, 1982), do cineasta inglês Ridley Scott que, ao promover a atualização dele, deu uma significativa contribuição para sua permanência dentro de nossa cultura, tendo, como suporte teórico, ensaios que demonstram pontos em comum entre a obra e a película escritos pelos pesquisadores norte-americanos David Desser e Jay Clayton.



“Desde esse dia, em hora incerta,
volta essa angústia extrema;
e se não conto a história horrível
o coração me queima.”

Samuel T. Coleridge

CAPÍTULO 01. EM BUSCA DAS ORIGENS DO ROMANCE GÓTICO

1.1. EM BUSCA DAS ORIGENS DO GÓTICO

O termo “gótico” é extremamente ambíguo e possui diferentes significações. Do ponto de vista semântico, sua referência mais antiga está associada aos godos (*goths*), uma tribo germânica que habitava as margens do Mar Báltico por volta do século II a.C. Os poucos registros históricos que restaram sobre os godos contribuíram para construir uma imagem de um povo primitivo, supersticioso e guerreiro, que contribuiu para a queda e a destruição do Império Romano. Foi a partir deste evento, o qual deu início ao período da Idade Média, que a palavra “gótico” passou a ser usada para se referir a qualquer manifestação artística que não se enquadrasse dentro dos padrões estéticos da cultura clássica, ou seja, pós-romana e, desse modo tornando-se sinônimo de irracional, terrível ou até mesmo, anormal.

Mais tarde, durante o Renascimento italiano, o pintor, arquiteto e crítico de arte Giorgio Vasari (1511-1574), em sua obra **A vida dos pintores** (1550), fez uso desse termo na arte arquitetônica apenas com o intuito de promover a separação entre dois estilos diferentes (gótico e românico), sem preocupar-se em atribuir-lhe uma associação com a tribo dos godos.

De acordo com registros documentados, a arquitetura gótica teve seu surgimento na França, durante o século XII e se destacou pela presença de torres lanceoladas, gárgulas (que tinham como função tanto espantar os maus espíritos como escoar a água das chuvas), cúpulas, e arcos em ogivas que se sustentavam por si mesmos. Dentre os exemplos de edificações góticas, podem ser encontradas as catedrais de Saint Dennis, primeira catedral gótica, e de Notre Dame, ambas localizadas na França, e de Colônia, na Alemanha.

Neste cenário arquitetônico gótico-medieval, também constituído por castelos labirínticos e mal iluminados, surgiram mistérios terrificantes que, posteriormente, foram

incorporados nas novelas de cavalaria, uma modalidade literária muito apreciada durante a Idade Média, e cuja origem remete à Canção de Gesta¹.

No início do século XVIII, na Inglaterra, a palavra “gótico” assumiu uma nova significação após as mudanças sociais e políticas causadas pela Revolução Gloriosa² e o advento das idéias da filosofia Iluminista, e passou a ser usada para fazer referência à origem germânica do povo inglês. Também dentro deste período, surgiu um movimento artístico intelectual, denominado *Gothic Revival*, que procurou promover a revalorização de toda a produção cultural medieval.

Dentre os estudos críticos que adotaram esta nova perspectiva, **Letters on Chivalry and Romance**, de Richard Hurd (1762) obteve algum reconhecimento, pois propôs o restabelecimento dos vínculos entre a literatura e a tradição inglesa. Nesta obra, Hurd argumenta que o romanesco teve sua origem nas sociedades medievais e nos valores da cavalaria, e defendeu a idéia de que as obras de Tasso, Ariosto, Spenser e Shakespeare tiveram seu surgimento na balada, uma forma de expressão poética bastante popular durante toda a época medieval.

Segundo Fred Botting, outra consequência dessa mudança de mentalidade promovida pelo *Gothic Revival*, foi a revisão do gosto estético, e com isso as formas da arquitetura gótica-medieval assumiram um significado diferente e positivo no decorrer do século XVIII. Além disso, os cenários naturais também passaram a ser vistos com outros olhos, e as montanhas e penhascos que até então eram consideradas deformidades feias e imperfeitas,

¹ Poesia de caráter épico, que tinha como principais temas feitos históricos de povos ou heróis.

² A Revolução Gloriosa foi um evento histórico que ocorreu no Reino Unido entre 1685 e 1689, no qual o rei católico Jaime II, da dinastia Stuart, foi removido do trono da Inglaterra, Escócia e País de Gales, e substituído pelo seu genro, o nobre protestante holandês Guilherme, Príncipe de Orange. Segundo os historiadores, as principais consequências desse movimento político dentro do território inglês foram o fortalecimento do Parlamento britânico e a expansão do Protestantismo.

começaram a ser admiradas por seu tamanho, irregularidade e diversidade³. Para os poetas, tais paisagens naturais passaram a evocar a existência de um poder divino, capaz de provocar um misto de temor, espanto ou deslumbramento e os ambientes envolvidos pelas sombras que anteriormente suscitavam apenas o medo e o terror, tornaram-se fontes de intensas emoções, que exprimiam ansiedades e preocupações sobre questionamentos associados aos mistérios do plano metafísico. É dentro dessa nova visão sobre o sublime que, por volta de 1790, surgiu uma forma de expressão poética, apontada como uma das prováveis fontes de origem do discurso gótico: *a Graveyard School*.

1.2. O GÓTICO COMO EXPRESSÃO PÓETICA

A *Graveyard School*, ou “escola de poesia de cemitério”, foi um importante movimento artístico dentro do âmbito da literatura, que procurou contestar a mentalidade da época, dominada sobremaneira pela crença empirista do pensamento, e tinha como principais temas e motivos a noite, os túmulos, a escuridão, os gemidos, eventos sobrenaturais e a preocupação de vida além da morte.

Contudo, essa forma de expressão poética abordou os elementos sinistros de modo metafórico para encorajar os leitores a pensarem nestes horrores não com uma fascinação mórbida, mas como uma maneira de refletir sobre questões que estavam associadas à espiritualidade, e, por meio da descrição de imagens, evocou o elemento sublime, que constitui uma das principais fontes de origem do romance gótico.

³ Grande parte das considerações feitas sobre o surgimento do romance gótico, suas principais obras, características e suas transformações durante o Romantismo foram retiradas do livro **Gothic** (1996), de Fred Botting.

O termo “sublime” provém do latim *elevatio* (elevação) e apareceu pela primeira vez dentro do âmbito literário por volta do primeiro século, no período da Antigüidade Clássica, em um tratado de retórica atribuído ao filósofo grego Longino.

Apesar da reconhecida importância dessa obra, em nenhum momento o autor demonstrou a preocupação em definir o sublime, e apenas restringiu-se à descrição de meios para demonstrá-lo dentro do discurso poético. Segundo ele, para provocar uma sensação de êxtase nos ouvintes ou leitores, o sublime deve ser derivado de fontes distintas e específicas.

Para Longino, uma dessas fontes é a manifestação de pensamentos elevados que almejam o ilimitado, o grandioso, e, portanto, remetem a eventos que não podem ser explicados pelo pensamento racional. Outra fonte de sublimidade, apontada pelo autor em seu tratado, são as demonstrações de intensa sensibilidade, capazes de resultar em insanidade e morte, e que aparecem de forma recorrente nas tragédias gregas.

Também são consideradas sublimes para o filósofo grego as manifestações violentas da natureza, tais como a erupção do vulcão Etna e os relâmpagos que rasgam um céu cinzento, uma vez que essas são capazes de provocar no homem sensações de espanto pavor, e até mesmo deslumbramento.

Durante o século XVIII, a teoria de Longino sobre o sublime foi retomada pelos *graveyard poets* e aplicada na criação de uma poesia de desafio, que contestava o racionalismo e equilíbrio, valores estéticos que predominavam naquela época. Uma forma de expressão poética, que fugia da compreensão do pensamento racional e rompia com as regras estéticas neoclássicas de moralidade e imitação.

Dentre as obras poéticas produzidas nesta época, **Nigth Thoughts** (1749), de Robert Young, é considerada uma das mais importantes pela construção de um jogo de imagens que foi capaz de criar uma relação ambivalente entre a vida e a morte, a luz e as trevas, e pela

descrição do corpo físico, que aparece aprisionado à alma humana, enquanto a morte e a escuridão possibilitam sua transcendência.

The Grave (1743), de Robert Blair, também obteve destaque por ter encorajado os leitores a pensar sobre os horrores sobrenaturais, não para provocar sensações de medo ou terror, mas para exaltar a importância dos mistérios associados ao divino. **Night-piece on Death** (1751), de Thomas Parnell, **Night-piece** (1751), de Nathaniel Cotton, e **The Contemplatist** (1762), de John Cunningham, também apresentavam a morte como sua principal temática, embora sua descrição fosse desprovida de horrores, de maneira a torná-la um fato inofensivo, que não deveria ser temido. Posteriormente, os principais temas e motivos que aparecem nas obras poéticas do *graveyard poets* serão retomados e, assim como o sublime, assumirão grande importância dentro do discurso da escrita gótica.

1.3. O SURGIMENTO DO ROMANCE GÓTICO E SUAS PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS

Fred Botting afirma que o Iluminismo, além de ter criado os principais modelos de pensamento da cultura moderna, também inventou o romance gótico. Mas acima de tudo, este movimento intelectual artístico-filosófico, que teve seu surgimento na França, pode por si mesmo ser considerado uma reinvenção dos valores estéticos neoclássicos que dominavam a sociedade britânica da metade do século XVIII e início do século XIX, constituindo uma retomada consciente de idéias, que tiveram origem na tradição greco-romana.

De acordo com a filosofia iluminista, os antigos preconceitos, superstições e medos que tinham sido incutidos durante a Idade Média deveriam ser desfeitos, e a literatura deveria ter a função de somente transmitir lições que pudessem contribuir para a educação cívica do indivíduo.

Portanto, durante este período, o termo “gótico” assumiu significações opostas e contraditórias: ao mesmo tempo em que era sinônimo de uma época passada, na qual predominava os valores da democracia e da liberdade, também remetia a um tempo primitivo e bárbaro, no qual se destacava o uso da violência e a irracionalidade.

Dessa forma, o gótico significou uma ruptura na razão, na moralidade, nos costumes e nas manifestações artísticas da segunda metade do século XVIII, que estavam impregnadas pela mentalidade iluminista. Esta condensação de significações diversas em um único termo teve seu surgimento no âmbito literário em uma terminologia que apareceu pela primeira vez no prefácio da segunda edição daquela que é considerada a primeira obra da literatura gótica: **O castelo de Otranto**, de Horace Walpole (1764).

Assim como outros romancistas que se dedicaram a esse gênero literário, Walpole escolheu como cenário de sua narrativa um castelo em ruínas, cheio de corredores labirínticos (onde ocorre grande parte da ação), e também procurou demonstrar nela sua fascinação pelo passado da cavalaria e dos eventos sobrenaturais. Por outro lado, em grande parte dos romances góticos escritos após a publicação dessa obra de Walpole, são sugeridas as transformações do período medieval para a prática de comércio e noções de propriedade privada, governo e sociedade que estavam sob um maciço processo de transformação. Dessa forma, mais do que um simples modo de entreter o público leitor, no qual predominavam os membros da burguesia, o romance gótico, ao longo do tempo, tornou-se um veículo adequado para tratar de questões políticas e estéticas, que tiveram sua origem na Revolução Francesa e na Revolução Gloriosa inglesa. Sobre os elementos que caracterizam esse tipo de literatura, o crítico literário Otto Maria Carpeaux comenta:

É o romance dos espectros em castelos arruinados, de mocinhas presas em cárceres subterrâneos por criminosos, de monges desenfreadamente debochados, uma caricatura do mundo medieval, com fortes tendências anticlericais, como convém ao Século das Luzes, e tudo é colocado num país pitorescamente exótico, às mais das vezes na Itália, não importa, pois o gosto oficial da época, que continua o Classicismo, tudo aquilo que não é Antigüidade greco-romana ou França, é exótico. A literatura popular ou “trivial” da época acreditava tudo isso. Mas os leitores cultos, estes sabiam melhor: o país exótico para o qual se refugia o anticlassicismo é

o país de todas aquelas novidades – da poesia da natureza e da noite dos túmulos, do romance sentimental e do romance “gótico” é a Inglaterra (CARPEUX, 1978, p.160).

É importante ressaltar que a definição de Carpeaux, apesar de destacar os principais motivos que caracterizam o romance gótico, é insuficiente para defini-lo, uma vez que ao longo do tempo seu discurso narrativo sofreu muitas transformações e dentre suas principais características, destaca-se o estilo de linguagem empregado pelos romancistas para provocar no leitor uma resposta emocional mais do que instruí-lo com ensinamentos morais: excitar em vez de informar, “gelar” seu sangue, fortalecer suas fantasias, e alimentar seu interesse pelo maravilhoso e pelo estranho, em vez de ensinar-lhe lições que pudessem ser aplicadas na vida prática.

Para Fred Botting, o romance gótico pareceu promover o vício e a violência, e propiciou o aparecimento de ambições egoístas e desejos sexuais que estavam além dos deveres morais e sociais daquela época. Em contrapartida, em seu desfecho, esses atos transgressivos eram sempre punidos com terríveis castigos, embora grande parte da crítica literária formada por aqueles que procuravam preservar a função moralizante da literatura afirmasse que tais “lições de moral” eram insuficientes para atenuar a fascinação que esses “prazeres ilícitos” exerciam sobre os leitores.

Este gênero literário também se destacou devido a sua estrutura narrativa, construída a partir de relatos esparsos e temas que evocam temores do século XVIII, tais como torturas, misteriosos incidentes, horríveis imagens e perseguidores que ameaçam a integridade física de mocinhas indefesas.

Dentre os cenários dos romances góticos, o castelo assumiu uma grande importância: sempre descrito como decadente, desolado e cheio de passagens secretas que o ligavam a outros edifícios, principalmente abadias e cemitérios, sempre remetia a um passado supersticioso. Além disso, nos enredos dessas narrativas, o castelo pode ser compreendido

como uma metáfora do poder masculino, que encerra o sexo feminino dentro de um local fechado para oprimi-lo e submetê-lo à sua vontade.

Incertezas sobre a natureza do poder, lei, sociedade e família também apareceram nos enredos das narrativas góticas. Neles, tais temas estão associados à expansão das ameaças de desintegração social, manifestadas principalmente no período das revoluções políticas.

Este excesso de significado político, que demonstra ambivalência e tensão, remete diretamente ao contexto histórico-social da chamada “Época das Luzes”: castelos antigos, cavaleiros e aristocratas cruéis parecem se enquadrar no “padrão iluminista” que identificava todas as manifestações góticas com a tirania e a brutalidade da época medieval. Em contrapartida, tais histórias pareciam sustentar um gosto nostálgico por uma era perdida na qual predominavam os valores nobres de cavalaria, de um mundo que, se brutal, também foi, pela perspectiva do século XVIII, organizado. Dessa forma, o romance gótico buscou mais preservar a continuidade de antigas tradições medievais do que atacar o legado da aristocracia no feudalismo.

Em seu discurso, também se destacam os valores familiares, domésticos que eram apropriados para aquela época. Nele, o mundo é apresentado de forma diferente e mais excitante, uma vez que os terrores e horrores suscitados eram capazes de projetar um esmagador poder que ameaçava não apenas a perda da sanidade, mas também da honra, da propriedade ou da posição social. Por outro lado, a transgressão que provocava o surgimento de tais temores associados à desintegração social, também propiciava a reconstrução de limites e fronteiras: o bem, para existir, depende do mal, a luz nasce das trevas, a razão surge em meio à irracionalidade.

Portanto, o romance gótico é menos uma espécie de celebração de excessos e mais um questionamento dos os limites produzidos ao longo dos séculos XVIII e XIX para distinguir a razão da paixão, a virtude do vício, o “eu” do outro, a fantasia, da realidade.

Assim, as imagens de luz, de trevas enfocam, em sua dualidade, os lados aceitáveis e inaceitáveis desses limites que regulam as diferenças sociais.

1.4. O SUBLIME DE BURKE E O ROMANCE GÓTICO

Apesar do conceito de sublime ter surgido ainda entre os gregos, o teórico irlandês Edmund Burke é apontado como aquele que mais contribuiu para a ampliação de seu escopo, além de ter estreitado as relações entre o sublime e a literatura. Em um tratado intitulado **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias sobre o sublime e o belo**, ele definiu a manifestação de sublimidade da seguinte forma:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor ou de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atue de algum modo análogo ao terror que constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção, porque estou convencido de que as idéias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer (BURKE, 1993 [1757], p.48).

Para Burke existem duas sensações agradáveis associadas ao sublime: a primeira delas é de assombro ou pavor diante de objetos que, devido ao tamanho e a aparência, evocam a vastidão, a magnificência e a infinitude, sensação essa que pode ser sentida quando se contempla uma planície cuja extensão de terra é tão vasta quanto o oceano. A segunda consiste em um “estado de alma”, no qual todos os movimentos são suscitados por certo grau de horror. Nesse caso, o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquilo que é alvo de sua atenção. Por isso, um tipo de perigo que se apresenta como uma ameaça iminente à integridade física, e que no plano concreto se revela terrível, é atenuado quando ele existe somente no terreno da imaginação, tornando-se perspectiva de Burke uma experiência deliciosa.

Dentre essas fontes de sublimidade, o teórico irlandês também destaca a obscuridade, capaz de fazer com que uma imagem se torne terrível, e incite a imaginação. Como exemplo,

ele faz referência à descrição da personificação da Morte no segundo livro de **O Paraíso Perdido** (1667), de John Milton. Para Burke também são sublimes as intensas demonstrações de sensibilidade que levam os personagens a cometer atos terríveis e que aparecem nas principais tragédias gregas, assim como as violentas manifestações da natureza que representam o poder divino, tais como os relâmpagos que rasgam o céu ou as erupções dos vulcões, e são grandiosas todos os tipos de privações associadas às trevas, solidão e silêncio.

Embora as contribuições de Burke tenham sido importantes para ampliação do conceito de sublime, estas foram insuficientes para definir com precisão sua utilização como recurso estético de linguagem dentro do âmbito literário.

Também é importante indicar que, Burke não fez nenhuma distinção entre o horror e o terror, elementos que no enredo do romance gótico aparecem de modo diferenciado. Essa tarefa que caberá à escritora inglesa Ann Radcliffe que, além de promover a distinção entre esses dois elementos, conforme será demonstrado mais adiante neste capítulo, utilizará o segundo na criação de novas e inspiradoras atmosferas de medo.

1.5. O RETORNO DO SOBRENATURAL MEDIEVAL: O CASTELO DE OTRANTO

O castelo de Otranto (1764) foi a primeira obra gótica na literatura. No prefácio da segunda edição dessa narrativa, publicada em 1765, seu autor, o inglês Horace Walpole (1717-97), afirma que a criou com a intenção de desvencilhar-se das regras estéticas neoclássicas, e buscando unir dentro dela dois tipos de modalidade literária: o romanesco medieval, no qual predominavam eventos sobrenaturais e os valores nobres da cavalaria, e o romance moderno, no qual se buscava reproduzir os costumes da metade do século XVIII. Por meio desta mistura, o autor procurou superar as limitações de ambos. No entanto, segundo

Fred Botting, seu romance inclina-se mais para uma recriação do maravilhoso medieval do que para a ficção realista (1996, p.48).

Ainda no prefácio de **O castelo de Otranto**, o autor declarou que a inspiração para a composição de alguns personagens provinha das tragédias de Shakespeare, e que o enredo dessa obra teve seu surgimento após um pesadelo em que viu uma gigantesca mão envolvida em uma luva de ferro agarrando-se ao balaústre de uma escada.

Posteriormente, isso se tornará uma fonte de origem reivindicada por outros romancistas góticos (dentre eles, Mary Shelley), e será usada para tentar demonstrar que tais histórias surgiam a partir da ocorrência de eventos sobrenaturais, que estavam além de seu controle, e que, portanto, fugiam à compreensão do pensamento racional.

A narrativa se inicia na manhã em que será celebrado o casamento de Conrado, filho do príncipe Manfredo. Sem maiores explicações, um gigantesco elmo de pedra cai sobre ele, esmagando-o. Após esse estranho evento, o pai do rapaz, decidido a continuar a linhagem de sua família, desfaz seu casamento com sua esposa, Hipólita, e obriga a noiva de seu filho, Isabela, a casar-se com ele. Desesperada, a jovem procura refúgio dentro do castelo. Durante sua fuga imersa em uma atmosfera de terror, aparecem motivos que se tornarão recorrentes na literatura gótica, tais como quadros que se animam, vozes misteriosas, aparições fantasmagóricas, e passagens secretas:

A parte subterrânea do castelo era escavada numa série de vários claustros interligados e não era fácil para alguém em tal estado de ansiedade encontrar a porta que abriu para a caverna. Um silêncio assustador reinava nas regiões subterrâneas, exceto quando, vez por outra, algumas rajadas de vento sacudiam as portas pelas quais ela havia passado e os gongos de ferro ecoavam através daquele longo labirinto de trevas. Cada rumor deixava-a possuída por um novo terror; ainda assim temia, acima de tudo, a voz irada de Manfredo ordenando seus criados a perseguirem-na (WALPOLE, 1996 [1764], p. 39-40).

Depois de enfrentar uma série de perigos, a princesa, com a ajuda de um jovem camponês chamado Teodoro, chega ao interior de uma capela. Nesse local ocorre o inesperado e surpreendente desfecho: Manfredo, por engano, mata sua filha, Mathilda, e é

revelado que ele no passado usurpou o título de príncipe, que por direito pertence a Teodoro. Na seqüência, um trovão destrói o castelo e a união do verdadeiro herdeiro de Otranto com Isabela, promove a restituição da harmonia nas relações sociais.

Apesar de sua qualidade questionável, essa narrativa tem sua importância reconhecida por ter propiciado uma “moldura” (*frame*) para o romance gótico. Assim, sua publicação possibilitou o surgimento de uma nova estética dentro da literatura, que foi chamada de maquinária gótica pelo escritor e teórico norte-americano Howard P. Lovecraft (p.25,2003).

1.6. OS SUCESSORES DE WALPOLE: A CONTINUIDADE DA TRADIÇÃO GÓTICA INGLESA

Após o sucesso de **O castelo de Otranto** entre os leitores, no decorrer da década posterior surgiram outras narrativas, a maioria delas escritas por mulheres, que deram continuidade à escrita gótica na Inglaterra. Dentre elas, duas romancistas, Clara Reeve (**O Velho Barão: Otranto**, 1777) e Sofia Lee (**O Recesso**, 1785), obtiveram destaque neste período, uma vez que ambas promoveram a inserção de suas histórias em um contexto histórico, ambientando-as na Idade Média ou na época da Renascença italiana.

A narrativa de Reeve retoma alguns elementos do livro de Walpole. Seu enredo é sobre um jovem camponês chamado Edmundo que, devido à sua habilidade como esgrimista, é acolhido por uma família nobre e passa a morar em um castelo decadente. Certa noite, ele tem um sonho em que vê um cavaleiro de armadura e uma mulher misteriosa que o chama de filho. Na seqüência, o rapaz tenta descobrir a verdade sobre sua origem, e após um combate com Lorde Lovel, é revelado que ele é verdadeiro dono do castelo. No desfecho da obra, o

usurpador é punido, o direito de Edmundo é restituído, e é celebrado seu casamento com a filha do barão.

A ficção de Lee tornou ainda mais complexas as relações entre a literatura e História. Ambientada em um período da dinastia Tudor, tem como personagens principais duas irmãs: Eleonora e Mathilda, filhas da rainha Mary da Escócia que, após o nascimento, foram escondidas da sociedade e de Elizabeth I para não terem o mesmo destino que a mãe. Elas crescem em uma câmara subterrânea secreta, localizada dentro de uma abadia em ruínas, e posteriormente, retornam a conviver dentro da sociedade por meio da união com os condes de Essex e Leicester.

No entanto, elas são presas quando a rainha descobre suas verdadeiras identidades. Em seu desfecho ocorre à morte de uma delas e a fuga de outra, que representa a incapacidade de ambas para lutar contra as intrigas políticas e as violentas paixões do “mundo elizabethano”. Mais do que ameaças sobrenaturais, o romance de Lee oferece um interessante contraste entre a câmara escura, na qual as jovens estão protegidas, e o mundo exterior, no qual são perseguidas e maltratadas. É importante também enfatizar que se trata de uma narrativa epistolar: os acontecimentos são relatados por meio de cartas, um recurso narrativo teve sua origem em **Pamela, ou a virtude recompensada** (1740), romance de Samuel Richardson (1689-1761).

Além de Reeve e Lee, outra autora que despontou foi Regina Maria Roche, e dentre seus romances, **Clermot** (1798), é o mais conhecido. Nele, ela explora a maquinaria gótica inaugurada por Walpole, na qual predominam o castelo decadente, gemidos assustadores e misteriosos eventos, que em seu desfecho são solucionados.

Vale ressaltar que, apesar das importantes contribuições dessas autoras para a popularização do romance gótico durante a metade do século XVIII, esse tipo de literatura assumirá sua expressão artística mais bem acabada nas narrativas de Ann Radcliffe.

1.7. ANN RADCLIFFE E JANE AUSTIN: AUGE E DECADÊNCIA DA ESCRITA GÓTICA

Pouco se sabe sobre a vida de Ann Ward Radcliffe (1764-1823). De acordo com alguns estudos, ela foi esposa de um advogado, pertencia à classe média, e passou uma grande parte de sua vida dedicando-se à literatura gótica. Em sua época, todos os romances escritos por ela foram bem aceitos pela crítica literária, e dentre seus admiradores, estava o poeta inglês Samuel T. Coleridge, que elogiou a capacidade imaginativa da autora em criar tramas bem construídas e de fazer uso de uma linguagem poética para descrever de modo pictórico os cenários de suas histórias.

Essa peculiaridade, que é apontada como uma das principais características de seu discurso narrativo fez com que ela fosse chamada pelo escritor Walter Scott de “a poetisa da literatura gótica”. No entanto, o reconhecimento da importância de seus romances, não eximiu a autora de críticas sobre o modo como ela costumava concluí-los. O escritor e teórico norte-americano H. P. Lovecraft afirma que apesar de Radcliffe ter conseguido estabelecer padrões novos e mais elevados na criação de atmosferas inspiradoras de medo, ela costumava dissipá-los no desfecho de suas obras fornecendo aos leitores explicações racionais (2003, p. 27).

Contudo, essa “falha” apontada por Lovecraft, encontra uma explicação na premissa inicial da própria autora. Em um ensaio escrito por Radcliffe, intitulado “O sobrenatural na poesia”, publicado postumamente em 1826, ela estabeleceu as diferenças entre o terror e o horror. Assim, enquanto o primeiro elemento consiste na criação de uma atmosfera de medo contínua, ou seja, o suspense, a partir de uma situação que permanece no plano da imaginação, o segundo produz a paralisa do corpo e da mente por meio do contato direto com algo repulsivo, que aparece associado à morte e capaz de ameaçar a integridade física.

Sandra Guardini Vasconcelos afirma que a autora em suas narrativas privilegiou o terror em detrimento do horror, pela capacidade que aquele tem de elevar a mente, estimular a imaginação e produzir a ação do sujeito (2002, p. 131). Vasconcelos também declara que a explicação racional fornecida no desfecho de seus romances foi uma maneira que Radcliffe encontrou de “devolver” o leitor são e salvo ao mundo da razão, da moralidade e da felicidade doméstica que caracteriza grande parte da ficção realista do século XVIII, e de distribuir generosamente entre os personagens, a punição do vício e a recompensa da virtude.

O discurso narrativo da autora segue a mesma estrutura com algumas variações: a personagem principal é sempre uma mulher, geralmente no período da adolescência, que devido a um evento associado à esfera familiar (o falecimento de um parente próximo, uma proposta de casamento indesejada), é colocada em situações de perigo.

Nessas ocasiões, as heroínas de suas narrativas gritam, choram e até mesmo desmaiam. Dessa forma, elas repetiam o comportamento das personagens das narrativas sentimentais de Henry MacKenzie (**The Man of Feeling**, 1771), e Samuel Richardson (**Clarissa Harlowe**, 1748), que eram muito populares na segunda metade do século XVIII.

Dentre seus romances mais conhecidos, **The mysteries of Udolpho** (1794) é considerado um dos melhores. Seu enredo gira em torno de Emily, uma adolescente que, no início da história, vive com o pai em uma pequena propriedade rural, localizada no interior da França. Após a morte dele, Emily é entregue aos cuidados de sua tia, Madame Cheron. Na seqüência, esta mulher se casa com um aristocrata italiano chamado Montoni, e a jovem é levada para um castelo decadente, localizado no alto dos montes Apeninos, um cenário, que evoca o sublime dentro da perspectiva estética de Burke:

com medo [...], pois, embora estivesse iluminado pelo pôr-do-sol, a grandeza dos seus traços góticos e os seus muros deteriorados de um cinza escuro faziam [dele] um objeto sombrio e sublime. O castelo erguia-se soberano, desafiando a todos que ousassem invadir o seu reino solitário⁴.

⁴ Apud MONTEIRO, Maria Conceição. **Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances góticos e cortês na literatura inglesa**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2004, p.39-40.

Assim como em outras narrativas de Radcliffe, ocorrem acontecimentos estranhos, tais como o surgimento de manchas de sangue nas paredes e um suposto cadáver. Após passar por uma série de perigos, Emily soluciona tais mistérios e descobre que Montoni é líder de um grupo de bandidos, que se esconde em uma câmara secreta, localizada no interior do castelo.

Apesar da presença desses elementos sinistros, o desfecho desses romances é sempre moralizante: a mocinha tem sua recompensa no casamento, e os vilões (ou vilãs) são punidos com a morte ou prisão. Dessa forma, a autora promove a manutenção dos valores sociais de sua época e reafirmava a importância da família.

Por sua habilidade na construção de tramas, nas quais predominavam uma atmosfera de crescente tensão e medo, a autora é considerada, ao lado de Edgar Allan Poe, uma das precursoras de um novo tipo de ficção filiada ao romance gótico: a novela de mistério, que posteriormente daria origem à literatura policial.

No entanto, o sucesso das obras de Radcliffe, não impediu que esse tipo de literatura se tornasse repetitivo e entrasse em um processo de esgotamento. Como consequência disso, o romance gótico tornou-se definitivamente um tipo de ficção menor, de pouco valor artístico, e sua apreciação restringiu-se ao público feminino que via nele um modo de fugir das frustrações da vida cotidiana e das pressões sociais.

Contudo, o afastamento da realidade promovido pelos enredos fantasiosos das narrativas góticas serviu de inspiração para que a escritora inglesa Jane Austen escrevesse **A Abadia de Northanger**, uma de suas obras mais conhecidas.

Neste romance, escrito em 1790, mas publicado postumamente em 1818, a jovem Catherine Morland, durante uma visita a uma propriedade que dá o título ao livro, localizada na cidade de Bath, começa a acreditar que estranhos eventos estão acontecendo à sua volta. No entanto, assim como nas narrativas de Radcliffe (cujo romance, **The mysteries of**

Udolpho, é citado durante uma conversa entre os personagens), no decorrer da trama é revelado que tais acontecimentos são ilusões produzidas pela fértil imaginação da protagonista. Dessa forma, por meio de sua narrativa, a autora procurou ridicularizar os romances góticos, que na sua perspectiva, tinham um efeito nocivo sobre as mentes mais frágeis, propensas a fantasiar a realidade.

Mas além de Austin, outros autores também perceberam o esgotamento da temática gótica, e por isso, no decorrer do final do século XVIII e início do século XIX, buscaram maneiras de renová-la.

1.8. AS TRANSFORMAÇÕES GÓTICO-ROMÂNTICAS

Fred Botting afirma que durante o período do Romantismo, a escrita gótica começou a transformar-se. Dentro da visão romântica, os elementos góticos, principalmente as paisagens sublimes passaram a representar estados mentais interiores, que exprimiam o desejo de isolamento e a melancolia (1996, p. 91-92).

Assim, o vilão, um personagem recorrente no romance gótico deixa de ser somente a encarnação absoluta do Mal, que remetia a tirania da aristocracia medieval, e assume uma dimensão mais humana, tornando-se ao mesmo tempo agente e vítima de atos terríveis, que o conduzem a sua própria destruição. Sempre descrito à margem da sociedade, ele raramente consegue se incluir dentro de um determinado grupo social, e na visão dos românticos se torna uma espécie de herói, uma vez que, para satisfazer suas paixões egoístas, este personagem sempre desafia os poderes de uma autoridade superior. Dessa forma, os autores românticos identificam-se com figuras míticas, tais como Satã de Milton, Prometeu, o judeu errante e Fausto, que na visão deles simbolizam o inconformismo e a rebeldia do homem diante da fragilidade e fugacidade da condição humana.

Outra transformação da temática gótica durante o período romântico foi à incorporação de motivos e temas da literatura alemã. Assim, **Lenore** (1773), um poema narrativo (balada) de Gottfried Gustav Bürger, exerceu grande influência sobre os romancistas góticos devido a suas aparições sobrenaturais, escuridão noturna, violência e morte.

Dentro do discurso literário gótico-romântico, a instauração de uma crescente atmosfera de terror antecipa o horror, um elemento que é capaz de suscitar fortes emoções nos leitores. Por outro lado, nele, a liberdade de imaginação atingiu sua plenitude e tais temores evocavam assustadores eventos que ocorreram durante a Idade Média e a Revolução Francesa.

Dentre as narrativas góticas, nas quais predomina essa nova “estética do horror” e que provocaram reações contraditórias em sua época, destaca-se **Vathek** (1786), de William Beckford, **O monge** (1796), e **Frankenstein, ou o moderno Prometeu** (1818), de Mary Shelley.

Publicado pela primeira vez na França em 1786, o romance de Beckford trouxe importantes contribuições para a renovação da literatura gótica, e prenuncia o excesso da sensibilidade romântica. A obra também contém elementos que remetem a tradição oral oriental, mais precisamente, as histórias das **Mil e uma noites**, e seu tema principal, a busca por um conhecimento proibido, faz alusão ao mito de Fausto.

O enredo de **Vathek** traz um jovem califa, cujo nome dá o título à narrativa, que opta por uma vida hedonística, entregando-se aos prazeres da gula e da carne. Estimulado pela mãe, uma feiticeira chamada Karathis, ele começa a nutrir uma obsessão por um conhecimento proibido associado à astrologia e a magia negra. Esse desejo leva-o a pedir ajuda a Giaour, um indiano de uma região desconhecida que promete levá-lo ao palácio do fogo subterrâneo, local onde encontrará o que procura mediante o sacrifício de cinquenta meninos.

Após o cumprimento desse sinistro acordo, o califa, durante uma visita à casa de um emir, apaixona-se pela sua filha, Nouronihar. Assim que toma conhecimento disso, o pai da jovem, com o intuito de separar o casal, oferece uma poção mágica à filha, fazendo com que ela caia sob um sono profundo que se confunde com a morte.

Vathek, que havia desistido de procurar o palácio do fogo subterrâneo, descobre a verdade e resgata Nouronihar. Na seqüência, um anjo disfarçado de pastor aparece para ele e lhe oferece a oportunidade de arrepender-se e ter uma vida tranqüila. O califa não aceita a proposta, e, movido pelo orgulho e curiosidade, empreende uma busca que o leva ao palácio do fogo subterrâneo. Após experimentarem as delícias da carne, Vathek e Nouronihar são condenados a passar a eternidade no palácio de Eblis. De acordo com Devendra Varma, a descrição desse local é capaz de provocar uma genuína sensação de horror:

The baleful hall of Eblis, “the abode of vengeance and despair”, is pictured in the full effulgence of infernal majesty. It conveys to us the horror of the most ghastly convulsions and screams that may not be smothered. Here everyone carries within him a heart tormented in flames, to wander in an eternity of unabating anguish⁵ (VARMA, 1987, p.133).

Na obra de Beckford, as imagens, por serem terríveis, são capazes de suscitar o medo e podem proporcionar ao leitor o que Burke definiu em sua teoria como uma deliciosa experiência. Varma também afirma que **Vathek** possui uma beleza grotesca, que tem seu surgimento no horrível, naquilo que aparentemente somente é capaz de causar o horror. Uma sensação que é suscitada em outra obra, na qual também pode ser encontrada uma alusão ao mito de Fausto e está inserida entre os principais textos gótico-românticos: **O monge**, de Matthew Gregory Lewis.

Segundo Emma Mcevoy na época em que foi publicado, o romance de Lewis provocou polêmica. “Luxúria, assassinato, incesto, todo o tipo de atrocidade reunida, sem

⁵“ O odioso corredor de Eblis a morada da vingança e do desespero é descrito em seu total esplendor de infernal majestuosidade. Isso nos conduz ao horror das mais apavorantes convulsões e gritos que não podem ser sufocados. Aqui, todos carregam dentro de si um coração atormentado pelas chamas, e vagam em uma eternidade de constante angústia.” (tradução nossa)

nenhuma probabilidade de desculpa”, escreveu um dos resenhistas do jornal **British Critic**. O poeta e crítico literário Samuel Coleridge, apesar de elogiar alguns aspectos da trama principal da obra, declarou: “é o tipo de romance que se um pai visse nas mãos de um filho ou filha ficaria pálido”. No entanto, a reação negativa que essa narrativa suscitou em sua época, não impediu que ela se tornasse um grande sucesso de vendas.

A primeira edição de **O monge** esgotou-se em pouco tempo, e uma nova teve que ser providenciada às pressas. Ambrósio, o personagem principal da obra, é um abade, cuja voz carregada pelos “terrores da tempestade”, prevê terríveis castigos para aqueles que não se arreperderem de seus pecados. Sua origem é desconhecida, pois ele foi deixado ainda bebê nas escadarias de um mosteiro. No entanto, por trás de sua resignação e aparente bondade, o abade esconde uma atração física por um jovem noviço, também de origem desconhecida, chamado Rosário. Certa noite durante uma conversa, ele confessa sua afeição pelo abade, que diante dessa revelação fica transtornado, e pede que o rapaz deixe o local. Desesperado, Rosário tenta cometer suicídio, e nesse momento, quando ele rasga seu hábito, Ambrósio descobre que o noviço é uma mulher. É uma cena que Lewis descreve com uma forte conotação erótica:

Os raios da lua contra o seio, expondo-o à observação do Abade, a alvura ofuscante!
O seu olhar repousa com avidez insaciável sobre a beleza da órbita [...] O sangue
ferve-lhe nas veias, e milhares de desejos confundem a sua imaginação⁶.

Rosário, que na verdade se chama Mathilda de Vilanegas, confessa que havia ingressado no mosteiro para ficar perto do abade, uma vez que ele a impressionara com sua “eloqüência e santidade”. Apesar dos elogios, Ambrósio não se deixa seduzir pela jovem, e determina sua saída do mosteiro. Na seqüência, ele é picado por uma serpente (um evento que alude ao livro do Gênesis da Bíblia) e somente por meio da ajuda de Mathilda, sua vida é salva. Uma tarde, enquanto ela está tocando harpa, Ambrósio percebe que a jovem é

⁶Apud MONTEIRO, Maria Conceição. **Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances góticos e cortês na literatura inglesa**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2004, p.100.

exatamente igual ao retrato da Virgem Maria que venera, e seduzido por sua beleza não só concorda em continuar mantendo-a no mosteiro, mas também faz dela sua amante.

Paralelamente, desenvolve-se uma subtrama que trata do encontro e o desencontro de outro casal. Após um evento, que remete aos romances de Ann Radcliffe, o nobre Raymond conhece, e seu apaixona por uma jovem chamada Agnes. No entanto, a união amorosa de ambos é proibida, uma vez que os pais da moça haviam feito uma promessa de que quando ela chegasse à idade adulta, se tornaria freira. Não resta alternativa para o casal senão fugir e, para isso, ambos elaboram um plano que consiste em Agnes disfarçar-se de “freira sangrenta”, uma entidade fantasmagórica que supostamente aparecia no interior do castelo em uma certa época do ano.

Nesta passagem da obra, Lewis retoma a lenda da noiva cadáver, que tem origem no folclore alemão. Durante a fuga, a carruagem em que está o casal sofre um acidente, e na seqüência, é revelado que Raymond, ao invés de Agnes, havia seqüestrado a verdadeira freira sangrenta, que passa a visitá-lo todas as noites. Nessas ocasiões noturnas em que ela aparece para o jovem nobre, o autor procura suscitar o horror por meio da descrição de assustadoras imagens:

She lifted up her veil slowly. What sight presented itself to my startled eyes! I beheld before me an animated corpse. Her countenance was long and haggard; Her cheeks and lips were bloodless; The paleness of death was spread over her features, and her eyes-balls fixed steadfastly upon me were lusterless and hollow⁷ (LEWIS, 1998 [1796], p. 160).

As visitas da freira sangrenta somente cessam quando ela é exorcizada pelo judeu errante, um personagem mítico, que assume uma dimensão trágica em **Melmoth, o errante** (1820), outro importante romance gótico de Charles Maturin e, após o rompimento dessa maldição, é retomada a história do abade. Durante um de seus encontros com ele, Mathilda afirma que para salvá-lo da morte, foi obrigada a colocar sua vida em risco, e por isso para

⁷“Ela ergueu seu véu devagar. Que visão meus olhos assustados presenciaram! Eu olhava para um cadáver animado. Seu rosto era longo e carrancudo; suas bochechas e lábios eram sem cor; a palidez da morte estava espalhada em suas feições; e suas órbitas fixadas sobre mim eram sem brilho e vazias.” (tradução nossa)

preservá-la será necessário recorrer às forças malignas. Apesar de demonstrar certa relutância, Ambrósio ajuda a jovem a chegar ao lugar, no qual ela terá que praticar um ritual mágico - as catacumbas de um cemitério.

No entanto, assim que chegam à entrada desse local, Mathilda impede o abade de acompanhá-la. Ambrósio fica à sua espera, mas em um determinado momento não resiste, e desce as escadas que dão acesso às câmaras mortuárias. Nesta cena, em que o abade testemunha estranhos eventos, o autor promove a instauração de uma crescente atmosfera de terror:

He had already descended some steps, when his courage failed him. He remembered Mathilda's menace if He infringed her orders, and his bosom was filled with a secret unaccountable awe. He returned up the stairs, resumed his former station, and waited impatiently of the conclusion of this adventure. Suddenly He was sensible of a violent shock: An earth-quake rocked the ground. The Columns, which supported the roof under which He stood, were so strongly shaken, that every moment menaced him with its falls, and at the same moment He heard a loud and tremendous burst of thunder. It ceased, and his eyes being fixed upon the Stair-Case. He saw a bright column of light flash along the Caverns beneath. It was seen but for an instant. No sooner did it disappear, than all was more quiet and obscure. Profound Darkness again surrounded him, and the silence of night was only broken by the whirring Bat, as She flitted slowly by him⁸ (LEWIS, 1998[1796], p. 232- 233).

Certo tempo depois, Ambrósio volta sua atenção para a bela e inocente Antônia. O desejo que ele sente pela jovem é tão intenso que o abade é obrigado a recorrer à ajuda de Mathilda para conquistá-la. Sem oferecer oposição, a moça se dispõe a ajudá-lo, mas o adverte que para isso será necessário recorrer novamente às forças do mal. Novamente, ela realiza um ritual de magia, no qual invoca o demônio. No entanto, Ambrósio falha em sua tentativa de possuir Antônia, pois no momento em que a jovem está em seus braços, ele é surpreendido pela mãe dela, Leonor.

⁸“Ele já havia descido alguns degraus, quando sua coragem o abandonou. Ele se lembrou das ameaças de Mathilda se ele infringisse suas ordens, e seu peito encheu-se com um incontrolável pavor. Ele subiu os degraus e voltou no local onde estava, e esperou impacientemente a conclusão de sua aventura. De repente, ele sentiu um violento barulho: um terremoto balançou as estruturas de baixo. As colunas, que sustentavam o telhado embaixo de onde ele estava, balançaram com tanta força que pareciam que iriam cair, e ele ouviu o estrondo violento de um trovão. Isso parou, e seus olhos se fixaram sobre as escadas. Ele viu uma brilhante coluna de luz reluzir entre as cavernas lá embaixo. Isso foi visto apenas por um instante. Logo desapareceu, e tudo ficou quieto e obscuro. Novamente profundas trevas o cercavam, e o silêncio da noite era apenas quebrado pelo barulho do morcego, enquanto ela se movia devagar na direção dele.” (tradução nossa)

Quando vê o gesto lascivo do abade, a mulher fica chocada e diz que irá desfazer sua máscara de hipocrisia. Desesperado, Ambrósio provoca a morte dela, sufocando-a com um travesseiro. Dessa forma, o horror é suscitado por meio da descrição de uma cena explícita de violência:

The Monk continued to keel upon her breast, witnessed without mercy the convulsive trembling of her limbs beneath him, and sustained with inhuman firmness the spectacle of the her agonies, when soul and body were on the point of separating. Those agonies, at length were over. She ceased to struggle for life. The Monk took of the pillow, and gave upon her. Her face was covered with a frightful blackness: Her limbs moved no more; The blood was chilled in her veins; Her heart had forgotten to beat, and her hands were stiff and frozen⁹ (LEWIS, 1998 [1796], p. 304).

Enquanto Antônia é mantida prisioneira no interior do cemitério, durante uma procissão religiosa, uma freira acusa a abadessa de ter matado a jovem Agnes. Diante disso, as pessoas que assistem ao evento, reagem de forma violenta e espancam a acusada até a morte. Segundo Fred Botting, nesta passagem da obra, Lewis procurou evocar os terríveis eventos que ocorreram durante a Revolução Francesa:

They tore her one from another, and each new Tormentor was more savage than the former. They stifled with howls and execrations her shrill cries for mercy; and dragged her through the Streets, spurning her, trampling her, and treating her with every species of cruelty with hate or vindictive fury could invent. At length at Flint, aimed some well-directing hand, struck her full upon the temple. She sank upon the ground bathed in blood, and in few minutes terminated her miserable existence. Yet though She no longer felt their insults, the Rioters still exercised their range upon her lifeless body. They beat it, trod upon it, and ill-used it, till it became no more than a mass of flesh, unsightly, shapeless, and disgusting¹⁰ (LEWIS, 1998[1796], p.356).

⁹“O monge continuou ajoelhado sobre o peito dela, testemunhando sem piedade os movimentos convulsivos de seus membros abaixo dele, e sustentando com uma firmeza inumana o espetáculo de suas agonias, quando a alma e o corpo estão perto de se separar. Aquelas agonias finalmente chegaram ao fim. Ela parou de lutar pela vida. O monge retirou o travesseiro e olhou na direção dela. Sua face estava coberta de uma negritude apavorante: seus membros não se moviam mais; o sangue estava gelado em suas veias; seu coração havia parado de bater, e suas mãos estavam duras e frias.” (tradução nossa)

¹⁰“Eles a dilaceraram um a um, e cada novo torturador era mais selvagem que o anterior. Eles a sufocaram com gritos e maldições seus apelos de misericórdia, e a arrastaram pelas ruas, chutando-a, pisoteando-a, e a tratando com toda a espécie de crueldade, que o ódio ou a fúria vingativa poderiam inventar. Finalmente uma pedra, arremessada por mão bem direcionada atingiu-a bem na têmpora. Ela afundou no chão banhada em sangue, e em poucos minutos, sua miserável existência cheio ao fim. Apesar dela não sentir mais os insultos, os amotinadores continuaram a exercitar sua raiva sobre seu corpo sem vida. Eles o espancaram, pisotearam-no, e fizeram mau uso dele, até esse se tornar nada mais que uma massa de carne, irreconhecível, disforme e repugnante.” (tradução nossa)

Devido à revolta popular, o cemitério é invadido por soldados. Isso faz com que o abade entre em desespero e em uma tentativa para encobrir seus crimes, desfere um golpe de punhal que atinge o peito de Antônia. No entanto, a morte da jovem não impede que os crimes de Ambrósio sejam perdoados pelo tribunal da Santa Inquisição, e diante do sofrimento e da humilhação, ele não tem alternativa senão selar um pacto demoníaco. Seguindo as instruções de Matilda, o abade invoca o demônio, com a certeza de que mais tarde poderá salvar-se por meio do arrependimento seus pecados. Neste trecho do romance, a descrição do adversário divino, que compreende outra manifestação de sublimidade, é ressonância de **O Paraíso Perdido**, de John Milton:

He appeared in all that ugliness, which since his fall from heaven had been his portion: His blasted limbs still bore marks of the Almighty's thunder: a swarthy darkness spread over his gigantic form: His hands and feet were armed with long Talons: Fury glared in his eyes, which might have struck the brave heart with terror¹¹ (LEWIS, 1998 [1796], p. 433).

Após a consumação do pacto, o demônio agarra Ambrósio e atravessa o teto da prisão. Ele voa até o cenário sublime de Sierra Morena, no qual se destacam os grandes precipícios e montanhas. Nesse local, Ambrósio pede a ele que o liberte. Em seguida, o demônio faz uma surpreendente revelação: se não tivesse negociado sua alma, o abade teria sido libertado um pouco depois, e também declara que a mulher que ele havia assassinado era sua mãe e a jovem que havia violado, sua irmã. Na seqüência, ele atira Ambrósio do alto de um precipício.

Em seu desfecho, **O monge** assume uma dimensão trágica: Ambrósio é condenado a um destino terrível, cujos tormentos aludem às dez pragas do Egito, descritas no livro de Êxodo da Bíblia, e ao relato mítico de Prometeu:

Myriads of insects were called forth the warmth; They drank the blood which trickled from Ambrosio's wounds; He had no power to drive them from him, and they fastened upon his sores, darted their stings into his body, covered him their multitudes,

¹¹“Ele apareceu em toda a sua feiúra, desde que havia sido expulso do Paraíso. Seus membros arruinados ainda carregavam as marcas do trovão do todo-poderoso. Uma sinistra escuridão espalhava-se sobre toda sua forma gigantesca: Suas mãos e pés estavam armados com longas garras: a fúria brilhava em seu olhar, que era capaz de encher o mais valente coração de terror.” (tradução nossa)

and inflicted on him tortures the most exquisite and unsupportable. The Eagles of the rock tore his flesh piecemeal, and dug out his eyes-balls with their crooked beaks¹² (LEWIS, 1998, [1796], p.442).

Mas além do romance de Lewis, o mito prometeico aparece e assume uma grande importância no enredo de **Frankenstein, ou o moderno Prometeu**, uma obra que pertence a essa nova fase do romance gótico, e também trouxe importantes contribuições para sua renovação.

1.9. FRANKENSTEIN: A RENOVAÇÃO DO ROMANCE GÓTICO

Para alguns estudiosos de literatura, dentre eles Otto Maria Carpeaux, o que define o romance gótico é a presença de determinados motivos em seu enredo, tais como vilões lascivos que aprisionam mocinhas indefesas em cárceres subterrâneos, aparições espectrais ou um segredo que ao ser revelado provoca uma reviravolta no destino dos protagonistas.

Por isso, à primeira vista, torna-se uma difícil tarefa inserir **Frankenstein** dentro desse gênero literário, uma vez que neste romance não aparece nenhum dos elementos acima mencionados.

No entanto, após uma análise mais atenta dessa obra, é possível constatar que ao mesmo tempo em que deixou transparecer sua descrença nos motivos e temas que apareciam nos romances góticos publicados em sua época, Mary Shelley procurou inseri-los em sua narrativa dentro de uma nova perspectiva, e também promoveu a inserção deles na esfera do Romantismo.

Dentre os elementos românticos, a estética do sublime assume grande importância no enredo de **Frankenstein**, e desloca-se dos ambientes fechados para as paisagens naturais.

¹²“ Miríades de insetos foram atraídas pelo calor; eles beberam o sangue que escorria das feridas de Ambrósio; ele não tinha força de desviar-se deles, e eles se saciaram com suas feridas, dardejaram suas picadas em seu corpo, cobrindo-o por completo, e infligindo sobre ele torturas insuportáveis. As águias do penhasco rasgaram sua carne, e furaram as órbitas de seus olhos, com seus bicos afiados.” (tradução nossa)

Entre eles, destaca-se o imponente Mont Blanc, cuja extensão e beleza evoca a existência do divino na Natureza:

Acima dela se alteava o Mont Blanc, colossal e desafiador. Coloquei-me no recesso de uma rocha, extasiado ante a cena deslumbrante. A vasta caudal de gelo, seguia, até onde a vista alcançava, torcendo-se entre as montanhas, cujos píncaros pareciam saudar em continência (SHELLEY, 1998 [1818], p.92).

Por outro lado, próximo ao desfecho do romance, quando a ação é transposta para a região do Pólo Norte, o cenário natural torna-se hostil e conduz os protagonistas ao isolamento e a morte:

Ouvi-se o fragor do mar sob o gelo. Conforme as ondas turbilhonavam debaixo de mim, o ruído tornava-se cada vez mais formidável. E veio o vento; o mar se agitava, e, como sob o abalo tremendo do sismo, fendeu-se num estrondo avassalador e terrível. A obra estava consumada. Em poucos minutos, uma superfície líquida movia-se entre mim e meu inimigo, fiquei flutuando, num bloco de gelo errante, que ia diminuindo aos poucos e, assim, me precipitando para a morte (SHELLEY, 1998 [1818], p.201).

Outro elemento recorrente na literatura gótica é a ambientação medieval, que no enredo do romance está representado na câmara solitária, localizada na parte superior de uma casa, portanto, separada de outros aposentos, no qual, Victor Frankenstein, o jovem estudante de ciência natural instala seu laboratório, que é descrito em suas próprias palavras como “a oficina de minha sórdida criação”.

Inserido na perspectiva romântica, o jovem cientista é o herói trágico que, ao desafiar as leis que comandam a Natureza (que representam o poder de Deus) para conquistar a glória eterna, condena a si mesmo a um terrível destino. Essa revolta contra as limitações da condição humana, e que constitui uma característica que define esse tipo de personagem, também aparece no monstro, e se manifesta de forma violenta quando este toma conhecimento que seu criador, ou seja, Victor Frankenstein, após tê-lo “criado”, o abandonou.

No entanto, a presença de tais elementos, ainda não é o suficiente para inserir o romance plenamente dentro do universo gótico. Por isso torna-se necessário mencionar o evento que deu origem a sua trama básica.

De acordo com anotações feitas pela própria Mary Shelley em seu diário, e que foram inseridas na introdução da terceira edição de **Frankenstein**, publicada em 1831, este acontecimento ocorreu no verão de 1816, durante uma noite em que Lord Byron, estimulado pela leitura de uma tradução francesa de uma coletânea de contos góticos alemães, propôs a ela, ao amante dela, o poeta romântico Percy Shelley e ao médico John Polidore, um desafio, que consistia em que cada um escrevesse uma história de horror, capaz de suscitar fortes emoções naqueles que a lessem ou a ouvissem.

Ainda de acordo com essa introdução, a autora afirma que nos dias posteriores, nenhuma idéia lhe vinha à cabeça, para que pudesse cumprir o desafio proposto. No entanto, em uma determinada ocasião, ao presenciar uma discussão entre seu marido e Lord Byron sobre o que ambos chamaram de “o princípio da vida”, ela se encheu de um grande pavor, que somado aos seus traumas decorrentes de sucessivos abortos e perdas familiares (a filha, a mãe, e sua meia-irmã), resultou em um pesadelo, no qual ela viu uma cena terrível que posteriormente, foi registrada em seu diário:

Eu via – com os olhos fechados, mas com uma penetrante visão mental -, eu via o pálido estudioso das artes profanas ajoelhado junto à coisa que ele tinha reunido. Eu via o terrível espectro de um homem estendido, que, sob a ação contínua de uma máquina poderosa, mostrava sinais de vida e se agitava com um movimento meio - vivo, desajeitado (SHELLEY, 2007 [1818], p. 8).

No dia seguinte, ela comunicou aos seus companheiros que havia “encontrado” sua história de horror. Inicialmente, um conto de poucas páginas que começava com a frase “Foi uma noite lúgubre do mês de novembro...” (que inicia o capítulo cinco da obra) aos poucos, **Frankenstein, ou o moderno Prometeu**, foi assumindo a forma de um romance, em parte graças ao estímulo, e grande influência de seu marido.

Esse desafio proposto por Byron, além de ter originado a trama básica dessa obra, também propiciou o surgimento de um conto que se tornaria referência para a literatura gótica: o conto **The Vampyr** (O Vampiro), cuja autoria inicialmente foi atribuída a Byron e depois, corretamente creditada a Polidore.

Dessa forma, em sua narrativa, Mary Shelley procurou substituir a desgastada maquinária gótica inaugurada em **O castelo de Otranto**, por um evento verossímil, que tem sua origem em um tema que era condizente com sua época: a especulação científica.

Por isso, para compreender melhor o surgimento do romance, que foi publicado pela primeira vez em 1818, também torna-se necessário esclarecer, que uma das maiores preocupações dos cientistas nas primeiras décadas do século XIX consistia em descobrir os mistérios que envolviam o funcionamento da Natureza. Dentre os experimentos científicos, a técnica do galvanismo é citada pela autora na introdução da terceira edição da obra como um dos principais temas das conversas entre Percy Shelley e Byron, que ela havia presenciado durante o período em que esteve hospedada na Vila Diodati.

Tendo sua origem em uma teoria desenvolvida pelo cientista italiano Luigi Galvani (1737-1798), mas amplamente divulgada na Europa e Inglaterra pelo sobrinho dele, o também cientista Giovanni Aldini (1762-1834), esse experimento científico consistia na aplicação de sucessivas cargas elétricas em matéria-morta, ou seja, cadáveres decompostos, com o intuito de reanimá-los. Em 1802, na cidade de Londres, uma demonstração dessa técnica, que recebeu o nome de galvanismo em homenagem à Galvani, foi realizada por Aldini na Academia Real de Cirurgiões no cadáver de um criminoso recém-enforcado chamado Thomas Foster. Nessa ocasião, o cientista italiano fez a seguinte anotação em seu diário:

Na primeira aplicação do processo, a face e a mandíbula do criminoso começaram a tremer, seus músculos adjuntos ficaram horripelmente contorcidos, e um de seus olhos se abriu. Na parte subsequente do processo, a mão direita se ergueu e cerrou os dedos, e as pernas também se moveram. Talvez em alguns casos, a vida pudesse ser restaurada¹³.

Mas além de Galvani e seu sobrinho, outro homem, que dedicou sua vida a estranhas experiências científicas, também teria inspirado Mary Shelley a compor um dos principais personagens de sua obra, Victor Frankenstein: o alquimista alemão Korand Dipel (1673-1734).

¹³ Apud SCHOR, Ester. **The Cambridge Companion to Mary Shelley**. New York: Cambridge University Press, 2003, p. 18.

Segundo Radu Florescu, foi por meio de sua troca de correspondência com Jacob Grimm, que Mary Shelley tomou conhecimento sobre ele (1998, p. 72). Florescu também afirma que Dipel havia morado no castelo Frankenstein durante o século XVII, e na juventude teria sido expulso da Universidade Imperial de Estrasburgo devido a um sério incidente, que o envolveria com o furto de cadáveres, que supostamente seriam utilizados em uma sinistra experiência científica. Um episódio misterioso que aparece nas excursões noturnas do protagonista do romance, que para obter os corpos decompostos, a matéria prima que será usada em seu experimento, não hesita em cometer atos terríveis:

Quem será capaz de conceber os horrores dessa tarefa oculta, quando eu chafurdava na umidade dos sepulcros, ou esquartejava o animal vivo para aproveitar-lhe o sopro da vida na recomposição da minha criatura? Hoje, estremeço a essas lembranças, mas então, um impulso irresistível frenético, me fazia prosseguir (SHELLEY, 1998 [1818], p. 49).

Assim, Mary Shelley, em **Frankenstein**, inicialmente buscou suscitar o horror, que consistia em uma das principais premissas do romance gótico, por meio da descrição, embora sem muitos detalhes, das etapas que envolvem a realização de um procedimento científico cujo principal objetivo consiste na criação de uma nova raça de seres, quase indestrutível.

No entanto, em vez do “animal tão maravilhoso como o homem”, o que nasce de “uma centelha de vida”, é uma criatura monstruosa, cuja horrenda aparência por ser caótica e grotesca, o torna dentro do enredo da obra uma outra manifestação do elemento sublime, também capaz de suscitar o horror:

Ninguém poderia suportar o horror de seu semblante. Uma múmia saída de um sarcófago não causaria tão horripilante impressão. Quando o contemplava, antes de inocular-lhe o sopro vital já era feio. Mas agora, com os nervos e músculos capazes de movimento, converteu-se em algo que nem mesmo no inferno dantesco se poderia conceber (SHELLEY, 1998 [1818], p. 53).

A partir do momento em que é “concebida”, a horrível criação devido ao seu aspecto repulsivo é vista pelo jovem cientista como um perigo, que ameaça sua integridade física. Dentre as cenas em que a autora procura suscitar o horror, destaca-se o momento em que

Victor após despertar assustado de um pesadelo, vê a monstruosa criatura que criara, observando-o entre as dobras de uma cortina:

À fraca luz do luar, extravasada pelas venezianas, vi, então, diante de mim, o rosto do monstro miserável que eu tinha criado. Ele entreabriu o cortinado da cama e seus olhos, se olhos eu pudesse chamar, estavam fitos em mim. Seus maxilares abriram-se e ele murmurou alguns sons desarticulados, enquanto um sorriso alvar e tenebroso lhe vincava as faces. Talvez tivesse falado, mas não o ouvi. À minha menção de ergue-se, estendeu-me uma das mãos, como se quisesse deter-me, mas escapei-lhe e lancei-me escada abaixo (SHELLEY, 1998 [1818], p.53).

Outro trecho da obra, no qual a autora também procura suscitar o medo, envolve o criador e sua criatura. Neste, a autora utiliza os artifícios da escrita gótica para criar uma crescente atmosfera de terror que, ao atingir o clímax, converte-se em horror quando o jovem cientista descobre o cadáver de sua esposa, Elisabeth, vítima da fúria do monstro:

Lancei-me sobre ela e abracei-a com ardor, mas o langor mortal e a frieza de seus membros logo me mostraram que o que agora tinha em meus braços não era mais minha esposa, a minha doce e terna Elisabeth, a quem amava toda a força do meu ser. Ali estava, em seu pescoço, a marca fatídica do demônio (SHELLEY, 1998 [1818], p. 190).

O duplo, um tema mítico recorrente no Romantismo e em outras narrativas góticas, também aparece e assume uma grande importância no enredo do romance. Segundo Harold Bloom, na literatura romântica, a sombra ou a duplicidade do ego é uma imagem conceitual constante na poesia de Blake, Percy Shelley e Lord Byron, e em **Frankenstein** é responsável por sua “força latente” (1985, p.240). Inicialmente, essa dualidade está espalhada na relação de afeto que se estabelece entre o capitão Walton e Victor Frankenstein:

Eu disse em uma das mais cartas, minha querida Margareth, que não encontraria um único amigo na vastidão do oceano; eis que o destino colocou-me diante de um homem que, antes que o infortúnio se abatesse sobre o espírito, eu gostaria de ter como irmão (SHELLEY, 1998 [1818], p. 20).

No decorrer da narrativa, o processo de duplicação é estendido na figura de Henry Clerval, que deseja aprender as línguas estrangeiras para participar da exploração do comércio colonial no Oriente, uma aventura análoga aos empreendimentos científicos de Walton e Victor:

Mas em Clerval eu via meu antigo eu. Ele era um eterno curioso e ansiava por adquirir experiência para aumentar seus conhecimentos. A diferença que observava era para ele uma fonte inesgotável de instrução e diletantismo. Estava, além disso, pondo em

prática um desígnio que alimentava havia muito tempo (SHELLEY, 1998 [1818], p.154).

Outra forma de duplicidade está na relação de conflito entre o criador e sua criatura. O monstro, por ser dotado de uma extrema sensibilidade, é a antítese do jovem cientista, pois representa tudo o que sua mentalidade científicista se recusa a compreender. Com isso, estabelece-se entre ambos uma dualidade antagônica carregada de tensão, mas que no desfecho da narrativa, quando ocorre a morte de Victor, se revela ambivalente, uma vez que neste momento o monstro reconhece que sua vida estava ligada a de seu criador:

A seqüência miserável de minha existência está ligada ao seu fim. Oh! Frankenstein, ser generoso e devotado a si mesmo! De que serve agora pedir teu perdão? Eu que te destruí irremediavelmente, destruindo a todos os que amavas! (SHELLEY, 1998 [1818], p. 214).

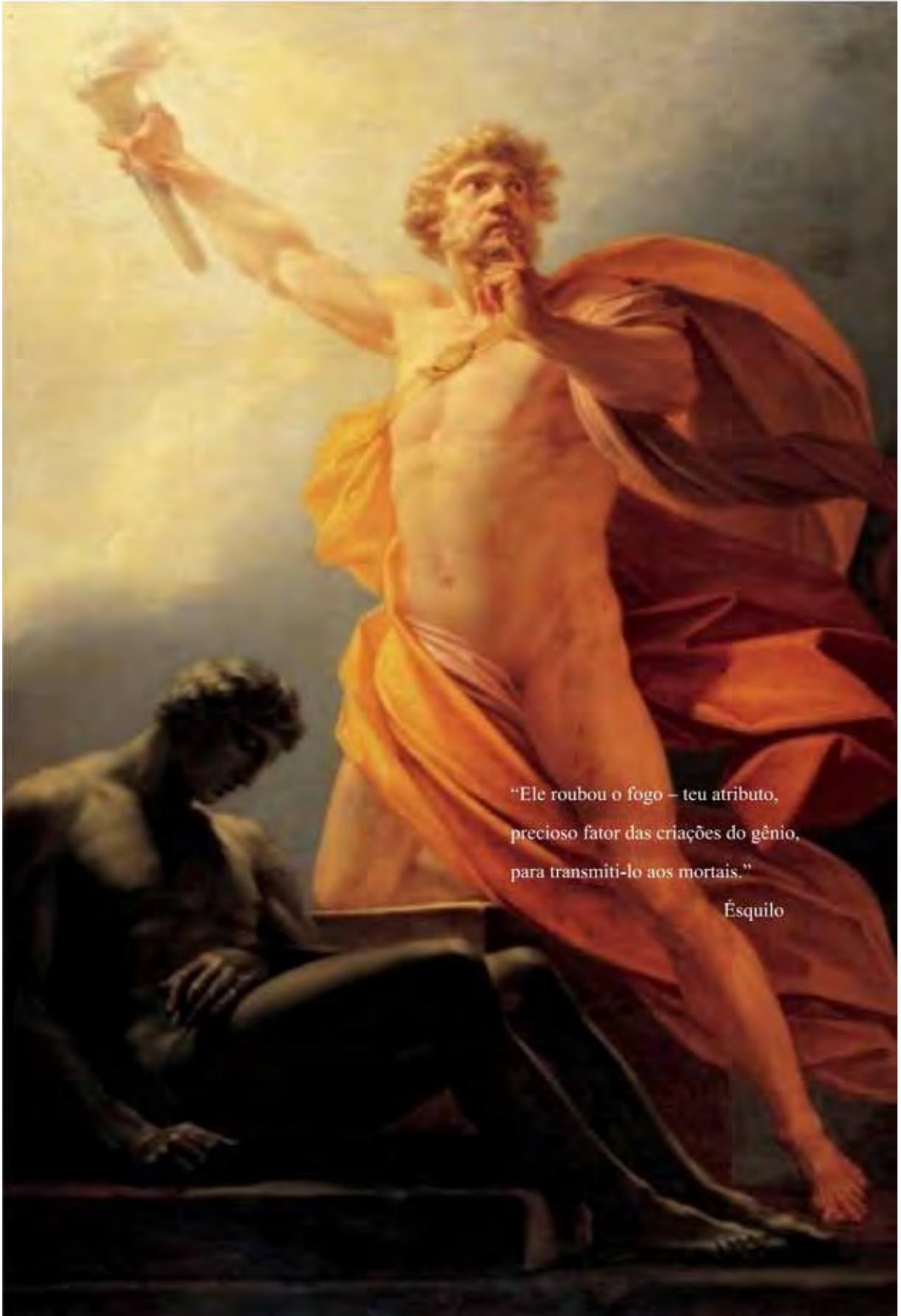
Além da temática, o romance tem uma estrutura narrativa semelhante à de outras narrativas góticas. Narrado por meio de relatos esparsos, sempre na primeira pessoa do singular ou por meio de cartas, sua fragmentação contribui para a criação de uma atmosfera de mistério, que permanece até seu desfecho:

Assim falando, ele saltou pela janela da cabina para a jangada, que estava junto ao navio e logo depois foi impelido pelas ondas, perdendo-se na escuridão infinita (SHELLEY, 1998 [1818], p. 215).

Assim, **Frankenstein, ou o moderno Prometeu**, possibilitou a renovação do romance gótico, que no início do século XIX se encontrava esgotado. Segundo o escritor inglês Brian Aldiss, essa obra também pode ser considerada marco inaugural de um novo gênero literário, a ficção científica, na medida em que Mary Shelley promoveu em enredo a substituição do sobrenatural do *Gothic Revival* pelo natural da invenção científica, sem desfazer-se dos efeitos de espanto e horror cultivados por Walpole e seus imitadores¹⁴.

Mas, acima de tudo, o romance tem sua importância reconhecida por ter dado origem a um mito, definido por José Paulo Paes como o grande, senão único, mito original, produzido pela Idade da ciência e da técnica (1985, p. 232).

¹⁴ Apud PAES, José Paulo. **Gregos e Baianos**. S.P. : Brasiliense, 1985, p. 235.



“Ele roubou o fogo – teu atributo,
precioso fator das criações do gênio,
para transmiti-lo aos mortais.”

Ésquilo

CAPÍTULO 02. AS PROVÁVEIS RAÍZES MÍTICAS DE FRANKENSTEIN

2.1. O MITO E SUAS SIGNIFICAÇÕES NA LITERATURA

Mircea Eliade afirma que a palavra “mito”, em sua origem etimológica, provém do grego *mythos*, que constitui uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares (2007, p. 11). Em seus estudos sobre o mito, o autor também declara que este, em sua essência, é uma história sagrada que relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, ou seja, uma época indeterminada dentro do passado histórico, na qual são narradas as façanhas de seres sobrenaturais. Dentro dessa perspectiva, o mito se refere sempre a uma criação, e relata como algo veio à existência, ou como um padrão de comportamento, um modo de trabalhar ou uma instituição foram estabelecidos. Portanto, nas culturas arcaicas, o mito é um conhecimento religioso, que procura compreender de modo simbólico as manifestações da natureza e os aspectos da vida cotidiana.

Foi na Grécia, entre os séculos 8 e 4 a.C., que o mito perdeu sua significação religiosa, pois neste período os filósofos pré-socráticos promoveram uma nova concepção. Segundo Eliade, eles foram responsáveis pela separação entre o *lógos* e *mythos*, e com isso, o primeiro termo deixou de significar apenas “palavra”, e passou a ser usado para fazer referência ao pensamento lógico-racional, enquanto o segundo começou a designar uma narrativa concernente à genealogia de seres sobrenaturais, tais como deuses e heróis.

Assim, ao ser desvinculado da crença religiosa, o mito tornou-se um tipo de história. Em seu livro **Fábulas da Identidade**, Northorp Frye define a narrativa mítica dentro do âmbito da literatura da seguinte forma:

É uma história na qual alguns personagens principais são deuses ou outros seres mais poderosos que a humanidade. Raramente ela está situada na história: sua ação acontece em um mundo acima ou anterior ao tempo comum, in *illo tempore*, na

expressão de Mircea Eliade. Por isso, assim como o conto popular, ela é um padrão de história abstrato. Os personagens podem fazer o que querem, o que significa o que o narrador quer: não há necessidade de ser plausível ou lógico em motivação. As coisas que acontecem no mito são coisas que acontecem apenas em histórias; elas estão em um mundo literário auto-suficiente (FRYE, p.38, 2000).

Segundo Frye, como um tipo de narrativa, o mito é uma forma de arte verbal, e pertence ao mundo da arte. Como arte, diferentemente da ciência, ele não lida com o mundo que o homem contempla, mas com o mundo que o homem cria. Frye também afirma que os mitos são freqüentemente usados como alegorias da ciência, da religião ou da moralidade, e que podem surgir inicialmente para explicar um ritual ou uma lei, bem como ser *exempla* ou parábolas que ilustram uma situação ou argumento específico. Segundo ele, um mito pode ser contado, recontado, modificado ou elaborado, ou diferentes padrões de significação podem ser descobertos nele.

Dentre os mitos, o de Prometeu é mencionado no subtítulo do romance de Mary Shelley. Mas além desse mito, que assume grande importância dentro de seu enredo, nesta obra também aparecem alusões a outros mitos, tais como o da criação e queda do homem, Fausto, o judeu errante, e o golem, que ao serem revistos pelos poetas e autores, principalmente, os românticos se tornaram símbolos das contradições e da fragilidade da condição humana.

2.2. O SURGIMENTO DO MITO DE PROMETEU E SUAS METAMORFOSES ROMÂNTICAS

Raymond Trousson afirma que apesar dos esforços daqueles que se dedicam ao estudo da mitologia, a origem do mito de Prometeu permanece obscura. Dentro das manifestações culturais pelo mundo, é possível encontrar o equivalente a esse mito na

tradição indiana, germânica, céltica, e de outros povos, e seu próprio nome possibilitou o surgimento de várias especulações.

De acordo com uma delas, ele estaria associado ao bastão que produz fogo por fricção, pelo fato desse objeto ser chamado em sânscrito *pramantha* (de *manthani* = friccionar). Outros estudos afirmam que sua origem remete aos relatos da tradição sumeriana que remonta ao terceiro milênio a.C., e mais tarde foram incorporados à cultura de outros países. Contudo, foi na antiga Grécia que Prometeu tornou-se um mito cosmogônico associado à ciência, ao sagrado e à idéia de uma revelação relativa à formação do mundo e da criação do homem, e está presente em textos literários de caráter filosófico, científico, religioso e exótico.

Em uma de suas variantes mais populares, Prometeu pertence à raça dos titãs, e é primo de Zeus, senhor do Olimpo. Ainda de acordo com esse relato mítico, antes que o líder dos deuses derrotasse seus semelhantes e outros monstros em uma grande batalha, Prometeu criou a raça humana a partir do limo da terra, e com isso, tornou-se o grande benfeitor da humanidade.

No âmbito da literatura, uma das primeiras manifestações desse mito se deu na **Teogonia**, uma obra poética escrita por Hesídeo, (cerca de VIII a.C.) Conforme o título do poema sugere (a palavra grega *teogonia* pode ser traduzida como “origem do mundo”), o poeta grego faz um relato sobre a origem dos deuses e do mundo. Em um de seus trechos, é narrada uma disputa envolvendo os seres de natureza divina e os homens. Durante este evento, Prometeu (que em grego significa “aquele que prevê”) tenta enganar Zeus (que se tornou o líder dos deuses, após destronar seu pai, Cronos) oferecendo-lhe em sacrifício um grande boi dividido em duas porções, sendo que a primeira delas continha as carnes e as entranhas, a qual ele cobriu com a pele do boi, e a segunda era constituída somente de ossos, que foram cobertos com a gordura. Ainda de acordo com esse relato mítico, levado pela

aparência, Zeus escolhe a segunda porção, e como consequência disso, a segunda é entregue aos homens. Em represália, por ter sido enganado por Prometeu, o senhor do Olimpo se nega a entregar o fogo (que representa a capacidade intelectual) aos homens, tornando-os criaturas imbecilizadas. Revoltado com a atitude de Zeus, o titã decide enganá-lo novamente, e furta uma centelha da chama celestial, um privilégio somente concedido aos deuses, ocultando-a na haste de uma fôrula. Em seguida, a entrega aos seres humanos, tornando-os tão inteligentes quanto os deuses. Diante do ato transgressivo de Prometeu, Zeus decide aplicar-lhe uma dupla punição: a primeira consiste na criação da primeira mulher, Pandora, que após ser enviada de “presente” ao irmão deste, Epimeteu, dá início aos grandes males que atingem toda a humanidade, e a segunda realiza-se com o seu aprisionamento no alto de um penhasco. Não satisfeito com isso, Zeus ainda envia uma águia todos os dias para devorar o fígado de Prometeu, que se reconstitui ao longo da noite, prolongando infinitamente seu sofrimento.

O mesmo mito apareceu de maneira bastante significativa três séculos mais tarde, entre 456 a 525 a.C., em **Prometeu acorrentado**, tragédia atribuída ao dramaturgo grego Ésquilo, e que, de acordo com os estudiosos de literatura grega, faria parte de uma trilogia não concluída. Em seu enredo, Prometeu é filho de Têmis, e em nenhum momento é mencionado o episódio de sua tentativa de enganar Zeus. O titã é apresentado não só como aquele que pela primeira vez deu o fogo dos deuses aos homens, mas também transmite a eles o conhecimento sobre a medicina, astrologia, escrita e exploração de minérios.

Nessa releitura de Ésquilo, ele dá de presente aos seres humanos a Esperança, o que constitui outra inovação no relato mítico. Com a ajuda dele, os homens que, até então, eram criaturas imbecilizadas, tornam-se seres inteligentes, capazes de realizar grandes feitos, o que desperta a ira de Zeus. Por seus atos transgressivos, Prometeu é condenado ao mesmo castigo descrito nas versões anteriores do mito. No entanto, é possível constatar neste trecho ao enfatizar o sofrimento do titã, Ésquilo promove uma discussão sobre os limites do poder, e

defende a idéia de que até mesmo os deuses devem ser moderados em seus julgamentos. Por outro lado, o dramaturgo grego demonstra que a partir do momento em que Prometeu furtou o fogo para dá-lo aos homens, também foi além daquilo que era justo, uma vez que roubou um privilégio que pertencia ao deus Hefesto.

Em seu desfecho, **Prometeu acorrentado** termina com o titã precipitando-se dentro de um abismo. O mito prometeico, após ser revisto por Ésquilo, tornou-se dentro da cultura ocidental um símbolo por excelência da revolta na ordem metafísica e religiosa, que encarna a recusa da condição humana.

Mais tarde, durante o Romantismo, o tema da rebeldia prometeica exercerá grande influência sobre os autores românticos, uma vez que vem ao encontro dos ideais de liberdade e criação artística, difundidos por esse movimento literário. Assim, o mito de Prometeu assumiu uma nova interpretação e, passou a representar o poder criador do artista.

Segundo Radu Florescu, essa visão romântica tem sua origem em uma de suas variantes, narrada pelo poeta latino Ovídio em sua obra, **As Metaformoses** (1998, p. 190). Nesta, o titã, a partir de uma mistura de barro e água modela uma estátua na forma de um homem e depois, por meio do fogo celestial que roubou dos deuses, lhe concede a dádiva da vida.

Dentro do período pré-romântico, **Prometheus** (1773), de Goethe é apontada como a primeira obra que aborda o mito prometeico sob uma nova perspectiva. Neste drama, Prometeu instrui os homens sobre seu ser e seus sentimentos. Além de ensinar-lhes o amor, ele também é fundador e legislador de uma sociedade mais justa, e se recusa à violência e as guerras de conquista. Mas acima de tudo, o titã representa o poder criador do artista, capaz de dar vida a qualquer coisa. Dessa forma, Goethe utiliza-se do mito de Prometeu para exaltar a imaginação e a criatividade dos autores românticos. Posteriormente, o poeta alemão o retoma em outro drama inacabado, **Pandora** (1808).

No enredo desta obra poética, Prometeu aparece como o construtor, mestre das coisas úteis, símbolo da inteligência positiva, materialista, voltada para a ação, enquanto seu irmão Epimeteu é retratado como um inútil, incapaz de realizar grandes feitos. Nesta revisão de Goethe, o mito de Prometeu ilustra seu próprio dualismo dividido entre vida ativa e vida contemplativa, e sugerir no final dela, a fusão harmoniosa do trabalho prometeico com a aspiração desinteressada à beleza. Assim, apesar da forma violenta como se inicia, o drama goethiniano resolve-se com serenidade, mas a revolta, daí em diante, se constituíra como a essência desse mito no Romantismo.

Segundo Harold Bloom, dentre as obras românticas que abordaram o tema da revolta prometeica somente duas delas obtiveram destaque em sua época: O drama lírico **Prometeu libertado**, de Percy Bysshe Shelley (que começou a ser composto em 1815 e foi publicado em 1820) e o romance **Frankenstein, ou o moderno Prometeu**, escrito pela esposa dele, Mary Shelley.

Em **Prometeu libertado**, o poeta inglês, além de ter retomado o mito prometeico, também trouxe para a esfera do Romantismo alguns elementos contidos na tragédia de Ésquilo. Neste drama lírico, o titã representa a humanidade que, por suas próprias fraquezas, deu origem ao mal, encarnado pelo próprio Júpiter, que simboliza qualquer forma de tirania ou opressão. Revoltado, Prometeu o despreza e somente com a ajuda de Ione (a Esperança), Pandora (vista como a Fé no homem) e de Demogórgon (a força das coisas suscitada pela purificação interior) consegue triunfar sobre o mais poderoso dentre os deuses. Portanto, quando revisto pelo poeta inglês, o mito de Prometeu torna-se uma exaltação à perfeição do homem, a razão e a criação associada à ciência, ideais que vão ao encontro do discurso iluminista. Em contrapartida, **Frankenstein, ou o moderno Prometeu** faz uma releitura desse mito dentro de uma perspectiva totalmente oposta e inovadora.

Para José Paulo Paes, nesta narrativa de Mary Shelley, o tema da busca prometeica apareceu pela primeira vez associado ao desenvolvimento científico. Paes, também afirma que para elaborar sua história, a autora baseou-se em duas variantes muito populares do mito de Prometeu: a do titã responsável pelo furto do “fogo do conhecimento” para beneficiar a humanidade, e outra, na qual ele aparece como o Plastificador que cria a raça humana a partir de uma mistura de barro e água (p.239,1985).

Inicialmente, em seu enredo, Prometeu está espelhado no personagem do jovem estudante de ciência natural, Victor Frankenstein, que revoltado com a fragilidade da existência humana decide, por meio da ciência, criar um novo espécime do gênero humano, uma raça imune a doenças e que só poderá deixar de existir por meio de morte violenta.

Assim como Prometeu, ele tem a intenção de trazer um benefício para o aprimoramento da humanidade. Por outro lado, seu procedimento científico o obriga a furtar o “fogo divino”, que na obra, torna-se o “princípio da vida”, que remete aos supostos avanços científicos do início do século XIX. Com isso, o jovem cientista incorre na *hubrys*, pois por meio da aquisição de um conhecimento, desafia as leis que comandam a Natureza, que inserida na visão romântica, evoca a existência de um poder superior (Deus). Após apossar-se ilicitamente dele, Victor o utiliza para incidir a “centelha de vida” sobre sua criatura. No entanto, ao ser revisto pela autora, o ato sublime da criação torna-se uma violação dos limites que separam a vida e a morte: ao invés de barro, a criatura é moldada com pedaços de cadáveres decompostos, e trazida à vida por meio de uma poderosa energia, que permanece desconhecida, embora uma passagem da narrativa na qual Victor cita a técnica do galvanismo sugira que ela tem sua origem na eletricidade, que durante as primeiras décadas do século XIX, era considerada pelos cientistas como a fonte do princípio vital da Natureza.

Contudo, após conceder a vida a sua criatura, Victor descobre que seu sonho utópico se transformou em um terrível pesadelo gótico, uma vez que ela se revela um ser monstruoso,

de horrível aparência. Transtornado, ele mergulha em uma profunda crise de depressão e rejeita sua criatura que, após ser abandonada, busca refúgio na floresta.

Neste ponto da narrativa, a autora estabelece pontos de em comum entre o monstro de Frankenstein e Prometeu. Segundo José Paulo Paes, em seu ensaio sobre o romance, a criatura, por sua altura e força descomunal, se assemelha a um titã, que é descrito na mitologia greco-romana como um ser de estatura gigante e de força física extraordinária (1985, p.239).

Outro traço característico de Prometeu, a rebeldia, aparece neste personagem, a partir do momento em que ele descobre sua terrível natureza e se volta contra seu criador. É um sentimento tão violento que somente é aplacado, embora temporariamente, quando o monstro não suportando mais a solidão, exige que Victor lhe crie uma companheira, mediante a promessa que ambos se exilarão em lugar remoto das florestas da América do Sul.

No entanto, durante o processo de criação desta nova criatura do sexo feminino, o jovem cientista toma consciência de que está contribuindo para o surgimento de uma raça de seres híbridos que colocará em risco a continuidade da raça humana. Esta terrível possibilidade, faz com que Victor destrua a futura companheira do monstro (que evoca a figura mítica de Pandora, que está associada à origem dos grandes males que assolam a humanidade), o que provoca nesta criatura uma revolta ainda maior, e o impulsiona a matar os entes queridos dele, condenando-o também a uma existência solitária.

O romance tem seu desfecho em meio à paisagem hostil das geleiras do Pólo Norte, e após o conflito final entre criador e criatura, ocorre a morte do primeiro. Diante da perda daquele que lhe proporcionou a dádiva da vida, que se converteu em maldição, o monstro percebe que está definitivamente condenado a uma existência solitária e por isso, decide dar fim à sua vida imolando-se em uma pira funerária.

Assim, a releitura feita por Mary Shelley do mito de Prometeu inserida no contexto do início do século XIX, torna-se uma tragédia moderna sobre os possíveis males causados

pelos supostos avanços em uma área do conhecimento humano muito valorizada neste período - a ciência.

2.3. O MITO DA CRIAÇÃO BÍBLICO E SUAS MANIFESTAÇÕES NO ÂMBITO DA LITERATURA

Para Robert Couffignal, dentre todos os relatos contidos na Bíblia, aquele que assumiu uma grande importância dentro da doutrina religiosa, foi o do Jardim do Éden, contido nos capítulos II (versículo 7-25) e III do Livro de Gênesis, pois por meio dele foram estabelecidos os fundamentos do pensamento religioso judaico-cristão, e se propagou à crença de que a desobediência de Adão custou aos seus descendentes o preço da morte. Assim como outros relatos da Bíblia, sua origem é muito antiga, e a cultura ocidental transformou a lição de moral inserida neste em um arquétipo de tragédia da humanidade.

De acordo com esse relato mítico, o ato divino da criação se inicia quando uma entidade superior (Deus) decide dar origem à Terra e ao universo. Depois de criar os seres da natureza, ele modela uma estátua a partir de uma mistura água e o barro e incide sobre ela o sopro da vida. Dessa forma, surge o primeiro ser humano: Adão (que em hebraico quer dizer “o primeiro homem”).

No entanto, certo tempo depois, Deus percebe que sua criatura se sente triste, pois está sozinha no Paraíso. Diante disso, ele cria Eva (“a primeira mulher”, em hebraico) a partir de uma costela retirada de Adão, e ambos passam a viver juntos e felizes no Paraíso. Mas a tranquilidade do casal é abalada quando Eva é tentada pela serpente a experimentar o “fruto da ciência”, mediante o argumento de que se fizer isso, se tornará igual ao seu Criador. Após ingeri-lo, ela o oferece ao companheiro, que também come uma parte dele. Dessa forma, o

casal incorre no pecado, que aos olhos de Deus é uma falta irreparável, cujo castigo é a expulsão do Paraíso e a morte.

Foi durante a época medieval que esta narrativa mítica foi retomada e assumiu novas significações nos enredos das *Mysteries Plays*, que eram encenadas por pequenos grupos de comerciantes durante a época de *Corpus Christi*. De acordo com Anthony Burgess, cada um deles, chamados de guilda, escolhia um episódio da Bíblia, que deveria ser adequado à profissão ou a atividade comercial exercida (2006, p. 65). Desse modo, o mito da criação adquiriu um tom cômico, que tendia para o grotesco.

Também nesse período, por volta do século XII, surgiu **Jeu d' Adam**, considerada a primeira obra dramática da literatura francesa, que descreve Adão como objeto da benevolência divina, mas ao mesmo tempo, como um homem que se sente tentado a recusar a submissão e encontra-se infeliz por haver rompido o contrato com o divino.

No entanto, é no teatro espanhol, do “Século de ouro” que Lope de Vega e Calderón de La Barca, autores respectivamente de **La creación del mundo y primera culpa del hombre** (1631-35) e **La Vida es Sueño** (1635), contaram a história da humanidade desde de suas origens no jardim do Éden até a vinda do Messias dentro de uma nova perspectiva: na visão deles, a queda de Adão é descrita como uma desgraça, que somente pode ser reparada por Cristo, que mediante o sacrifício da própria vida para salvar a humanidade, torna-se um herói, e desse modo também evoca a figura mítica de Prometeu. Além disso, no texto de Lope de Vega, destacam-se duas inovações no modo de contar o mito de criação: Deus, o Criador não aparece em cena, e a serpente se transfigura no anjo caído, que posteriormente se torna o protagonista de **O Paraíso Perdido** (1667).

Neste poema épico, John Milton (1608-1674) narra em uma linguagem lírica o surgimento do mundo e a queda de Adão e Eva. No entanto, apesar de Milton, por meio dele, ter tentado promover uma exaltação do Protestantismo na Inglaterra, uma vez que em seu

desfecho Cristo aparece como um segundo Adão que redime o pecado do primeiro homem, o personagem que mais se destaca é Satã, que além de se recusar a submeter-se à vontade de uma autoridade superior, que está representado pelo Deus Criador, descrito conforme o Antigo Testamento da Bíblia, também não mede esforços para destruir as criaturas amadas por ele.

No protagonista desta obra poética de Milton podem ser encontradas características que, posteriormente aparecem no vilão, um personagem recorrente na literatura gótica. Mário Praz afirma que o anjo caído transfigura seu sinistro fascínio no tipo tradicional do bandido generoso que aparece nas obras de Schiller e Klopstock. Segundo ele, foi no final do século XVIII, que os rebeldes em grande estilo, netos do Satã miltoniano começaram a povoar as perspectivas pitorescas e goticizantes dos romances de terror (1996, p. 75).

Outro poeta inglês que recriou o mito da criação dentro de uma perspectiva inovadora foi William Blake. Em um de seus poemas mais conhecidos, **Casamento do Céu e do Inferno**, Deus está representado dentro da mentalidade iluminista, enquanto o demônio encarna a energia e a liberdade. Em outra obra também de sua autoria, **O Livro de Urizen**, a entidade superior, que dá título ao poema, é criada a partir da manifestação do pensamento humano, que também é moldada pelo racionalismo científico.

Neste, o surgimento do Cosmos é simultâneo à queda do homem, e Cristo é descrito como o “maior dos artistas”, cuja missão consiste em libertar os homens da tirania da velha religião propagada por Urezen, uma entidade superior cruel que por sua imensa estatura e força física evoca a figura de um titã.

Assim, dentro da visão romântica, a vida no Éden se torna sinônimo de infelicidade e alienação enquanto fora dele ainda que o ser humano esteja destinado à morte, ele pode exercer livremente a realização de seus desejos. Com isso, ocorre uma troca de papéis: Deus, o Criador, torna-se o adversário, aquele que condena o homem a uma vida de sofrimentos e

opressão, enquanto o anjo caído evoca a natureza imperfeita do homem e seu desejo por liberdade e aceitação.

Conforme será demonstrado no próximo capítulo, Mary Shelley, durante a composição de **Frankenstein**, buscará inspiração nessa visão romântica do Éden, originada em **O Paraíso Perdido**, de Milton. No enredo deste romance, a entidade superior se transfigura no personagem do jovem cientista, que ao assumir o papel de criador, condena sua criatura a uma vida de privações e sofrimento. Por outro lado, esse novo Adão descobre aos poucos que se identifica mais com Satã, pois assim como o anjo caído é rejeitado por seu criador e nutre pelas criaturas amadas por ele, um incessante sentimento de inveja.

2.4. O MITO DO GOLEM E O ROMANTISMO

O termo “*golem*” provém do hebraico e significa “embrião”, e pode ser usado para se referir a Adão, o primeiro homem. Nesse sentido, essa palavra também significa uma massa de terra informe, ou seja, a matéria inerte do corpo do primeiro ser humano antes dessa ser insuflada com o sopro divino de Deus, que por meio dele lhe concede o dom da vida.

Catherine Methiéri afirma que o mito do golem tem origem na tradição hebraica, e apareceu pela primeira vez no ato da criação, narrado no Livro de Gênesis. Entretanto, nessa obra, Adão assume uma representação diferenciada, pois é aquele antes da queda, descrito como um ser andrógono de dimensões colossais. Dessa forma, ele é descrito como um “ser cósmico” suscetível de crescer nas proporções do Universo, à maneira de um macrocosmo que condensa em si a criação. Portanto, antes de ser trazido à vida por meio do sopro divino, Adão, em sua origem, está associado à potência misteriosa da Terra (que em hebraico é *adamach*).

De acordo com os preceitos talmúricos, o processo de criação de um golem consiste em um ritual que se inicia com a confecção de uma estátua sob forma humana feita de argila, seguida pela pronúncia de fórmulas mágicas. Durante sua realização, são assinalados os perigos de que tal criação pode tornar o homem semelhante a Deus, e a própria criatura adverte ao seu criador que um demônio pode infiltrar-se nele, para lhe conferir um poder maléfico com o intuito de evitar sua degeneração.

O primeiro registro sobre a existência do golem apareceu na Polônia, em 1674. De acordo com esse relato mítico, um judeu rabino fabricou a forma de um homem com uma mistura de argila e visco, que após ser submetida a um ritual mágico, adquiriu vida. Apesar de ter não ter a habilidade da fala, essa criatura compreendia bem o que lhe diziam, e por isso o rabino lhe ordenou que executasse tarefas domésticas. No entanto, o golem começou a crescer incessantemente, e em pouco tempo, tornou-se maior e mais forte que todos os homens da casa. Diante da possibilidade de o golem ferir as pessoas que lá moravam, eles apagaram a primeira letra que estava escrita em sua frente, a fim de que restasse apenas *emaeth* (que quer dizer “está morto”). Com isso, a vida escapou de seu corpo, e ele voltou a ser argila que caiu sobre a terra.

No início do século XIX, apareceu outro registro sobre o golem, embora um pouco diferente do anterior. Nele, o personagem central é um célebre cabalista, o rabino Löw (1515-1609), que também teria dado origem a uma dessas criaturas para ajudá-lo em suas tarefas domésticas. No entanto, esse golem, ao invés de ter seu surgimento na combinação dos quatro elementos essenciais (água, terra, fogo e ar), é criado por meio da recitação de palavras mágicas escritas em um pergaminho, que posteriormente foi inserido pelo rabino em uma abertura em sua cabeça. Ainda de acordo com esse relato mítico, todas as noites de sexta-feira, o rabino retirava o pergaminho, fazendo com que o golem retornasse à argila inerte. Porém, em certa ocasião, ele se esqueceu de fazê-lo, e com isso, sua criatura descontrolou-se e

começou a destruir tudo à sua volta. Diante disso, o rabino arrancou o pergaminho que estava preso na cabeça do golem, e no mesmo momento, ele voltou ao seu estado inicial.

Segundo Élcio Loureiro Conrelsen foi durante o Romantismo alemão que o mito do golem assumiu novas significações e, embora sua incorporação tenha sido tardia (início do século XIX), este tornou-se uma metáfora do poder criador do artista, que vai ao encontro dos ideais quiméricos de beleza e perfeição cultivados pelos autores românticos. Além disso, o golem dentro da perspectiva romântica, representou o sentimento de perda do homem, que na época era dominado pela busca por novas relações e pelo acesso à fontes vitais, ou ainda por tentativas de atingir o infinito, nomear o absoluto, dar forma ao amorfo.

Cornelsen também afirma que os autores românticos alemães extraíram da versão polonesa a temática do golem para criar suas narrativas. Assim, na obra de Achim von Arnim (1781-1831), essa criatura se assemelha a um ser humano, o que une o tema do duplo à proibição bíblica, de que ninguém poderia criar um ser feito à imagem de Deus.

Dentre os textos de Arnim, o mito do golem recebeu um tratamento inovador em **Isabela do Egito**. Nesta novela publicada em 1812, a criatura assume uma forma feminina, e tem a tarefa de substituir uma mulher chamada Isabel. Trata-se de um artifício criado pelo rei Carlos V, para despistar o guardião dela, a mandrágora Von Cornelius, que sua própria amante criou por meio de artes mágicas. Dessa forma, o autor recria alguns elementos da história do golem em uma trama, na qual se destacam as intrigas amorosas e que inserida dentro da esfera do maravilhoso.

De modo semelhante, esse mesmo mito também foi recriado por Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) outro famoso escritor romântico alemão. Em uma de suas narrativas, **Die Geheimnisse** (“Os segredos”, 1820), um cabalista cria um golem sob a forma de um belo rapaz, que é chamado de Theodor von S., com o intuito de fazer com que uma princesa egípcia se apaixone por ele.

Portanto, na concepção romântica, o golem é um simulacro, ou seja, uma imitação da forma humana masculina ou feminina que, apesar de em algumas representações beirar à perfeição, pode ser destruída a qualquer momento.

Esta mesma perspectiva é retomada embora de maneira distorcida no romance de Mary Shelley. No capítulo cinco, Victor Frankenstein, após dar vida a sua criatura, descreve-a como uma “escultura viva”. No entanto, esta versão do golem, ao contrário de outras descritas nas narrativas dos autores românticos alemães, não vem ao encontro das aspirações de beleza e perfeição, pois resulta em um simulacro imperfeito da forma humana, somente capaz de provocar reações de horror e repulsa.

2.5. O MITO DE FAUSTO E SUAS TRANSFORMAÇÕES NA LITERATURA ROMÂNTICA

Segundo André Dabezeis, o primeiro registro da história de Fausto surgiu na Alemanha por volta de 1480. O Fausto histórico teria sido um alquimista e astrólogo, suspeito de charlatanice, que levou uma vida errante. Ainda de acordo com este relato, ele teria morrido enforcado em circunstâncias misteriosas, que dentro do imaginário popular foi atribuída a um demônio. Dessa forma, criou-se a lenda de que Fausto teria feito um pacto com essa criatura maligna, que era chamado de Mefistófeles, para obter poderes mágicos e um prolongamento do tempo de vida em troca de sua alma.

Em 1587, um autor anônimo publicou na feira de Frankfurt uma variante dessa narrativa intitulada “**Historia von D. Johan Fausten, dem weibeschreyten zauberer und Schwartzkünstler**”, na qual o personagem levado pelo orgulho, negocia sua alma em troca de vinte quatro anos de serviços do demônio. Também nesta versão, durante esse tempo, Fausto

adquire conhecimento ocultos (que o associam à prática de magia negra) e em seu desfecho, é condenado ao eterno tormento nas profundezas do inferno.

É importante enfatizar que apesar de essa história oscilar entre o farsesco e o horripilante, ela possibilitou o surgimento de novas versões sobre o mito de Fausto, que posteriormente foram traduzidas durante dois séculos para o holandês (30 edições), inglês (25), e francês (20).

Foi a partir de sua tradução para a Língua Inglesa, que o dramaturgo inglês Christopher Marlowe tirou inspiração para criar aquele que é considerado um de seus melhores trabalhos: **The Tragical History of Dr. Faustus**, drama teatral encenado pela primeira vez em 1590. Neste, Fausto transforma-se em um homem da Renascença cuja sede de poder e conhecimento faz com que logo se arrependa por ter consolidado o pacto diabólico. Insatisfeito, ele invoca Helena de Tróia, aos seus olhos símbolo da beleza antiga, mas que na verdade é um demônio (aspecto que aparecerá em **O monge**, de Lewis). No entanto, apesar de sua ambição lhe conferir uma grandeza heróica, no desfecho, o personagem assim como nas outras versões, também morre e é condenado aos tormentos da danação eterna.

Nos séculos XVII e XVIII além da reedição em narrativas populares, esse drama de Marlowe tornou-se na Alemanha um grande sucesso nos palcos das feiras e no teatro das marionetes devido a suas encenações que tendiam para o grotesco. Também foi durante este período que surgiram livros sobre magia atribuídos a Fausto, e dessa forma suas relações com a esfera do sobrenatural se acentuaram ainda mais. Além disso, esse mito encontrou sua expressão artística mais bem acabada, em um drama poético escrito pelo autor alemão J. W. Goethe.

Inicialmente, o escritor alemão iniciou a escrever sua versão pré-romântica, em prosa, em um estilo que se assemelha ao de Shakespeare e que por razões que permanecem

desconhecidas, nunca chegou a ser publicada. Mais tarde, Goethe escreveu uma nova versão, desta vez em verso, e a publicou em duas partes. Na primeira, lançada em 1808 e intitulada **Fausto I**, o pacto toma a forma de uma aposta que consiste em fazer com que o protagonista se desvie dos caminhos que o conduzirão à razão e o bom senso. Dessa forma, Goethe por meio de Fausto exprime um dilema romântico, uma vez que esse personagem fica dividido entre a satisfação dos desejos hedonistas e as profundas aspirações do ser.

Em 1832, surgiu postumamente a segunda parte dessa obra, que foi intitulada **Fausto II**. Nesta, o protagonista passa por uma série de experiências que incluem a invocação de Helena de Tróia (que já constava no drama de Marlowe e também representa a beleza clássica), que após ter um relacionamento amoroso com ele, desaparece levando consigo o filho de ambos, Eufórion, que representa o gênio romântico. Cansado da política e da guerra, Fausto resolve fundar uma nova sociedade às margens de um pântano, que na visão dele deverá trazer grandes benefícios para a humanidade. Embora esse empreendimento evoque o sonho prometeico, para realizá-lo, ele precisa novamente pedir ajuda do demônio. Cego pela ilusão de criar uma nova sociedade perfeita, Fausto morre tomado pelo entusiasmo. No entanto, no momento de sua morte, sua alma ascende aos céus, pois ele é redimido de suas aspirações, por meio do amor que Margarida lhe devotara. Assim, ao ser revisto por Goethe, esse mito tornou-se dentro da visão romântica um símbolo da rebeldia, que busca na aquisição de poderes sobrenaturais um modo de superar as limitações da condição humana.

É esse aspecto mítico de Fausto que aparece e assume grande importância na primeira parte de **Frankenstein**. No entanto, neste romance de Mary Shelley, o pacto diabólico aparece de modo simbólico, pois o jovem cientista é ao mesmo tempo agente e vítima de um conhecimento maligno e destrutivo que não tem sua origem na invocação de um poder sobrenatural, mas na realização de um experimento científico, que, por desafiar uma autoridade superior (Deus), o condena a um destino trágico.

2.6. O MITO DO JUDEU ERRANTE E OS ROMÂNTICOS

De acordo com Marie France Rouat, o mito do judeu errante, do mesmo modo que o surgimento e queda de Adão tem sua origem na idéia do pecado, um ato transgressivo, que por ser imperdoável aos olhos de Deus condena o homem a uma existência de sofrimento e privações. O primeiro registro desse relato aparece durante o século XIII, e foi intitulado **Chronica Majora** (1259). Nele, um monge beneditino conta, durante a visita de um bispo armênio, que atestou a existência, no Oriente, de um homem que por ter empurrado Cristo quando estava a caminho do Calvário, foi condenado a aguardar o retorno dele até o final dos tempos. Ainda segundo esse mesmo relato, o homem, a cada cem anos, retornava à idade que tinha na ocasião de seu encontro com Cristo, para assim recordar-se de seu ato terrível.

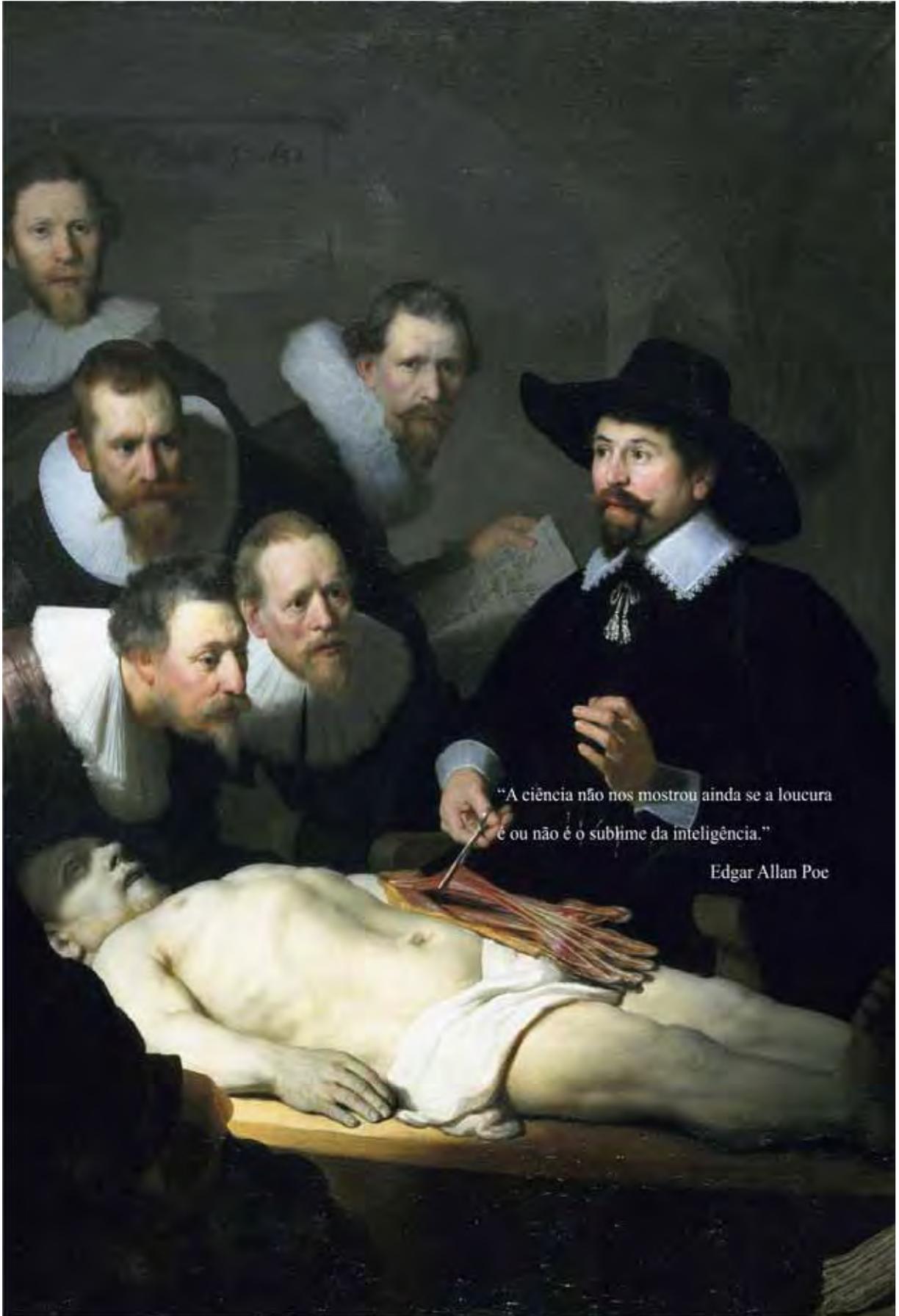
Foi no final do século XVI, na Alemanha, por ocasião da reforma protestante que a história do judeu errante reapareceu com grande força. Nesta narrativa, um padre afirma que teria visto no ano de 1522, em uma igreja em Hamburgo, um velho judeu que era sapateiro de profissão e pai de família, cujo nome era Ahaverus, que dizia ter sido condenado a vagar pelo mundo para servir de testemunha viva contra os incrédulos. É a partir de sua publicação, por volta de 1602, que surgiram as baladas que exprimem a angústia do viajante maldito.

Contudo, é no período do Romantismo que esse mito assumiu grande importância entre autores e poetas. Entre eles, Samuel T. Coleridge, em **A balada do velho marinheiro** (1798), transformou a história do judeu errante em uma obra de “pura imaginação”.

Neste poema narrativo, o poeta inglês transpõe esse enredo mítico para os mares gelados do Pólo Sul. Neste cenário hostil, o judeu errante se transfigura em um marinheiro, que sem ter consciência, incorre em pecado, representado nessa obra pela morte do albatroz. Além de ser condenado a carregar eternamente o fardo da culpa, esse personagem também é obrigado a ver seus companheiros sucumbirem à morte. Depois de passar por muitos

sofrimentos e privações, ele é perdoado por Deus mediante a promessa de transmitir sua história para outras pessoas. Portanto, seu castigo consiste em vagar pelo mundo e relatar incessantemente a outras pessoas o que aconteceu com ele para que ninguém mais caia em pecado.

Conforme será demonstrado no próximo capítulo, este poema de Coleridge e outras obras que tiveram origem na imaginação romântica serão revistas por Mary Shelley e incorporadas em **Frankenstein**.



“A ciência não nos mostrou ainda se a loucura
é ou não é o sublime da inteligência.”

Edgar Allan Poe

CAPÍTULO 03. A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO NARRATIVO MÍTICO DE FRANKENSTEIN

Frankenstein, ou o moderno Prometeu, apesar de ser um romance gótico capaz de suscitar sensações de medo e horror, apresenta peculiaridades que o diferenciam dos demais desse gênero literário. Uma delas, apontada pelo filósofo francês Jean-Jacques Lecercle é seu discurso narrativo construído a partir de diferentes tipos de texto. Nele, podem ser encontradas alusões aos estudos filosóficos de Jean Jacques Rousseau e John Locke, aos tratados de científicos de Erasmus Darwin (avô do céebre biólogo Charles Darwin) e Sir Humpry Davy, mitos antigos, romances de autoria de William Godwin e Mary Wollsnecraft Godwin (pais da autora), e obras poéticas de Lord Byron e Percy Shelley.

Em relação a esse último poeta, vale ressaltar que na introdução da mais recente edição do romance, publicada em 1998, o pesquisador Maurice Hindle afirma que Mary Shelley não só se apropriou de temas e motivos de seus poemas, mas também se inspirou nele para compor o personagem Victor Frankenstein.

Também é possível constatar que durante a elaboração de sua narrativa, ela buscou subsídio em dois poemas bastante conhecidos em sua época: **A balada do velho marinheiro** (1798), de Samuel T. Coleridge, e **O Paraíso Perdido** (1667), de John Milton. Portanto, a partir dessas afirmações, neste capítulo procuro demonstrar como tais textos foram revistos pela autora e incorporados no discurso narrativo dessa obra.

3.1. A HERANÇA LITERÁRIA DE MARY SHELLEY

A filiação de **Frankenstein** aos textos de William Godwin está demonstrada em uma menção ao nome dele, na folha de rosto da primeira edição do romance. Em sua época,

Godwin, o pai de Mary Shelley, foi um dos mais importantes filósofos ingleses e contribuiu ativamente para a divulgação dos ideais iluministas na Inglaterra. Ele acreditava que a aristocracia era um mal que deveria ser combatido a qualquer custo, pois era responsável por corromper e levar a sociedade em geral à ruína. Além de preocupar-se com questões sociais e políticas de sua época, Godwin também foi um dos defensores das idéias de Rousseau sobre a importância da educação desde a infância, construída a partir de experiências pessoais e do conhecimento empírico.

Apesar de sua obra mais conhecida ter sido um tratado intitulado **An Enquiry Concerning Political Justice and its Influence on General Virtue and Happiness** (1793), no qual Godwin criticava o casamento, a igreja e o governo, ele também escreveu dois romances, nos quais fez uso de artifícios da escrita gótica: **Caleb Williams** (1794) e **St Leon** (1799). Além disso, na perspectiva dele, o romance gótico era visto como um poderoso meio de propagar idéia de que a aristocracia representava um passado medieval tirânico, que ameaçava retornar e promover a desestabilização da ordem social. Portanto, em suas narrativas, tudo que estava associado a este período, traz infelicidade e conseqüências trágicas.

St. Leon (1799), um dos romances mais conhecidos de Godwin, apresenta alguns pontos em comum com **Frankenstein**. O protagonista é um homem chamado Albert de St. Leon cuja obsessão pela riqueza e o poder o impulsiona a abandonar o convívio familiar. Durante suas peregrinações pela Europa, ele conhece um homem misterioso e muito rico que evoca a figura do judeu errante, e lhe propõe um acordo, mediante a tarefa de assegurar-lhe sua imortalidade. Após a efetuação dele, Albert é “recompensado” com a pedra filosofal e o elixir da vida eterna, que na concepção dele trará grandes benefícios para a humanidade. No entanto, aos poucos, ele descobre que está enganado, pois essa suposta dívida, em vez de aproximá-lo das pessoas, afastando-o ainda mais delas.

O jovem cientista para obter o que deseja também se isola da esfera familiar. Do mesmo modo, isto tem um alto preço, pois a ambição desmedida de Victor em criar um espécime mais evoluído da raça humana, além de isolá-lo do convívio social, também provoca nele uma sensação de alienação, que beira à loucura, conforme demonstra a seguinte passagem da obra:

Ao invés do êxtase de um artista em ver sua obra adquirir forma e vida, eu sentia a angústia de um galé agrilhado aos remos ou um obscuro trabalhador das minas condenado às trevas das entranhas da terra. Todas as noites uma febre intermitente me oprimia, e tornei-me nervoso ao extremo. O menor ruído, o esvoaçar de um pássaro, uma lufada de vento, uma folha que caísse, me sobressaltava. Caminhava às ocultas, como um foragido (SHELLEY, 1998 [1818], p. 51).

Durante o desenvolvimento da narrativa, este personagem descobre que o conhecimento adquirido, ao invés de ser um benefício, na verdade é uma maldição que o condena a uma existência de sofrimento e privações. Assim, ele tem um destino trágico semelhante ao de Albert, protagonista do romance de Godwin, uma vez que torna-se um errante solitário, condenado a vagar sobre a Terra, depois que o monstro, fruto da apropriação ilícita de um segredo da Natureza, provoca a morte de seus entes queridos:

Mas todos estão mortos, e eu absolutamente só. Se tivesse me empenhado em algum empreendimento ou objetivo nobre, o seu cumprimento poderia ser um incentivo a vida. Mas meu destino se resume em destruir o ser a que dei existência (SHELLEY, 1998 [1818], p.208).

No desfecho de **Frankenstein**, a autora, à maneira de Godwin, faz um alerta sobre os perigos da ambição desmedida, em um diálogo entre Walton e Victor. No entanto, essa advertência que remete ao epílogo de **St. Leon** denota ambigüidade, pois ao mesmo tempo em que reprova sua conduta, o jovem cientista admite a possibilidade de que outra pessoa possa vir a obter sucesso naquilo que havia falhado:

Busque a felicidade num viver tranqüilo e evite de ser dominado pela ambição, mesmo que seja, aparentemente, construtiva, de distinguir-se no campo da ciência e dos descobrimentos. Mas por que falo isto? Na verdade, se eu me arruinei as esperanças, pode ser que outro seja bem-sucedido (SHELLEY, 1998 [1818], p. 221).

Caleb Willians (1794), outra narrativa escrita por Godwin também apresenta alguns pontos em comum com **Frankenstein**. Nela, o protagonista é criado de um misterioso aristocrata chamado Falkland, e em determinada ocasião, ele descobre que seu patrão no passado, cometeu um assassinato, e que um homem inocente foi responsabilizado por este crime. A partir dessa descoberta, o sentimento de culpa é transferido para Williams, e não lhe resta alternativa senão fugir de seu empregador. Durante a fuga, Williams, de vítima, torna-se perseguidor, e Falkland assume a postura de perseguido.

Assim, a paranóia, culpa, e a inversão dos papéis de vítima e algoz, temas que aparecem e assumem grande importância nesta narrativa de Godwin também aparecem no enredo do romance de sua filha. Em uma das passagens mais significativas de **Frankenstein**, quando Victor está a caminho de sua residência em Genebra, encontra-se com o monstro, e ao vê-lo, sem saber, afirma que ele é responsável pela morte de William, seu irmão caçula:

Que fazia ali a criatura? Seria ele – estremei ao pensá-lo – o assassino de meu irmão? Nem bem a idéia me passara pela mente e logo me convencia que era verdade. Ouvir ranger meus próprios dentes e encostei-me cambaleante, a uma árvore. A destruição daquele menino, não podia ter sido obra de um ser humano. Não era possível duvidar de que aquilo era o assassino! (SHELLEY, 1998[1818], p.71).

Em outro trecho da obra, após a condenação de Justine, que é acusada injustamente pela morte do menino, o jovem cientista sente o peso esmagador da culpa cair sobre suas costas, pois tem conhecimento que o responsável por esse crime, é a criatura, a qual ele havia criado:

O horror de minha situação era insuportável e, quando se tornou evidente que o coro popular e o semblante do juiz já haviam condenado minha desgraçada vítima, precipitei-me para fora do tribunal. Mas a acusada tinha sua própria consciência para ampará-la, enquanto as garras do remorso estraçalhavam-me o peito. Por isso minha tortura era maior que a sua (SHELLEY, 1998 [1818] p. 79).

Do mesmo modo que em **Caleb Willians**, quando a narrativa de Mary Shelley se aproxima de seu desfecho, os papéis de perseguidor e vítima se invertem. Depois que o monstro provoca a morte de seus entes queridos, Victor empreende uma implacável

perseguição a ele. Dessa forma, ambos são conduzidos ao território hostil do Pólo Norte, que na obra, representa a última região do mundo:

O trenó do monstro continuava visível e não voltei a perdê-lo de vista, a não ser nos curtos momentos em que era ocultado, à sua passagem, por uma outra pedra de gelo. Estava rapidamente ganhando distância, quando depois de quase dois dias de jornada, avistei meu inimigo a cerca de meia milha. Meu coração saltou do peito (SHELLEY, 1998 [1818], p.201).

Também é possível constatar que a fala final de Williams, na qual ele diz que seu padrão em vida havia sido um exemplo de nobreza encontra ressonância em **Frankenstein**, no diálogo final entre o monstro e Walton, no qual ele declara que seu criador havia sido um homem bom e generoso:

Oh! Frankenstein, ser generoso e devotado a si mesmo! De que serve agora pedir teu perdão? Eu, que te destruí irremediavelmente, destruindo a todos os que amavas! Ele está imóvel e rígido, não pode responder-me! (SHELLEY, 1998 [1818], p. 212).

Mas além de ter sido fortemente influenciada pelos textos de seu pai, a autora também tomou contato com as idéias inovadoras de sua mãe, Mary Wollstonecraft, uma mulher que em sua época, havia lutado pela igualdade de direitos entre homens e mulheres. Muito jovem, ela foi para a Europa e acompanhou de perto o processo político que culminou na Revolução Francesa. Durante este período, tornou-se mãe solteira, o que fez com que fosse discriminada pela sociedade inglesa e, algum tempo depois, casou-se com William Godwin, considerado um dos mais importantes intelectuais daquele período, e desta união com ele nasceu uma filha: Mary Shelley. No entanto, dez dias após o nascimento dela, Mary Wollstonecraft morreu em decorrência de uma forte febre.

Após a morte de sua esposa, Godwin publicou postumamente duas obras escritas por ela: **A Vindication of the Rights of Woman** (1792), um tratado no qual a autora defendia que as mulheres deveriam ter os mesmos direitos que os homens, e **Maria** (1798), uma narrativa inacabada que utilizava elementos da temática gótica para questionar os métodos empregados pelos homens para oprimir as mulheres.

Embora este romance de Wollstonecraft também apresente alguns pontos em comum com **Frankenstein**, eles aparecem de modo bem mais sutil. Assim como a obra de Mary Shelley, o livro apresenta uma estrutura narrativa fragmentada composta de vários relatos esparsos, narrados sempre na primeira pessoa do singular.

Outro ponto que aproxima as duas narrativas é que em ambas a sociedade é responsável pela criação de monstros. Em **Maria**, essa monstruosidade está demonstrada no comportamento agressivo e anti-social da personagem Jemila, que devido aos maus-tratos sofridos na infância, é impulsionada a cometer atos terríveis quando chega à idade adulta. Portanto, para Wollstonecraft, os métodos opressivos de controle e a tirania masculina imposta sobre as mulheres, transformam-nas em criaturas monstruosas dentro da esfera de convívio social. Posteriormente, esta mesma idéia é retomada por sua filha, embora com uma significação mais ampla, e aparece na relação conflituosa de Victor com sua criatura:

Vá-se verme asqueroso! Ou tu, antes fiques, para que te possa espezinhá-lo, fazendo-o voltar ao pó onde o tirei. Embora não possa, pondo fim a sua existência maligna, fazer voltar à vida aqueles que assassinou com suas artes demoníacas! (SHELLEY, 1998 [1818], p. 93).

Dessa forma, a autora procurou ampliar as idéias de sua mãe sobre a desigualdade social. Sendo assim, a criatura pode ser vista como um indivíduo cuja deformidade física o condena a ser excluído da sociedade. Rejeitado, “o demônio vil”, “inseto”, somente é capaz de demonstrar sua “humanidade” por meio da inveja, e desse modo identifica-se com Satã, o anjo caído, a primeira criatura que foi rejeitada por seu Criador:

mas, eu era desgraçado, desamparado e só. Muitas vezes considerei Satã como símbolo mais adequado à minha condição. De fato, não raro, como ele, o fel da inveja me espicaçava ao ver a felicidade dos meus protetores (SHELLEY, 1998 [1818] p. 124).

Mas além de ter buscado subsídio nos romances escritos por seus pais, Mary Shelley também procurou inspiração em outros textos, muito populares em sua época, e que

assumiram uma grande importância dentro o enredo de seu romance: os estudos científicos e as teorias filosóficas.

3.2. A CIÊNCIA E A FILOSOFIA EM FRANKENSTEIN

No início do século XIX, apareceram alusões e referências à ciência e a filosofia em grande parte dos textos inseridos dentro do Romantismo. Neles, os autores românticos demonstraram um misto de preocupação e fascínio sobre os avanços nestas duas áreas do conhecimento humano. Também é importante enfatizar que as pesquisas científicas realizadas neste período baseavam-se na proposição feita por Isaac Newton (1643-1727), de que o universo funcionava como uma grande máquina. Por isso, alguns cientistas, apoiando-se nesta afirmação do cientista inglês, começaram a negar a existência de uma entidade superior (Deus), responsável pela criação do mundo e do universo, e desenvolveram teorias e experimentos que pudessem comprovar que tudo na Natureza poderia ser explicado pelo pensamento lógico-racional.

Na introdução da edição de **Frankenstein** publicada em 1831, Mary Shelley menciona algumas dessas experiências científicas. Além da técnica do galvanismo, que é mencionada no enredo de sua obra, a autora faz uma referência a um experimento do químico inglês Erasmus Darwin (1731-1802), no qual um pedaço de matéria morta posto em uma proveta, certo tempo depois se regenerou, e espontaneamente começou a mover-se (2007, p. 9). Darwin, assim como outros cientistas de sua época, acreditava que a aplicação de choques elétricos era capaz de curar doenças, uma crença que era compartilhada por Sir Humphry Davy (1778-1829), cujos experimentos exerceram uma forte influência sobre a autora durante o período em que ela se dedicou à elaboração de seu romance.

Segundo Maurice Hindle, Davy, que fazia parte do círculo de amigos de William Godwin, foi o primeiro presidente da Sociedade Real de Ciência, e ficou conhecido por seus experimentos em eletroquímica (2003, p. xxix). Neles, o cientista procurou demonstrar que determinadas reações químicas podiam ser obtidas por meio do uso combinado com descargas elétricas. Posteriormente, Mary Shelley em sua introdução, retoma as idéias de Davy, pois afirma que as partes componentes de uma criatura poderiam ser animadas por meio do uso da eletricidade.

Mas além de apoiar-se em teorias científicas amplamente discutidas no início do século XIX, a autora durante a elaboração de **Frankenstein** buscou subsídio nos experimentos de outro homem que é apontado como criador da ciência natural, um tipo de conhecimento científico precursor da química, anatomia, e medicina: o cientista renascentista inglês Francis Bacon (1561-1626).

De acordo com os estudiosos, a ciência natural consistia em um método científico empírico que tinha como principal objetivo desvendar o funcionamento dos órgãos humanos, e desse modo encontrar a possível causa de determinadas doenças. No capítulo quatro de sua obra, Mary Shelley descreve o interesse do personagem Victor Frankenstein em ampliar seus conhecimentos nesta antiga ciência:

A partir desse dia a ciência natural, e particularmente a química, na mais ampla acepção da palavra, tornou-se minha única ocupação. Li sofregamente as obras dos modernos pesquisadores. Não perdia as aulas, e cultivava as relações dos homens de ciência da universidade. Mesmo em M. Kempe, descobri boa dose de bom senso e valiosas informações, combinadas, é verdade, com uma aparência e modos repulsivos, mas que não diminuíam a importância de seus ensinamentos (SHELLEY, 1998 [1818], p.45).

Portanto, é possível constatar que os fundamentos da ciência natural vão ao encontro do desejo obsessivo de Victor de banir a doença da forma humana, por meio da criação da uma espécie de ser vivo. Por outro lado, os métodos científicos empíricos utilizados por Bacon e outros cientistas mencionados pela autora na introdução e no enredo de sua narrativa,

também eram capazes de provocar sensações de horror, e, principalmente povoar a imaginação com novos temores. Mas além de exprimir sua preocupação quanto aos rumos da ciência, a autora em sua obra mais famosa também procurou questionar outra área do conhecimento humano, muito discutida em sua época: a filosofia.

Segundo Lee Sterrenburg, dentre os filósofos, aquele que exerceu a maior influência sobre Mary Shelley foi seu pai, William Godwin (1984, p.149). Sterrenburg afirma que Godwin defendia a idéia de que o aprimoramento do homem só poderia ser alcançado por meio a criação de uma nova raça, criada e controlada, a partir de um processo que ele chamou de “engenharia social”, na qual o método natural de concepção deveria ser totalmente abolido.

Embora esta aspiração utópica de Godwin dentro do contexto da metade do século XVIII fosse considerada plausível, uma vez que muitos autores neste período discutiam novos modos de regenerar e melhorar a sociedade, para sua filha, ela tornou-se absurda e inaceitável. Assim, para Sterrenburg, ela está satirizada em **Frankenstein** no empreendimento científico de Victor Frankenstein, que ao excluir a intervenção da Natureza, resulta na criação de um Adão monstruoso, ou seja, uma versão imperfeita da nova raça idealizada pelo filósofo inglês.

Em outro trecho em que monstro encontra-se sozinho na floresta, também podem ser encontradas alusões a teorias de importantes filósofos iluministas e, dentre elas, destaca-se a da *tábula rasa*, de John Locke. Nesta, a mente humana é compreendida como uma lousa em branco, que somente pode ser preenchida por meio da aquisição de experiências sensoriais e empíricas. Uma demonstração dela é descrita no trecho do romance, no momento em que a criatura experimenta e aprende por meio da percepção, as sensações de frio, fome e sede:

Breve vi surgir nos céus uma luz suave e furtiva, que me deu uma sensação de prazer. Ergui-me e contemplei, perplexo, uma forma radiante que parecia emergir dentre as árvores. A luz movia-se lentamente, mas iluminava-me o caminho, o bastante para que eu pudesse sair de novo à procura de frutos. Ainda sentia frio, quando, debaixo de umas árvores, encontrei um manto amplo, com que me cobri, e

sentei-me no chão. Não havia qualquer idéia distinta em minha mente. Era tudo muito confuso. Via luz, sentia fome, sede, e as trevas. Havia um mundo de sons em meus ouvidos e meu olfato absorvia cheiros em profusão. O único objeto que podia distinguir com nitidez era a lua brilhante, que eu contemplava, fascinado (SHELLEY, p. 98,1998).

A autora não restringe o processo de aprendizagem do monstro somente à descoberta de sensações, mas também engloba o domínio da fala e da escrita, embora tais conhecimentos sejam adquiridos de modo indireto, por meio da observação das lições endereçadas à jovem de origem turca, Safie:

Meus dias passavam-se em constante aplicação, a fim de que pudesse o quanto antes dominar a fala, e posso vangloriar-me de que progredi mais rapidamente do que a dama árabe, que tinha dificuldade de compreender, e mantinha seu sotaque estrangeiro, enquanto eu alcançava o sentido e podia imitar, a bem dizer, qualquer palavra que ouvisse. “Ao mesmo tempo em que melhorava a fala, aprendi também o que estava nos livros, tal como era ensinado à forasteira, e isso me deu satisfação” (SHELLEY, 1998 [1818], p. 113-114).

No entanto, apesar do esforço do monstro em desenvolver sua capacidade intelectual, isto não assegura sua aceitação junto à sociedade. Quando Felix, Safie e Agatha o vêem conversando com o cego De Lancey, eles reagem com horror e agressividade diante de sua horrível aparência:

Agatha desmaiou e Safie, sem poder ajudar a amiga, precipitou-se porta afora. Felix avançou firme, e aos repêlões, apartou-se do pai, a cujos joelhos, eu me abraçava. Num acesso de fúria, ele lançou-me no chão e passou a bater-me violentamente com a bengala (SHELLEY, 1998 [1818] p.132).

Dessa forma, Mary Shelley chama a atenção para o fato de que a capacidade intelectual do indivíduo não impede que aqueles que são considerados “diferentes” sofram com o preconceito da sociedade. Sendo assim, ao serem excluídos do convívio social, só resta a eles agir de modo agressivo, ou despertar a compaixão em seus semelhantes, sentimento esse que o monstro procura suscitar em seu criador, conforme demonstra a seguinte passagem da obra:

- Contenha-se! Suplico-lhe que me ouça, antes de pretender descarregar todo o seu ódio contra mim. Não basta o que tenha sofrido, e você ainda procura aumentar-me a desgraça? A vida, embora não tenha sido para mim mais do que um calvário, é meu único bem e a defenderei (SHELLEY, 1998 [1818], p.94).

Além da teoria da *tábula rasa* de Locke, para compor esta passagem de sua narrativa, na qual o monstro relata seu processo de aprendizagem na floresta, a autora também buscou subsídio em obras escritas por Jean-Jacques Rousseau, outro importante filósofo iluminista admirado por seu pai. No entanto, ao inserir o discurso rousseauiano em seu romance, Mary Shelley não só o reproduz, mas também sugere uma reflexão sobre ele.

Assim, enquanto em **Emílio** (1762), a aquisição de conhecimento é um requisito essencial para o ingresso do protagonista dentro da esfera social, em **Frankenstein** se transforma em causa de tristeza e sofrimento para o monstro, quando ele, ao ler as anotações do diário de Victor, toma ciência de sua horrível natureza:

(...) Tudo que se refere às minhas malditas origens vem relatado neles. Estão expostas todas as circunstâncias em que fui produzido. A pormenorizada descrição de minha repulsiva estrutura é apresentada em linguagem que retratava seu próprio horror, tornando o meu indelével. Eu senti asco de ler (SHELLEY, 1998 [1818], p. 125).

Outro texto de Rousseau revisto no romance é **O Contrato Social**, também publicado em 1762. Do mesmo modo que o “bom selvagem” descrito nesta obra, o ser monstruoso é bondoso em sua natureza, sem nenhum traço de maldade. No entanto, devido à sua horrível compleição física, ele é impedido de cumprir sua parte do “contrato”, pois assim que entra em contato com a sociedade, é rejeitado por todos aqueles que a integram:

Creia-me, Frankenstein, eu era bondoso. Trazia amor e humanidade dentro da minha alma, antes que viesse a ficar só, miseravelmente só, como agora. Se você meu criador, me renega, que posso esperar de seus semelhantes, que nada me devem? Deles só tenho recebido o escárnio e a repulsa (SHELLEY, 1998 [1818], p. 94).

Este processo de aprendizagem do monstro sobre a natureza humana é concluído quando ele presencia à distância a leitura de **Ruínas dos impérios** (1787). Neste texto de autoria do também filósofo e historiador francês Constantine Volney (1757 - 1820), a criatura descobre que o homem ao mesmo tempo em que é um ser poderoso, virtuoso e magnífico, também é vil, cheio de vícios e capaz de realizar atos terríveis que, no passado, culminaram na destruição de nações inteiras.

É uma descoberta que remete novamente a Jean-Jacques Rousseau, que era chamado por Mary Wollstonecraft, mãe da autora, de o “moderno Prometeu” e acreditava que suas aspirações românticas sobre liberdade, igualdade e democracia pudessem trazer o aperfeiçoamento da humanidade. No entanto, os ideais utópicos de Rousseau, ao serem revistos pelos políticos jacobinos, contribuíram para a instauração do Regime de Terror (1793-94), um período, que revelou a outra face terrível e desumana da “Época das Luzes”.

3.3. A INFLUÊNCIA POÉTICA DE SAMUEL T. COLERIDGE EM FRANKENSTEIN

A balada do velho marinheiro (1798), obra romântica escrita por Samuel T. Coleridge, também é apontada como uma das principais fontes literárias de Mary Shelley. Uma alusão a este poema pode ser encontrada na parte inicial de seu romance, na primeira carta que o capitão Robert Walton escreve à sua irmã, Margareth:

Estou indo para as regiões não-exploradas, para “a terra do nevoeiro e da neve”, mas não pretendo matar albatrozes, por isso não se preocupe com minha segurança, ou eu voltarei para você tão alquebrado e infeliz como o velho marinheiro. Você deve estar rindo da minha alusão, mas vou lhe revelar-lhe um segredo. Muitas vezes tenho atribuído minha ligação e meu entusiasmo apaixonado pelos perigos mistérios do oceano àquela criação dos poetas modernos mais imaginativos (SHELLEY, 1998 [1818], p.14).

Assim como o marinheiro da obra de Coleridge, o capitão Walton está dirigindo-se a uma região não explorada, “à terra do nevoeiro e da neve”. No entanto, ele afirma na carta endereçada à sua irmã que não pretende matar nenhum albatroz, uma alusão ao principal episódio narrado nele. O cenário do poema, o mar glacial coberto por imensas geleiras, e a maior parte do tempo envolvido em uma espessa névoa também é retomado em **Frankenstein**:

Chegaram juntas névoa, neve
E a aragem ficou álgida;
Flutuaram, altas, como o mastro

Geleiras esmeralda¹⁵.
(COLERIDGE, 2005, [1798], p. 114)

(...) a neblina desvaneceu-se e avistamos, a estender-se por todas as direções, vastas e irregulares planícies de gelo que pareciam não ter fim (SHELLEY, 1998 [1818], p.17).

A narrativa prossegue com o resgate de um homem que é encontrado à deriva no mar. Algum tempo depois, esse homem, Victor Frankenstein, torna-se amigo do capitão Walton e ao tomar conhecimento do desejo dele de alcançar a glória póstuma por meio de uma descoberta científica, decide contar-lhe um “conto moral” para dissuadi-lo de seu objetivo. A partir deste ponto, a autora faz uma releitura do principal episódio do poema de Coleridge: o momento em que o marinheiro mata o inofensivo albatroz. No entanto, este acontecimento, quando revisto pela autora em seu discurso narrativo, assume uma nova significação.

Na perspectiva de Mary Shelley, este gesto impensado, que simbolicamente representa o pecado, torna-se um ato transgressivo, que resulta em trágicas conseqüências. Durante seu relato, Victor confessa a Walton que o desejo de adquirir pleno conhecimento sobre as leis da Natureza o impulsionou a criar um ser vivo feito com restos de cadáveres humanos e trazido à vida por meio de uma experiência científica. Todavia, em vez “de um animal maravilhoso, que o amaria como um pai”, o que nasce de uma “centelha de vida” é uma criatura de aparência horrenda. Neste trecho, em que o criador descreve sua criação, a autora novamente evoca imagens de **A balada do velho marinheiro**:

São balizas dele – grades
Por que o sol veio a olhar?
E a mulher? é a tripulação?
E aquele, Morte? Há dois, então?
Morte e ela formam par?
Boca vermelha, olhar fatal,
Cabelo ouro-amarelo,
Tez branco-lepra - o sonho mau
Da Vida-em-morte era ela, mal

¹⁵ “And now and there came both mist and snow, And it grew wondrous cold: And ice, mast-high, came floating by, As green as emerald.” COLERIDGE, Samuel, T. In: **A balada do velho marinheiro**. Trad. Alípio Correia de França Neto. S. P.: Ateliê Editorial, 2005, p. 114.

Que engrossa o sangue e gela¹⁶.
(COLERIDGE, 2005[1798], p.138)

Sua pele amarela mal encobria os músculos e artérias da superfície inferior. Os cabelos eram de um negro luzidio e como que empastados. Seus dentes eram de um branco imaculado. E, em contraste com esses detalhes, completavam a expressão horrenda dois olhos aquosos, parecendo diluídos nas grandes órbitas que se engastavam, a pele apegaminhada e os lábios retos e de um roxo enegrecido (SHELLEY, 1998 [1818], p. 52).

Aparentemente diferentes, estas imagens revelam fortes pontos em comum: enquanto Mary Shelley estabelece o elo de ligação da criatura com “a matéria morta” por meio do “olhar aquoso que se confunde com suas órbitas” e os lábios de um “roxo enegrecido”, Coleridge “personifica” a morte e promove simbolicamente sua união com a vida, representada pela mulher-espectro, de tez branco-lepra.

Esta constatação permite que se possa afirmar que a autora inspirou-se no “Sonho mau da Vida-em-morte”, descrito no poema para criar a repulsiva aparência do monstro. Além disso, ela também reproduz no romance uma estrofe dele para demonstrar a perturbação mental de Victor Frankenstein após seu primeiro encontro com sua criatura, que a partir deste momento passa a ser vista por ele como uma ameaça. Assim, Mary Shelley insere na trama principal de sua obra o tema da perseguição, que aparece associado à paranóia:

Como quem vai com medo e horror
Num caminho deserto,
E após virar para trás avança,
Só olhando a frente, certo
De que algum demônio medonho
O segue bem de perto¹⁷
(COLERIDGE, 2005 [1897], p.176)

A partir do momento em que é instaurado o conflito entre criador e criatura, é retomado o principal tema do poema de Coleridge: o pecado. O fardo da culpa, representado

¹⁶“ Are those her ribs through with the Sun Did peer, as through a grate? And is that woman all her crew? Is that DEATH? And are there two? Is that a DEATH that woman’s mate? Her lips were red, her looks were free, Her locks were yellow as gold; Her skin was as white as leprosy, The Night-mare LIFE-IN-DEAD was she, Who thicks man’s blood with cold.” COLERIDGE, Samuel, T. In: **A balada do velho marinheiro**. Trad. Alípio Correia de França Neto. S. P.: Ateliê Editorial, 2005, p. 138.

¹⁷“ Like one, that on a lonesome road Doth walk in fear and dread, And having once turned round walks on, And turns no more his head; Because he knows, a frightful fiend Doth close behind him tread.” COLERIDGE, Samuel, T. In: **A balada do velho marinheiro**. Trad. Alípio Correia de França Neto. S. P.: Ateliê Editorial, 2005, p. 176.

pelo cadáver do albatroz preso ao pescoço do marinheiro, torna-se a consciência culpada de Victor Frankenstein, que se sente responsável pelas mortes cometidas pelo monstro. Após o brutal assassinato de sua esposa, Elizabeth, o jovem cientista empreende uma caçada implacável à criatura até torna-se um errante como o marinheiro, e passa a vagar sem rumo até chegar à “terra do nevoeiro e da névoa”.

Neste cenário sublime, Victor encontra novamente o monstro, mas é impedido de exterminá-lo devido à intervenção de uma força destruidora da Natureza, representada no romance pela ruptura do mar de gelo. Logo depois, a narrativa retoma ao ponto no qual o jovem cientista conclui seu “conto”, e adverte seu amigo que este deve ser transmitido para que outros sejam dissuadidos de beber da “poção embriagadora do conhecimento”.

O fecho do romance permite que se possa constatar que a autora não só buscou recriar o tema principal de **A balada do velho marinheiro**, mas também procurou reproduzir sua estrutura narrativa. Um artifício usado pela autora para recriar em seu discurso narrativo, o que Coleridge chamou de “experiência do delírio”, com o intuito de borrar a tênue fronteira que separa a imaginação e o plano real.

3.4. O PARAÍSO PERDIDO DE MILTON E O INFERNO DE GELO DE SHELLEY

A intertextualidade entre **Frankenstein, ou o moderno Prometeu** e **O Paraíso Perdido** se encontra na folha de rosto do romance, que reproduz uma estrofe do poema de John Milton:

Por acaso te pedi, Criador, que do barro
 Me moldasse homem? Porventura solicitei
 Que das trevas me erguesses?
 (John Milton, X, 743-5)

Essa citação de Mary Shelley serve para demonstrar sua dívida de gratidão para com o poeta inglês e para introduzir o tema central de sua obra: a rebeldia contra uma autoridade superior, o poder de Deus, que se manifesta nas forças da Natureza.

Alusões ao poema épico permeiam toda a narrativa. Inicialmente, a infância do protagonista, Victor Frankenstein, evoca o paraíso. Assim como o Deus-Criador de Milton, seu pai concede a ele tudo o que necessita para ter uma existência feliz. Dentre tais atos de generosidade e bondade, o menino ganha uma companheira, Elizabeth, que se tornará sua “mais que irmã” e cuja aparência angelical se assemelha a Eva, uma das protagonistas do poema:

Mas ela, possessão de Deus e do homem
Erguida e nobre fronte, olhos sublimes
Independência livre nela mostram;
A jacinta como bipartida
Pende anelada, em varonil maneira
Não vindo abaixo os robustos ombros,
Nela, qual véu as desgrenhadas tranças,
Cor de ouro e soltas, livremente ondeiam¹⁸.
(MILTON, 2006 [1667], p.156)

Seus cabelos eram de um ouro refulgente, que apesar das vestes miseráveis, parecia encimar-se a cabeça como uma coroa. A fronte era ampla e bem moldada; os olhos azuis e límpidos, enquanto os lábios e as feições exprimiam tanta doçura e sensibilidade que ninguém podia contemplá-la sem imaginá-la enviada dos céus (SHELLEY, 1998 [1818], p.28).

No entanto, durante o período da adolescência, o paraíso idílico de Victor deixa de existir a partir do momento em que surge nele o desejo de desvendar os mistérios ocultos da natureza. Esse desejo, que aos poucos se torna uma obsessão, faz com que ele se interesse em estudar a morte com o intuito de compreender melhor o mecanismo da vida. Durante sua investigação, ele descobre um meio capaz de trazer vida à matéria morta, e, com isso, promove sua associação com o pecado, uma vez que assume para si a responsabilidade de gerar a vida sem a intervenção da Natureza, ou seja, o poder de Deus. Dessa forma, a autora

¹⁸“ Hee for God only, shee for God in him: His fair and large Front and Eye sublime declar’d Absolute rule; and Hyacinthin Locks Round from his parted forelock manly hung Clustring, but not beneath his shoulders broad: Shee as vairs down to the slender waste Her unadorned golden tresses wore.” MILTON, John. In: **The complete english poems of John Milton**. New York: Whashington Square Press, 1964, p. 164.

em sua obra, promove a transformação do jovem cientista de Adão ingênuo em invejoso Satã, o protagonista do poema miltoniano. Além disso, a ambição de Victor de criar uma nova raça de seres que somente pode morrer de morte violenta encontra ressonância no desejo de Eva, que ingere o fruto proibido da ciência para torna-se imortal como aquele que a criou.

No romance, em vez de uma nova espécie de Adão, “um ser tão maravilhoso como o homem”, o resultado da ambição desmedida do jovem cientista é um monstro cuja aparência horrenda evoca a Morte do poema de Milton, fruto da união incestuosa do anjo caído com sua filha, o Pecado:

Por fim, essa progênie truculenta
Que ali notando estás, teu próprio filho
Com fúria ardente rompe-me as entranhas
Já de horrídos tormentos retorcidas
E, dando-me esta mísera figura¹⁹,
(MILTON, 2006 [1667], p.97)

Assim que emite os primeiros sinais de vida, a criatura é rejeitada por seu criador. Sem saber para onde ir, o monstro vaga sem rumo até chegar a uma floresta, e neste ambiente, se sente feliz como Adão, a primeira criação divina, uma vez que acredita possuir recursos que possam assegurar sua sobrevivência. No entanto, quando estes tornam-se escassos, ele é obrigado a procurar um novo lugar para abrigar-se, e depois de experimentar sensações de fome e frio, toma conhecimento de sua repulsiva aparência.

Sandra Gilbert e Susan Dubar afirma que esta cena é uma releitura do momento em que em no poema de Milton, Eva, outra criação de Deus olha seu reflexo em uma fonte (1979, p. 240). Mas além de evocar essa figura mítica, também é possível constatar que a autora, nesta passagem, também faz uma alusão ao mito Narciso. No entanto, ao ser revisto, esse relato mítico modifica-se, pois a imagem refletida na água, ao invés de suscitar o deslumbramento, provoca no monstro uma profunda tristeza:

¹⁹“ At last this odious offspring whom thou seest Thine own begotten, breaking violent way Tore through my entrails, that with fear and pain Distorted, all my nether shape thus grew.” Transform’d: but he my inbred enemy. MILTON, John. In: **The complete english poems of John Milton**. New York: Whashington Square Press, 1964, p. 129.

Mal me inclino para baixo olhando,
 Eis que dentro aparece uma figura
 Que para mim a olhar também se inclina:
 Medrosa me retiro, e ela medrosa
 Retira-se também; mas complacente
 A olhar me dobro logo, e ela, instantânea,
 Torna a dobra-se complacente me olha
 De simpático amor com mútuas vistas²⁰
 (MILTON, 2006 [1667], p. 162)

A princípio, recuei assombrado, incapaz de crer que aquela era minha imagem, e quando me convenci de que era o monstro que sou, fui assaltado pelo desespero e me senti extremamente mortificado. Mas – pobre de mim! – mal podia imaginar os efeitos fatais da minha deformidade, que estavam por vir (SHELLEY, 1998 [1818], p.108).

Em outro trecho, durante uma de suas perambulações noturnas pela floresta, o monstro encontra uma mala contendo três livros, sendo um deles **O Paraíso Perdido**. Dessa forma, há uma intertextualidade direta com a obra de Milton:

Já li o Paraíso Perdido produzindo-me emoções de outra espécie, muito mais profundas. Li-o, tal como outros volumes de que me apossava, como se fosse história verdadeira, que nesse caso, me despertava todos os sentimentos de admiração e terror que a figura de um deus onipotente, combatendo suas próprias criaturas, era capaz de excitar. Por vezes relacionava várias situações com a minha própria. Tal como Adão, eu não era ligado por qualquer elo a outro ser existente, mas suas condições eram bem diversas das minhas em todos os sentidos (SHELLEY, 1998 [1818], p.124).

Após a leitura do poema épico, a criatura começa a questionar sua origem. Inicialmente, ele descobre que, ao contrário do Deus descrito por Milton, seu criador o abandonou. Mais tarde, quando suas tentativas de fazer contato com os humanos resultam em fracasso, o monstro descobre que sua horrenda natureza o obriga a identificar-se com Satã:

“Só muito vezes considerei Satã, como símbolo mais adequado à minha condição. De fato, não raro, como ele o fel da inveja me espicaçava ao ver a felicidade dos meus protetores” (SHELLEY, 1998 [1818], p.124).

No entanto, ele nem mesmo tem a companhia de outros demônios, e, por isso, se sente mais miserável que o anjo caído. A revolta contra aquele que lhe concedeu a dádiva da vida transformada em maldição, culmina na morte do irmão caçula de Victor, William. Esse

²⁰“ As I bent down to look, just opposite, A Shape within the watry gleam apeerd Bending to look on me, I started back, It started back, but pleasd I soon returnd, Pleas’d it returned as soon with answering looks. Of sympathie and love: there I had fixt.” MILTON, John. In: **The complete english poems of John Milton**. New York: Whashington Square Press, 1964, p. 168.

crime é imputado pelo monstro a jovem Justine, que na sua concepção deve ser punida, porque é incapaz de amá-lo:

Desde que sou e sempre serei privado de tudo que ela poderia dar-me, ela expirará o assassínio que cometi. A origem do crime recaíra sobre ela. Seja seu o castigo! (SHELLEY, 1998 [1818] p.139).

Novamente o monstro isola-se da civilização. O local escolhido para servir-lhe de abrigo é o Mont Blanc, que no romance de Shelley evoca ao mesmo tempo o céu e o inferno. Neste cenário sublime, mas inabitável para os seres humanos, ocorre o encontro de Victor com sua criatura. Durante este encontro, não suportando mais a solidão, o monstro implora ao jovem cientista que lhe crie uma companheira mediante a promessa de que ambos irão se exilar em algum canto remoto das florestas da América do Sul, no qual viverão apenas dos frutos da Natureza. A descrição que a criatura faz de seu futuro refúgio, evoca **O Paraíso Perdido**, de Milton:

Do Éden o verde muro, donde avistam
Nossos primeiros pais em longo alcance,
Porção extensa de seu vasto império.
Sobrepostas ao muro árvores lindas,
Em renque circular, ali se ostentam
De ouro e de frutas carregadas²¹
(MILTON, 2006 [1666], p. 147-148)

Meu alimento não é o mesmo alimento que o do homem. Não preciso destruir a rês ou o cordeiro para satisfazer meu apetite. O que preciso para o meu sustento, tiro da terra. Minha companheira será de natureza igual à minha, e contentar-se-á com o mesmo que eu. Faremos de folhas secas nossas camas. O sol brilhará sobre nós como sobre o homem (SHELLEY, 1998 [1818], p. 142).

Incapaz de enfrentar seu inimigo, Victor acaba cedendo ao seu desejo. Mas a despeito do temor que o monstro possa vir a destruí-lo, o jovem cientista também demonstra uma certa satisfação ao assumir novamente o papel de criador. Com o intuito de dedicar-se inteiramente a este novo experimento sem despertar a repulsa naqueles que o conhecem, ele se isola em uma pequena ilha na Escócia. A repugnância em realizar a tarefa, é acompanhada

²¹“ The verdurous wall of Paradise up sprung: Which to our general Sire gave prospect large Into his neather Empire neighbouring round, And higher then that Wall a circling row of goodliest Trees loaden with fairest Fruit, Blossoms and Fruits at once of golden hue.” MILTON, John. In: **The complete english poems of John Milton**. New York: Whashington Square Press, 1964, p. 160.

pelo entusiasmo e o prazer em realizá-la. Contudo, quando o processo está prestes a ser concluído, ele toma consciência de que sua nova experiência pode resultar em conseqüências desastrosas, e dentre os terríveis males que prevê, o jovem cientista teme que a nova criatura possa rejeitar seu futuro companheiro, preferindo um homem comum, por ser belo, tornando a revolta do monstro ainda maior; ou, se houver a união de ambos, esta possa dar origem a uma raça de demônios que coloque em risco a continuidade da humanidade, uma alusão da autora ao pecado de Eva, que na obra de Milton e na Bíblia resulta no surgimento da morte. Tais temores fazem com que o jovem cientista, em um acesso de loucura, destrua sua futura criação.

A partir deste acontecimento, o desejo da criatura de viver feliz como Adão em um remoto paraíso ao lado de uma companheira transforma-se na obsessão do anjo caído de destruir as criaturas que são amadas por seu Criador. Em seu desejo de vingança, o monstro imprime sua marca de morte nos entes queridos do jovem cientista. Após a morte da esposa dele, Elizabeth, na noite de núpcias, o monstro o atrai até as terras geladas do Pólo Norte.

Nesta desolada paisagem, ocorre o conflito final entre o Criador tão tirânico - como o Deus de Milton - e a criatura, que demonstra a inveja e revolta de Satã. No entanto, este é interrompido em seu clímax pela intervenção de uma força da Natureza (o rompimento do mar de gelo) e ambos somente se reencontram após a morte de Victor Frankenstein. Diante do caixão de seu criador, o monstro reafirma sua semelhança com o anjo caído, e também declara que devido a sua cadeia de iniquidades, não acredita que tenha sido a mesma pessoa cujos pensamentos eram repletos de visões de sublimidade e de visões do bem. Antes de imolar-se em uma pira funerária para expirar seus pecados, ele confessa a Walton que teve intenção de causar um profundo sofrimento naquele que o criou, e por isso, sente desprezo por si mesmo:

Lancei meu Criador, digno em todos os sentidos, do amor e admiração dos homens, aos meandros da mais completa desgraça. Aqui está ele, na brancura e na frieza da morte. Por mais execrado que eu seja, nada iguala o desprezo que sinto por mim mesmo (SHELLEY, 1998 [1818], p.214).

A narrativa termina com a imagem do monstro perdendo-se na escuridão infinita das ondas do mar gelado. Sendo assim, é possível afirmar que a infância idílica de Victor Frankenstein e o paraíso tropical do monstro aos poucos se convertem em um inferno, que não é constituído por um mar de chamas, mas de gelo e quase todo o tempo encoberto por uma espessa névoa. É cenário no qual o criador sucumbe diante do poder das forças da natureza, e sua criatura desaparece na escuridão.

3.5. PERCY SHELLEY E LORD BYRON: OS PAIS DA HORRÍVEL CRIAÇÃO

Maurice Hindle afirma na introdução da edição de **Frankenstein** publicada em 1992, que a autora não só buscou inspiração nos escritos de seu marido, o poeta inglês Percy Shelley, mas também procurou retratar traços da personalidade dele no personagem Victor Frankenstein. Ainda de acordo com Hindle, Victor foi o pseudônimo que Percy utilizou em seus primeiros escritos durante a adolescência e, assim como o personagem do romance, ele fez experiências científicas durante o período em que estudou em Oxford. Sua fascinação pela ciência também é um tema recorrente em suas principais obras.

Em **Rainha Mab** (1813), um de seus poemas mais conhecidos, o espírito de uma menina adormecida chamada Ianthe (que na mitologia greco-romana é filha do Oceano) segue Mab, a rainha das fadas, até reinos que estão além do mundo terreno para contemplar a verdade e o futuro. Nesta nova dimensão, o planeta Terra torna-se “uma pequena luz que brilha no paraíso”, e tudo que vem dos humanos – história, poder, saúde e religião parece diferente. Quando Mab e Ianthe olham para a história passada da humanidade, descobrem que a crença religiosa em um único Deus foi uma ilusão criada pelos homens, e que a “bela criação”, ou seja, o homem teve sua origem na Natureza.

No entanto, apesar da importância desta obra, principalmente no que tange à discussão do poeta sobre o conflito entre ciência e religião, um tema recorrente em grande parte de sua produção literária, é em outro poema também de sua autoria, **Alastor, ou o espírito da Solidão** (1816) que podem ser encontrados fortes pontos em comum com o romance de sua esposa.

Neste, o protagonista também é um jovem poeta que apesar de bebido da “fonte de conhecimento”, se sente insatisfeito, e decide fazer uma peregrinação pelo mundo em busca de outra pessoa que compartilhe de suas idéias, o mesmo desejo que o capitão Robert Walton, um dos protagonistas do romance de Mary Shelley, confessa à sua irmã Margareth em uma carta:

eu realmente anseio por um amigo que tenha discernimento suficiente para não me ver como um sonhador e paciência para ajudar-me a organizar minhas idéias (SHELLEY, 1998 [1818], p.12).

Durante sua jornada, ele descobre que o princípio da vida tem sua origem associada aos principais mistérios da Natureza: a morte e a decadência física do corpo. É uma descoberta que faz com que se assemelhe a de Victor Frankenstein que, para desvendar o mecanismo da biologia humana, passa os dias examinando de perto o processo de decomposição dos corpos:

Eis que me via agora induzido a examinar a causa e a evolução dessa destruição, tento para tanto, de passar dias e noite em tumbas e casas mortuárias. Minha atenção fixou-se especialmente nos detalhes de deterioração mais suscetíveis de ferir a delicadeza do sentimento humano (SHELLEY, 1998 [1818] p.47).

Dentre outras obras poéticas de Percy Shelley, **Mont Blanc** (1816) também é apontada como uma das prováveis fontes literárias de sua esposa. Segundo Susan T. Hitchcock este poema foi escrito depois que Percy e Mary visitaram a montanha de mesmo nome e, durante esta ocasião, o poeta teria imaginado que este cenário era um ser vivo em cujas “veias rochosas” corria “sangue gelado” (2007, p.58). Inspirado por essa visão, ele compôs este texto, um dos principais do Romantismo inglês. Posteriormente, a autora utilizou

esta mesma paisagem sublime, para criar uma atmosfera de terror, que converte-se em horror, conforme demonstra a seguinte passagem do romance:

vi, subitamente, a figura de um homem, a alguma distância, avançando em minha direção com velocidade sobre-humana. Ele saltava, com a maior agilidade, sobre as fissuras de gelo, entre as quais eu próprio tinha que caminhar com o maior cuidado. Sua estatura, à medida que se aproximava, parecia exceder o normal. Uma névoa passou-me os olhos fui acometido de vertigem, mas não tardou que o sopro gelado das montanhas me refizesse. Tão logo a forma chegou à distância de ser distinguida, percebi – oh! visão horrorosa e aterradora! (SHELLEY, 1998 [1818], p.93).

Mas a influência de Percy Shelley sobre sua esposa não se restringiu a alusões à suas obras e, de acordo com alguns estudos, ele participou ativamente de todo o processo de composição de **Frankenstein**. De acordo com Ann Mellor, durante a elaboração desta narrativa, o poeta fez várias modificações em seu manuscrito original, que alteraram o significado de algumas passagens significativas (2003, p.14). Dentre elas, Mellor enfatiza que na primeira versão da obra, o jovem cientista, se assemelhava a um vilão gótico enquanto sua criação, o monstro, é descrito como uma vítima das circunstâncias. No entanto, por sugestão de Percy, sua esposa fez alterações no comportamento desses personagens, e com isso, o primeiro tornou-se mais sensível enquanto o segundo passou a demonstrar sentimentos negativos, tais como maldade e crueldade. Ainda de acordo com Mellor, Mary Shelley aceitou as correções feitas por seu marido sem protestar, pois acreditava que se seu romance estivesse de acordo com os padrões de estética vigentes, teria uma aceitação melhor entre os críticos literários. O que em parte aconteceu, embora, em sua época essa obra tenha sido considerada chocante devido à descrição de cenas de violência e morte em seu enredo.

No entanto, em 1831, quando se encontrava na condição de viúva, a autora publicou uma nova edição de seu romance com várias alterações. Assim, nesta versão de **Frankenstein**, ela supriu a passagem em que Alphonse Frankenstein faz um experimento científico para demonstrar ao filho como são criadas as cargas elétricas, atenuou as insinuações de incesto no relacionamento amoroso de Victor e Elisabeth, e retomou a

sugestão contida no manuscrito original de que o monstro poderia ter sobrevivido à morte nas geleiras do Pólo Norte.

Mas de ter sido influenciada por seu marido, a autora, durante a elaboração de sua narrativa, também buscou inspiração nos escritos de George Gordon Byron, que no ano de 1816, mesma época em que esta obra teve seu surgimento, compôs um poema inspirado em Prometeu, no qual o titã por ter ousado desafiar a vontade dos deuses é descrito como um herói.

Manfred (1816), um drama lírico, é outra obra escrita por Byron que apresenta alguns pontos de semelhança com **Frankenstein**. Seu protagonista, do mesmo modo que o jovem cientista adquire um poder que por estar acima de sua capacidade, escapa de seu controle, e o conduz à morte. Além do aspecto trágico, um elemento importante nesta obra de Byron, e que também aparece no romance, é a descrição da paisagem montanhosa e selvagem de modo a evocar o elemento sublime.

Outro poema de Byron que remete à busca prometeica, um dos principais temas do livro de Mary Shelley é **Child Harold's Pilgrimage** (1816), cujo Canto III, a autora transcreveu durante o período em que esteve na Vila Diodati. Durante uma peregrinação, o protagonista se aliena do resto do mundo e o fogo é descrito como “a própria animação da alma, que não resiste nos limites da substância, mas alcança além da medida do desejo”, uma metáfora que no discurso da autora evoca a ambição desmedida de Victor em controlar um segredo da Natureza, e vai ao encontro dos ideais românticos de Byron e Percy Shelley, que por uma ironia do destino tiveram uma morte trágica, outro ponto em comum que fortalece a ligação deles com Victor Frankenstein, o herói-vilão “gerado” pela fértil imaginação de uma jovem de dezesseis anos, em um verão assombrado de 1816.



“Maldito! Maldito criador!
Por que eu vivi?
Por que não extinguiu eu,
naquela instante, a centalha
de vida que você tão desumanamente
me concedeu.”

Mary Shelley

CAPÍTULO. 04. FRANKENSTEIN: UMA RELEITURA DO MITO DA CRIAÇÃO

4.1. A NARRATIVA DE MARY SHELLEY: O SURGIMENTO DE UM NOVO MITO

Conforme foi mencionado, a autora inglesa Mary Shelley, por meio de romance **Frankenstein, ou o moderno Prometeu**, publicado pela primeira vez em 1818, deu origem a um novo mito – mito de Frankenstein e para que se possa compreendê-lo melhor é preciso, inicialmente, retomar alguns conceitos sobre mito formulados por Mircea Eliade.

Eliade afirma que os mitos nas culturas arcaicas tinham sua origem na esfera do sagrado e forneciam os modelos de conduta, que conferiam significação e valor à existência humana. Ainda de acordo com Eliade, a concepção de mito sofreu uma mudança radical aproximadamente no século oito a.C, quando os filósofos pré-socráticos promoveram a separação entre *mythos* do *logos*. Dessa forma, o mito tornou-se um tipo de narrativa, embora tenha preservado em sua essência uma significação oculta, subentendida, que remete ao surgimento de uma nação, um costume, um comportamento, etc. Posteriormente, os mitos greco-romanos e outros que tiveram sua origem durante a Idade Média, foram expressos por meio de obras literárias e nas artes em geral, o que assegurou a permanência deles na cultura ocidental dentro de diferentes épocas.

Assim, os mitos tornaram-se símbolos que procuram exprimir as contradições e limitações da natureza humana. Dentro do âmbito da literatura, principalmente, durante o Romantismo, os mitos foram ao encontro de ideais filosóficos, estéticos e teorias científicas. Também foi neste período, conforme demonstrado, que dentre eles, o mito de Prometeu tornou-se o preferido entre os autores românticos, pois na visão deles representava a revolta

contra a opressão e tirania de uma autoridade superior, e ao mesmo tempo remetia ao progresso da ciência e da civilização.

Uma menção explícita a esse mito aparece no subtítulo do romance mais famoso de Mary Shelley: **o moderno Prometeu**. Mas além dele, que nesta obra assume uma grande importância, no enredo desta também podem ser encontradas alusões a outros mitos, que de modo simbólico demonstram a rebeldia do homem contra sua condição limitada, frágil e fugaz. Assim, é possível afirmar que a autora deu origem a um novo mito, definido por José Paulo Paes como “o primeiro mito original produzido pela idade da ciência e da técnica” (1985, p. 232). Esta inovação é alcançada por meio da (re) combinação de vários enredos míticos, em processo de tessitura literária, chamado por Northrop Frye de mitopéia.

Fred Botting afirma que a cena da criação do monstro, repetida e reencenada em vários filmes, é a mais surpreendente, e tornou-se o aspecto mítico mais duradouro do romance de Mary Shelley (1996, p. 103). Botting também declara que, o “nascimento” da criatura representa o receio de que as aspirações humanas resultem no surgimento de mecanismos tanto naturais como artificiais que excedam os limites de um mundo humanizado, que, de alguma forma, possam ameaçá-lo.

Essas considerações feitas por Botting sugerem que **Frankenstein, ou o moderno Prometeu**, é uma releitura do mito de criação dentro um contexto moderno, que remete ao início do século XIX, no qual a ausência de Deus deixa o homem livre para criar por meio de um suposto avanço da ciência uma nova raça de seres, que se revela um perigo que ameaça não só a integridade física de seu criador, mas a humanidade.

Para comprovar esta hipótese, torna-se necessário buscar subsídio na interpretação dada pelo filósofo Jean Jacques Lecercle sobre a obra. Segundo Lecercle, nesta narrativa de Mary Shelley é possível encontrar características, embora muito modificadas, que aparecem nos antigos mitos que procuram explicar a origem do mundo e do universo.

Lecercle afirma que, assim como outros seres da natureza, o monstro de Victor Frankenstein “nasce” do caos, pois desde seu surgimento, aos olhos de seu criador, ele representa a destruição da raça humana. No entanto, diferente de outras criaturas que tem sua origem nos mitos de criação, sua concepção não ocorre a partir do “nada”, mas por meio da matéria morta de cadáveres decompostos, o que demonstra a desmedida pretensão do jovem cientista, e o torna uma versão profana do Prometeu plastificador. Também com relação à manifestação de vida nos relatos míticos, Lecercle afirma que o ato sexual que neles adquire valor cósmico, está sugerido no romance de Mary Shelley, no momento em que o jovem cientista incide sobre sua criatura uma “centelha de vida”.

Outra característica que de acordo com Lecercle que também aparece nos mitos de criação, é a luta de gerações, que na obra está representado de modo simbólico, na relação conflituosa entre o criador e sua criatura. Assim, o conflito entre ambos, remete a disputa de Zeus e seu pai e líder dos deuses, Cronos, que culmina com o primeiro aniquilando a geração do segundo, que em **Frankenstein** é representada pelos entes queridos de Victor.

Lecercle também declara, apoiando-se em um conceito de Claude Lévi-Strauss que o objetivo do mito é fornecer um modelo lógico para solucionar uma contradição. Assim, a narrativa de Mary Shelley é um mito, pois propõe uma solução imaginária para uma tarefa irrealizável nas primeiras décadas do século XIX: trazer à vida um ser vivo com características humanas, por meio de um experimento científico, o qual consiste em uma tentativa de controlar e manipular a Natureza, que inserida dentro da perspectiva romântica é uma manifestação sublime do poder divino e criador (Deus).

Dessa forma, este novo mito, isto é, o mito de Frankenstein procura demonstrar de modo simbólico as conseqüências trágicas que poderiam vir a acontecer se, o homem por meio de supostos avanços científicos interferisse no processo natural de concepção da vida, e usurpasse o lugar de uma entidade superior (Deus).

Dentro desta perspectiva, **Frankenstein, ou o moderno Prometeu** é uma parábola moral que adverte sobre a necessidade de se estabelecer limites éticos na realização de procedimentos científicos, uma vez que, por meio deles, podem ser criadas aberrações biológicas e tecnológicas capazes de provocar a extinção da raça humana.

Mas além dessa interpretação da obra, proponho neste capítulo outras possíveis leituras que possam ajudar a compreendê-la melhor e também procuro demonstrar que o filme **Blade Runner** (O caçador de andróides, 1982), dirigido pelo cineasta inglês Ridley Scott deu uma significativa contribuição para que o mito que teve sua origem nela, isto é, o mito de Frankenstein permanecesse atual dentro de nossa cultura.

4.2. FRANKENSTEIN E A EXPERIÊNCIA DA MATERNIDADE

Ellen Moers, em seu ensaio sobre **Frankenstein**, afirma que além da herança intelectual de Mary Shelley e seus conhecimentos sobre literatura, filosofia, ciência e filosofia houve também outro fator determinante para que ela se iniciasse na carreira literária: a experiência de ter sido mãe.

No entanto, Moers enfatiza que, em seu romance, a autora não procurou descrever a experiência da maternidade de modo realista, mas sob a forma de uma fantasia gótica de horror. Dessa forma, ela conseguiu criar durante o Romantismo um novo mito de criação, que para Moers é de surpreendente originalidade: a história do cientista louco que tranca a si mesmo em laboratório, para secretamente, por meio de um método artificial e mecânico, “conceber” um ser feito à imagem e semelhança do homem, para posteriormente descobrir que, desse modo, deu origem a uma criatura monstruosa.

Moers enfatiza que o mais terrível nesta obra não é o momento em que o monstro é trazido à vida, mas o que acontece depois que ele nasce: após constatar que havia “gerado”

um ser monstruoso, Victor Frankenstein fica apavorado, e em seguida foge, abandonando sua criatura e deixando-a sem identidade. Para a pesquisadora norte-americana, nesta cena está o aspecto mais interessante e feminino de **Frankenstein**, pois nela pode ser encontrado o motivo da repulsa sentida pela mãe diante de seu bebê recém-nascido.

Para Moers a originalidade desta narrativa se encontra no modo como a autora retomou e inseriu dentro dela um tema mítico bastante recorrente no Romantismo: o extrapolador que, por meio da aquisição de um conhecimento proibido, ultrapassa os limites que separam o sagrado e o profano.

Moers afirma que assim como outros extrapoladores da literatura romântica, tais como Fausto e o judeu errante, o jovem cientista é punido pelo excesso de sua ambição. No entanto, o que difere este personagem dos demais é que Victor Frankenstein deseja angariar um conhecimento proibido, não para prolongar sua própria existência, mas para “gerar” uma nova forma de vida (1984, p. 82-83). Dessa forma, na obra, esse personagem derrota a morte não por meio da aquisição da imortalidade, mas concedendo, embora ilicitamente, o elemento vital à matéria morta. Uma modificação feita por Mary Shelley que acrescenta uma nova significação ao mito romântico do extrapolador e vai ao encontro da idéia básica que deu origem ao romance: como uma moça tão jovem, ainda na adolescência, foi capaz de “conceber” uma história tão terrível?

Segundo Moers, o que torna **Frankenstein** uma fantasia gótica de horror é a descrição do processo de “concepção” da criatura. Em seu procedimento científico para descobrir o que chama de princípio vital, o protagonista é obrigado a vasculhar as “entranhas da morte”. Durante esta tarefa que lhe provoca horror, o cientista viola túmulos de cemitérios, observa de perto o processo de decomposição de cadáveres em casas mortuárias e posteriormente, utilizando-se de ossos e pedaços de matéria morta, molda uma imensa criatura, trazida à vida por meio do que ele chama de calor vital.

Para Moers é impossível dissociar as descrições das etapas que envolvem o empreendimento científico de Victor, no qual destaca-se uma relação de ambivalência entre a vida e morte, dos eventos que ocorreram durante o período em que Mary Shelley dedicou-se à elaboração de **Frankenstein**.

Algum tempo depois, de ter fugido com Percy Shelley para a Europa, a autora, que na época usava o nome de solteira, Godwin, engravidou, e em março de 1815, deu a luz a uma menina, que por ter nascido prematura e doente, veio a falecer. Embora ela não faça menção a este acontecimento em seu diário, há uma passagem dele, em que descreve um sonho, no qual seu bebê sem identidade, após ser embalado e aquecido pelo fogo, é trazido novamente à vida.

Após a perda de sua filha, a autora engravidou novamente, e, em janeiro de 1816, deu à luz a um menino, que recebeu o mesmo nome que seu pai: William. Naquele mesmo ano, sua meia irmã Claire Clairmont, ao tomar conhecimento que estava grávida de Lord Byron convenceu Mary e Percy a acompanhá-la em uma viagem à Suíça. Conforme foi mencionado, durante o período em que esteve neste país, hospedada na Vila Diodati, ela criou a trama básica de seu romance, após ter um pesadelo em presenciou a concepção de uma monstruosa criatura. Posteriormente, algum tempo depois, dois eventos trágicos causaram um profundo choque emocional na autora, durante período em que ela ainda se dedicava à elaboração do manuscrito original de sua obra: o suicídio de Fany Inlay, sua outra meia-irmã, após descobrir que não era filha de Godwin, e a descoberta do corpo de Harriet, esposa de seu amante, que foi encontrado boiando as margens do rio Serpentine.

Portanto, **Frankenstein, ou o moderno Prometeu** pode ser compreendido como uma fantasia de horror, na qual o monstro, inicialmente descrito como um indefeso bebê, aos poucos devido a repulsa e rejeição daquele que o criou se transforma em agente da destruição da raça humana. Assim, a originalidade desta narrativa se encontra na dramatização da luta conflituosa entre o criador e sua criatura, que de modo simbólico reproduz o temor da autora,

de que ela também fosse capaz de gerar um ser monstruoso capaz de colocar em risco sua existência.

4.3. FRANKENSTEIN: UMA METÁFORA POLÍTICA

Apesar de Mary Shelley ter sido filha de Willian Godwin e Mary Wollstonecraff, ela não compartilha dos mesmos ideais utópicos defendidos por seus pais, que visavam uma radical transformação na sociedade, e dentre os livros que leu durante o período em que se dedicou à composição de **Frankenstein**, destacam-se aqueles que abordam um dos eventos políticos mais conturbados do século XVIII e que provocou reações contraditórias entre autores franceses e ingleses: A Revolução Francesa.

Segundo Lee Sterrenburg, com o objetivo de compreender melhor o surgimento deste movimento político-social, e suas trágicas conseqüências na França, Percy e Mary estudaram exaustivamente textos de autores que narravam esses fatos dentro de perspectivas contraditórias: para os filósofos radicais, entre eles, Godwin e Wollstonecraff, pais da autora, este processo político foi um mal necessário, pois conseguiu destituir o Antigo Regime, que na visão deles representava um resquício da Idade Média e agia de modo tirânico para oprimir as camadas sociais mais baixas. Por outro lado, os conservadores, um grupo de intelectuais constituído por Edmund Burke, Abbé Barruel, John Adolphos defendia a idéia que este movimento político-social somente foi capaz de “gerar” por meio de ideais utópicos propagados pelos políticos jacobinos um monstro social, ou seja, a multidão revoltada enfurecida e descontrolada que praticou atos excessivos de selvageria e violência durante as insurreições que ocorreram nas ruas de Paris.

Dentre os textos inseridos na literatura antijacobina, um deles, intitulado **The Vagabond** (1798), de George Walker apresenta alguns pontos em comum com

Frankenstein. Neste romance, um dos protagonistas é Frederick Fenton que auxilia um médico anatomista chamado Stupeo a realizar experiências científicas com os mortos. Assim como o protagonista da narrativa de Mary Shelley, Fenton viola túmulos e furta cadáveres, pois é convencido por Stupeo que a matéria morta não possui alma. No entanto, enquanto o empreendimento de Victor é justificado por seu discurso científico, na obra de Walker os atos terríveis de Fenton são descritos dentro da filosofia radical. Desse modo, o autor procura satirizar as aspirações utópicas da política jacobina que eram defendidas por Godwin em seus escritos.

O aspecto satírico de **The Vagabond** é ressaltado na cena em que Stupeo, discípulo das ideias de Godwin e Wollstonecraft, faz um discurso. Diante de suas idéias absurdas sobre a sociedade e as instituições sociais, uma das pessoas que integram a multidão reage de modo violento e afirma “que ele é uma besta enfurecida mandada para devorar o povo” (p.150, 2004).

Em outra passagem, próxima ao desfecho, Stupeo, acompanhado por seus seguidores, Fenton e o Dr. Alogos, chega a uma comunidade no estado americano de Kentucky. Neste local, ao invés de encontrarem o paraíso idílico que imaginaram, se deparam com índios, descritos como seres monstruosos, que os amarram a uma estaca e os queimam vivos. No entanto, no momento de sua morte, Stupeo se vira para seus companheiros e afirma que este suplício poderia ser muito pior, uma vez que na França, durante a época da Revolução, delicadas donzelas costumavam dançar em volta da guilhotina. Assim, Walker nesta narrativa procurou demonstrar de modo simbólico, que os radicais reformistas tinham dado origem a monstros que poderiam devorá-los a qualquer momento.

Outro texto antijacobino, **Memoirs Illustrating the History of Jacobinism** (1797), lido pela autora enquanto escrevia **Frankenstein**, também exerceu alguma influência sobre ela. Neste livro, que havia se tornado o favorito de Percy Shelley na época em que tinha

freqüentado a universidade de Oxford, o padre francês Augustin Barruel menciona uma suposta conspiração política envolvendo uma sociedade secreta, que, segundo ele, teve seu surgimento na cidade alemã de Ingolstadt. Nesta obra, Barruel também afirma que o objetivo dos membros desta seita misteriosa, que eram conhecidos como os *Illuminatti*, era o de propagar os ideais da política jacobina que visavam acabar com a crença em superstições medievais, a propriedade privada, o casamento e a religião católica.

Sterrenburg afirma que, apesar da autora não ter feito nenhuma menção a esta suposta conspiração política que teria culminado no surgimento da Revolução Francesa, o protagonista de seu romance, o cientista Victor Frankenstein, escolhe a cidade alemã Ingolstadt, que é citada no texto de Barruel como reduto dos *Illuminatti*, para realizar seus estudos sobre ciência natural e “gerar” sua criatura (1984, p. 157).

Também é possível constatar que a estrutura confessional de **Frankenstein** evoca os debates políticos do século XVIII. Durante o primeiro encontro com seu criador, o monstro se comporta como um filósofo e reproduz o discurso político iluminista, no qual procura demonstrar que sua natureza má teve sua origem no modo hostil como foi tratado pelos membros da sociedade. No entanto, este comportamento benevolente não é constante, e quando ele é excluído do convívio social e tem o direito a uma companheira negado por seu tirânico criador, que na obra representa sua última tentativa de se humanizar, o monstro se converte em um demônio, e o castiga destruindo todos aqueles que se são amados por ele.

Em outro trecho da obra, após a execução de Justine (um nome que remete à justiça), que foi injustamente acusada de matar o irmão mais novo de Victor, Elizabeth demonstra sua revolta e afirma que no mundo em que vive os homens parecem monstros sedentos de sangue, sempre prontos a devorar uns aos outros. Diante de seu futuro marido, ela também declara que se sente como se estivesse sendo perseguida por uma monstruosa multidão que tenta atirá-la do alto de um precipício.

Dessa forma, neste trecho do romance, Mary Shelley utilizou-se de metáforas góticas que tem sua origem em textos que integram a literatura antijacobina, para evocar os horrores que tiveram sua origem em período que ficou conhecido como Regime de Terror (1793-94), instaurado durante a Revolução Francesa e resultou na morte de pessoas inocentes, dentre elas, várias mulheres.

Sterrenburg também declara que a autora durante o processo de composição de **Frankenstein**, além de ter se inspirado em escritos da literatura antijacobina, também buscou subsídio em um texto de autoria de sua mãe. Neste, intitulado, **An Historical and Moral View of the Origen and Progress of French Revolution** (1794), Wollstonecraft afirmava que os monstros produzidos pela Revolução Francesa foram resultado da desigualdade social, uma vez que foram criados pela opressão e despotismo do Antigo Regime. Devido ao descaso com que foi tratada, a plebe, que constituía a camada social mais baixa, foi levada à revolta que culminou na realização de atos terríveis. Dentre eles, a autora descreve um episódio em que duas mulheres enlouquecidas fixaram as cabeças de agentes do Antigo Regime em estacas, e saíram pelas ruas exibindo-as entre a multidão.

Apesar da Revolução Francesa ser um processo acabado na época em que Mary Shelley escreveu seu romance, as lembranças de suas terríveis conseqüências ainda permaneciam vivas na Europa. Neste período, a Inglaterra passava por uma grave crise política e social. Dentre os problemas que faziam parte do cotidiano dos ingleses, destacavam-se o alto índice de desemprego, os tumultos agrários que envolviam posse de terras, e disputas políticas entre os *Toris* e *Whings* ameaçavam o país com uma revolução, que poderia ser tão violenta como aquela que havia ocorrido na França.

Dessa forma, **Frankenstein** reencena antigos temores e horrores que ainda assolavam a Europa no início do século XIX, e que assim como o ser monstruoso criado por

Mary Shelley poderiam ressurgir dos mortos a qualquer momento, e espalhar novamente “sede de sangue e justiça” entre os membros da classe social menos abastada.

Assim, o monstro “concebido” pela autora é uma criação híbrida, fruto de um cruzamento entre duas tradições literárias, que produz uma terceira: do mesmo modo que as criaturas descritas na literatura antijacobina, ele ressurge do túmulo para espalhar o medo e horror pelos locais por onde passa. Por outro lado, este ser, após ser rejeitado por seu criador, se assemelha a uma multidão enfurecida que em um dos textos de Wollstonecraft assume um aspecto monstruoso após ser tiranizada e oprimida pelo Antigo Regime.

É desta contradição que surge uma terceira tradição literária, inaugurada por **Frankenstein**, que de modo simbólico demonstra que as aspirações políticas utópicas iluministas se converteram em monstruosas ameaças. Posteriormente, por volta de 1832, na Inglaterra, a classe trabalhadora diante da possibilidade de conquistar o direito ao voto popular, também começou a ser vista como um perigo que ameaçava os políticos conservadores, e nos *cartoons* de jornais assumiu a assustadora aparência da criatura descrita no romance de Mary Shelley.

Portanto, com o passar dos anos, em outros períodos de crise política ou conflitos armados, principalmente, durante o período da Segunda Guerra Mundial, a imagem do monstro, outro aspecto mítico duradouro de **Frankenstein**, ressurgirá do passado para evocar a idéia do surgimento de uma suposta ameaça à liberdade e a democracia.

4.4. FRANKENSTEIN E A IMAGINAÇÃO ROMÂNTICA

Mario Praz afirma que o termo romântico possui uma ampla significação dentro da literatura. Inicialmente, ele é usado de modo pejorativo para descrever um tipo de cenário no qual predominava antigos castelos, florestas, e lugares desolados, capaz de suscitar uma

emoção particular em quem o contempla. Praz também declara que esta palavra posteriormente associou-se a outro grupo de conceitos e passou a ser usada para designar algo mágico, sugestivo ou nostálgico, capaz de exprimir estados de alma inefáveis (1996, p.33).

Assim como outros personagens descritos nas obras românticas, o protagonista do romance de Mary Shelley, Victor Frankenstein para não ser tomado pela melancolia, apóia-se no desejo de encontrar um refúgio idílico que evoque uma época nostálgica perdida no tempo. Ele decide ir até o Mont Blanc, que na obra à primeira vista representa este lugar. Enquanto contempla o cenário natural à distância, Victor demonstra emoções intensas, que oscilam entre admiração, o espanto e o deslumbramento:

tudo ao meu redor soava como uma voz superior, que me fez cessar de temer e amesquinhar-me, identificando naquela paisagem majestosa, em cada momento, em cada fluxo, parecia comandado por fios manobrados pelo todo-poderoso, criador de toda aquela magnitude. Entretanto, quanto mais eu subia, mais formidável se tornava o aspecto do vale. Aqui e ali despontavam ruínas de castelos engastados na ilharga das montanhas. À sombra das grandes árvores que montavam guarda ao imperioso Arve, entreviam-se choupanas, dando um toque singular ao cenário magnífico. “Mais adiante, os píncaros nevados dos Alpes eram como sentinelas majestosas de um outro mundo, habitado por outros seres e outras raças” (SHELLEY, 1998 [1818], p. 88).

No entanto, quando está bem próximo deste local, o jovem cientista é tomado por sensações de medo e melancolia, no momento em que avista árvores destruídas pela ação das avalanches de neve e contempla o vale cercado por extensos nevoeiros que se elevam em espirais em torno de montanhas opostas, cujos picos estão ocultos nas nuvens uniformes.

Portanto, nesta passagem da obra, é possível constatar que a descrição do cenário muda abruptamente: o Mont Blanc de morada etérea de uma raça de deuses (que remete à imagem mítica do Monte Olimpo), aos poucos torna-se uma ameaçadora paisagem sublime gótica. Dessa forma, a busca pelo paraíso idílico no qual se possa refugiar dos infortúnios da condição humana, tema muito explorado nos poemas de Willian Wordsworth e Percy Shelley ao ser incorporado ao discurso de **Frankenstein** se transfigura em uma ilusão fugaz e passageira.

Diante deste cenário desolador, Victor pergunta a si mesmo por que o homem é dado à melancolia, uma vez que esse tipo de emoção serve apenas para torná-lo mais possessivo e questiona se o impulso humano se restringisse a fome, sede e desejo, ele seria quase livre. No entanto, depois de refletir sobre o assunto, o jovem cientista chega à conclusão que o ser humano é movido por qualquer palavra ou cena capaz de provocar-lhe inesperadas sensações. Na seqüência, é citado um trecho do poema **Mutabilidade** (1816), de Percy Shelley:

“Repousamos - um sonho tem o poder de envenenar o sono”.
 Acordamos – um pensamento fugidío conspurca o dia.
 Sentindo, imaginando, ou raciocinando, rindo ou chorando,
 Aceitamos a mágoa, ou repelimos nossas preocupações.
 Mas tudo permanece no mesmo: pois alegre ou triste,
 O caminho da partida ainda fica livre.
 O ontem do homem talvez jamais seja o seu amanhã;
 “Nada perdura, a não ser a instabilidade”²².

Nesta passagem da obra, a autora, por meio da inserção do fragmento deste texto, sugere que as aspirações oníricas e utópicas de beleza e perfeição cultivadas pelos poetas românticos ingleses além de ilusórias, também eram transitórias e poderiam causar o afastamento da realidade e do convívio social.

Este excesso de sensibilidade romântica também aparece e assume grande importância na primeira parte de **Frankenstein**, quando Victor descreve seu empreendimento científico. Em seu desejo obsessivo de dar origem a uma raça quase perfeita, ele se isola em seu laboratório, e é invadido por uma variedade de sentimentos; em alguns momentos se sente tomado por forte entusiasmo, que o impulsiona a vasculhar as entranhas da natureza humana, em outros, sente um intenso horror, que o empalidece, e o deixa excessivamente nervoso e assustado. Além disso, durante o processo de “concepção” de sua criatura, que se estende a um período aproximado de dois anos, ele mergulha em um contínuo processo de loucura e,

²²“ We rest; a dream has power to poison sleep. We rise; one wand’ring thought pollutes the day. We feel, conceive, or reason; laugh or weep. Embrace fond woe, or cast our cares away; It is the same: for, be it joy or sorrow, The path of its departure still is free, Man’s yesterday may ne’er be like his morrow; Nought may endure but mutability!” In: **Frankenstein**. London: Penguin Books, 1998, p. 101.

somente toma ciência do terrível mal que causou a si próprio no final de sua experiência ao constatar que sua criação que imaginava vir a ser uma versão mais evoluída da espécie humana, resulta em um ser monstruoso:

Eu o havia desejado com ardor que excedia a 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 e continuei durante muito tempo a andar pelo quarto, sem dormir (SHELLEY, 1998 [1818], p.62).

Diante daquilo que julga ser o fracasso de seu sonho utópico, Victor também demonstra intensas emoções. Após deparar-se com a criatura, ele se refugia em seu quarto, onde adormece. Certo depois, ele acorda sobressaltado e quando vê o monstro caminhando na sua direção com mãos erguidas foge em direção ao pátio, pois é incapaz de suportar a horrível aparência dele.

Assim, em **Frankenstein**, as intensas emoções que Victor demonstra quando se depara com a criatura que deu origem, revela seu lado monstruoso e desumano. Deixando-se levar apenas por um julgamento estético, o jovem cientista rejeita e abandona o monstro, deixando-o sem identidade, e desse modo contribui para a formação de seu temperamento violento e agressivo, que o impulsiona a cometer atos violentos.

No entanto, é importante enfatizar que a aparência horrível do monstro, capaz de provocar sensações de pavor e repulsa em seu criador e em outros seres humanos possui uma ampla significação no enredo do romance e que vai ao encontro da visão romântica.

Segundo Mario Praz, a descoberta do horror como fonte de deleite de beleza por parte dos autores românticos modificou o conceito de estética daquela época. Dessa forma, o horrível, ao ser inserido dentro da visão romântica, passou a integrar as categorias estéticas do belo, tornando-se um de seus elementos (1996, p. 46). Assim, a beleza do horrível assume grande importância em **Frankenstein**, e aparece na figura da ameaçadora criatura de aparência caótica e desarmônica, capaz de provocar reações que oscilam entre o medo e deleite.

Mas além de ser tão feio que se torna belo, o monstro também é dotado de grande sensibilidade. No posfácio que escreveu para uma edição do romance, Harold Bloom salienta que este paradoxo de que ele é mais humano que seu criador, é a mais espantosa realização da autora (2007, p.242). Em uma passagem da obra, na qual o monstruoso ser se encontra na floresta isto está plenamente demonstrado: quando ouve o som dos pássaros ou melodioso som do violino de Lancey, ele se emociona, e ao ler **Os sofrimentos do jovem Werther** de Goethe (1774), descobre o amor pelas crianças e a necessidade de ter uma companheira. Contudo, tais demonstrações de emoção por parte dele nem sempre aparecem associadas a boas ações. Após ser excluído da sociedade e rejeitado por seu criador, a criação de Frankenstein se revolta contra a humanidade e seu desejo de vingança culmina com uma série de mortes violentas, que constituem o aspecto trágico do romance.

No romance, além do jovem cientista e sua criatura, este excesso de sensibilidade também aparece em outro personagem: o jovem idealista suíço Henry Clerval, que é descrito da seguinte forma:

Clerval!...Sensível e dileto Clerval! Mesmo agora me enche de ternura recordar tuas palavras, e me alegra render ao seu espírito bem formado o preito que merece! Ele era um ser formado “na própria poesia da natureza”. Ao seu entusiasmo e imaginação casava-se a profunda sensibilidade de seu coração. Sua alma ardia em afetos, e sua amizade era daquela natureza encantadora e devotada, que a muitos só pode ser encontrada na imaginação (SHELLEY, 1998 [1818], p. 151).

Segundo Maggie Kilgour, para compor este personagem, a autora, além ter buscado subsídio nos escritos de Percy Shelley, também se inspirou na produção poética de William Wordsworth, que era conhecido como “o poeta da Natureza” (1995, p. 198). Em seu romance, Mary Shelley reproduz um trecho de um dos principais poemas de Wordsworth, **Tinten Abbey** (1798) para evocar a lembrança de Clerval, e sugere que ele compartilhava as mesmas aspirações românticas que esses poetas.

Nesta passagem da obra, que é narrada do ponto de vista de Victor Frankenstein, ele questiona onde seu melhor amigo estaria, e sua mente criadora de um mundo transcendental

teria perecido. Dessa forma, a autora enfatiza que, embora o espírito de Clerval ainda possa estar vivo na lembrança de Victor, seus ideais, por terem sua origem no sonho se dissiparam.

Também é possível constatar que em **Frankenstein**, a Natureza que constitui um dos principais elementos dos textos românticos, não se restringe somente a uma representação imagética, mas também aparece com uma manifestação sublime do poder divino, ao mesmo tempo criador e destrutivo, conforme demonstra a cena em que Victor presencia a destruição de um carvalho pela ação de um raio:

De pé na porta, vi de repente uma língua de fogo sair de um velho carvalho que ficava a cerca de um vinte metros de nossa casa. Tão logo a luz ofuscante sumiu, o velho carvalho tinha desaparecido, nada restando senão um cepo crestado. Quando visitamos o local na manhã seguinte, encontramos a árvore despedaçada de maneira singular. Ela não fora esfacelada pelo choque, mas reduzida a finos cordões de madeira. Jamais vira coisa tão completamente destruída (SHELLEY, 1998 [1818], p. 48).

É no Mont Blanc, que representa o aspecto ameaçador da Natureza, onde ocorre o encontro do criador com sua criatura. Nesta passagem da obra, Victor, após invocar os espíritos errantes (uma alusão à **Manfred**, de Byron) para que eles lhe concedam a felicidade ou o afastem dela, avista em meio à névoa e ao vento glacial, a figura ameaçadora de um homem de estatura gigantesca que se aproxima com uma velocidade sobre-humana. Dessa forma, ao ser inserido neste cenário, o monstro descrito em **Frankenstein** também representa outra manifestação violenta e sublime da Natureza, uma vez que tem sua origem na tentativa frustrada do jovem cientista de controlá-la.

Posteriormente, Victor ao tomar contato com sua criatura, constata que esta por ter escapado de seu controle se tornou um perigo que ameaça não só a ele, mas a humanidade. Esta constatação remete a introdução escrita por Mary Shelley para a terceira edição de seu romance, na qual ela afirma que ao liberta-se das “amarras da moderação” viu um terrível espectro, que assim que abriu os olhos, encarou seu criador, de modo ameaçador.

Assim, **Frankenstein**, ou **O moderno Prometeu** pode ser compreendido como uma metáfora gótica da imaginação romântica que, ao se libertar totalmente do domínio da razão,

dá origem a criações monstruosas que, de algum modo, ameaçam a existência de seus criadores.

Na tentativa de exorcizar o horrível fantasma que assombrava sua mente, Mary Shelley recorreu ao exercício da escrita, e desse modo, por meio de sua narrativa sugere que por trás das aspirações românticas de beleza e da perfeição, escondia-se um lado oculto, irracional e perigoso. Além disso, o monstro revelou-se uma criação tão impressionante que, aos poucos usurpou a identidade do homem que lhe deu origem, isto é, passou ser chamado de Frankenstein, e eclipsou a existência da autora do romance, que na época atual somente é lembrada em textos de literatura inglesa. Desse modo, assim como outras criações míticas, ele assumiu vida própria dentro do imaginário coletivo.

4.5. FRANKENSTEIN E A CRIAÇÃO LITERÁRIA

Na introdução que escreveu para a terceira edição de seu romance, Mary Shelley em determinado trecho, faz a seguinte observação sobre seu processo de criação:

Inventar deve-se admitir humildemente, não consiste em criar algo do nada, mas sim do caos; em primeiro lugar, deve-se dispor dos materiais; pode-se dar forma a substância negra e informe, mas não se pode fazer aparecer à própria substância. Em tudo que se refere às descobertas e às invenções, mesmo àquelas que pertencem à imaginação, lembramo-nos continuamente da história do ovo de Colombo. A invenção consiste na capacidade de julgar um objeto e no meio de moldar ou arrumar as idéias sugeridas por ele (SHELLEY, 2007 [1818], pp. 8-9).

Para Mary Shelley, a criação literária não consiste em criar a partir do nada, mas tem seu surgimento no caos. Dentro desta perspectiva, esse caos remete as prováveis fontes literárias de **Frankenstein** e conforme foi demonstrado, dentre os textos que deram origem ao seu discurso narrativo, podem ser encontrados estudos filosóficos, teorias científicas, obras românticas, e antigos relatos míticos. Mas além desses escritos, a autora durante a composição desta obra também buscou subsídio em outro gênero literário – o romance gótico.

Segundo Radu Floresco, Mary Shelley apropriou-se de períodos amplos, frases e metáforas complexas que aparecem nas narrativas de Ann Radcliffe e **O monge**, de Matthew Lewis. Mas além desses autores, ela também teria sido fortemente influenciada por Charles Brockden Brown (1771-1810), que tem sua importância reconhecida por ter introduzido os elementos góticos na literatura norte-americana. Floresco apoiando-se em Christopher Small, também declara que a influência do estilo de Brown é visível na construção do discurso narrativo de **Frankenstein**, uma vez que ela menciona frases e descrições que podem ser encontradas em dois romances escritos por este autor: **Wieland, or the Transformation** (1798) e **Edgar Huntley** (1799).

Mas além da literatura gótica, a autora também inseriu fragmentos de textos românticos em seu romance. No entanto, conforme foi demonstrado, ao fazer isso, não procurou exaltar as aspirações de beleza e imaginação cultivadas pelos autores românticos, mas sim sugerir o lado perigoso que se escondia por trás delas.

Também durante a elaboração de sua narrativa, Mary Shelley buscou subsídio nos textos de seus pais. Contudo, o modo que fez isso é contraditório: enquanto as idéias de sua mãe sobre exclusão social são ampliadas, a aspiração utópica de seu pai, que consistia na criação de uma nova sociedade, é ridicularizada no procedimento científico de Victor Frankenstein.

Em **Frankenstein** também podem ser encontradas alusões e citações a filosofia e a ciência. No entanto, ao contrário de outros autores românticos, a autora em seu discurso, questiona estas duas áreas do conhecimento humano e desse modo, transformando-nas em fontes de origem do horror e da violência, dois elementos que aparecem na ficção gótica.

David Punter afirma que outra contradição que pode ser encontrada no enredo deste romance é a maneira como ela aborda as questões morais inseridas nele. Para Punter a autora, ao mesmo tempo em que pretende demonstrar o excesso nos esforços de Victor Frankenstein

durante a realização de seu procedimento científico, também defende a idéia de que o monstro é moralmente neutro e somente torna-se mau devido às circunstâncias. Ainda de acordo com Punter, a autora não culpa o jovem cientista por odiar sua criatura e também não impõe sobre ela um julgamento moral mesmo quando esta incorre em terríveis atos de violência.

No entanto, Punter enfatiza que são estas contradições presentes no enredo de **Frankenstein** que o tornam um dos principais textos góticos escritos (1996, p. 127). Sendo assim, ao criar uma obra imperfeita e tão monstruosa como a criatura que teve seu surgimento nela, a autora, por meio dos artifícios da escrita gótica, propõe uma reflexão sobre as contradições que poderiam ser encontradas no discurso filosófico-científico iluminista, o qual predominou durante os séculos XVIII e XIX.

Mas é o aspecto mítico de **Frankenstein** que mesmo na época atual intriga muitos estudiosos. Para compreendê-lo melhor torna-se necessário esclarecer que os eventos que constituem a narrativa são contados por meio de uma troca de cartas entre o capitão Robert Walton e sua irmã Margareth W. Saville. Todavia, ao final deste relato, Margareth não fica sabendo se seu irmão desistiu de seu empreendimento científico e retornou à Inglaterra ou se o monstro cumpriu sua promessa, e encontrou seu fim em algum lugar remoto do Pólo Norte.

Mas além de evocar a figura feminina materna, que também aparece em Elizabeth, a noiva de Victor, esta personagem parece detonar algo a mais que pode ajudar a compreender melhor o surgimento desta obra: ao analisar as iniciais de seu nome é possível constatar que elas remetem à outra pessoa que está diretamente associada à sua origem: Mary Wollstonecraft Shelley.

Dessa forma, **Frankenstein, ou o moderno Prometeu** também pode ser compreendido como uma metáfora do processo de criação da própria obra literária: construído a partir de um método de montagem que se assemelha a técnica utilizada pelo jovem cientista para dar vida à sua criatura, seu discurso narrativo é resultado da reunião de fragmentos de

vários textos que ao serem (re) recombinaados dão origem a um novo texto. No entanto, devido a esses escritos pertencerem a diferentes gêneros, a autora produziu uma narrativa que por ter escapado de seu controle criativo, apresenta uma série de lacunas e termina dentro de uma atmosfera de mistério e irresolução. Assim, Mary Shelley, por meio dela, conseguiu renovar a desgastada maquinaria gótica e dar origem a um novo mito, que mesmo na época atual ainda é capaz de suscitar questionamentos sobre a condição humana.

Todavia, a permanência do mito de Frankenstein dentro da cultura, seria assegurada por meio do cinema que, embora seja uma forma de expressão artística diferente da literatura, mantém com as obras literárias uma estreita relação de proximidade.

4.6. BLADE RUNNER: A PERMANÊNCIA DO MITO DE FRANKENSTEIN NA CULTURA MODERNA

Jay Clayton enfatiza que o filme **Blade Runner** (O caçador de andróides, 1982) dirigido pelo cineasta inglês Ridley Scott, traz o enredo mítico da narrativa de Mary Shelley para a era da engenharia genética (2003, p.88). Sua trama, livremente inspirada no romance **Do the androids dream with electric sheep** (1968), do escritor norte americano Phillip K. Dick é ambientada em um futuro não muito distante, e tem como cenário a cidade de Los Angeles, povoada por pessoas de diferentes nacionalidades (uma referência ao mito da torre de Babel) e cujas ruas sujas se destacam edifícios decadentes, encobertos por uma espessa névoa. Nesta realidade caótica, existem seres artificiais que assim como o monstro descrito no romance, são feitos à imagem e semelhança dos seres humanos. Denominados replicantes, eles são produzidos em larga escala por uma empresa, a Tyrell Company, e mandados para colônias interplanetárias com a função de executar tarefas consideradas difíceis de serem realizadas ou degradantes.

Dentre eles, Roy (Rutger Hauer) se destaca por sua força, agilidade e acima de tudo, por sua inteligência. Segundo David Desser, o ódio que ele nutre por criador por tê-lo abandonado o identifica com o monstro descrito no romance de Mary Shelley e também faz com que se assemelhe ao Satã de Milton, visto pelos autores românticos como herói (2003, p. 57).

Após liderar uma rebelião contra os humanos que culmina em atos violentos, Roy e outros replicantes decidem retornar ao planeta Terra com um único objetivo: encontrar o Dr. Tyrell (que evoca a figura mítica de Prometeu Plastificador), o cientista que os criou, pois somente ele é capaz reverter o processo degenerativo que causará a morte deles em pouco tempo. Dessa forma, o filme de Scott amplia os questionamentos morais propostos em **Frankenstein** sobre a responsabilidade do criador sobre sua criatura e as conseqüências trágicas provocadas por uma lacuna na formação de uma identidade individual.

Durante a busca por seu criador, Roy visita um laboratório e ao questionar um engenheiro genético sobre sua origem, descobre que este foi responsável pela criação de seus olhos. Assim, nesta cena é demonstrado que o líder dos replicantes tem sua origem em uma técnica de clonagem, o que torna as fronteiras que separam o natural e o artificial bastante tênues.

No filme, os replicantes são simulacros tão perfeitos dos seres humanos que passam a representar uma ameaça para eles: essas criaturas não se satisfazem apenas em parecer humanas e não medem esforços para conquistar uma espécie de quase-humanidade, e neste aspecto, também se identificam com a criatura de Frankenstein. Contudo, enquanto no romance, o monstro procura conquistá-la por meio da aquisição de conhecimento sobre sua natureza, um saber que ele adquire ao ler obras literárias e filosóficas, estas criações artificiais recorrem a fotografias, que constitui em uma tentativa por parte deles de “construir” a memória, e desse modo reafirmar sua identidade como seres humanos.

Há outro trecho de **Blade Runner** que dialoga com o romance de Mary Shelley. Trata-se da passagem, na qual Roy, por intermédio de Pris outra replicante com quem tem um relacionamento amoroso, encontra com J.R. Sebastian, outro brilhante engenheiro genético que, devido a uma degeneração genética é obrigado a permanecer na Terra, e para superar a solidão cria seres artificiais para lhe fazer companhia. Dessa forma, a maneira afetuosa como eles se relacionam com Sebastian, seu criador, encontra ressonância no romance quando Victor afirma que sua futura criação o amará como um filho.

Mas é no momento em que Roy, a criatura, se encontra com Dr. Tyrell, seu criador que as redundâncias míticas de **Frankenstein** assumem grande importância no enredo de **Blade Runner**. O confronto entre ambos ocorre em edifício que, devido a suas proporções gigantescas evoca o cenário sublime do Mont Blanc, local onde Victor se encontra pela primeira vez com o monstro.

Durante este encontro, Roy diz que ao Dr. Tyrell, seu criador, que não foi uma tarefa fácil encontrá-lo e exige que ele prolongue seu tempo de vida. Diante do apelo de sua criatura, o cientista fica comovido, mas responde que é impossível prolongar sua existência, assim como de outros replicantes, uma vez que o código genético deles não pode ser alterado. Em um esforço, o cientista tenta consolar Roy, afirmando que ele é seu filho prodígio e o compara a uma estrela que brilhou com o dobro de intensidade.

Neste trecho, ao saber que está fadado à morte, o líder dos replicantes, reage de modo semelhante ao monstro criado por Frankenstein quando sua futura companheira é destruída: em um incontrolável acesso de fúria, Roy esmaga o cérebro do Dr. Tyrell (órgão no qual se deu sua origem) e em seguida fura-lhe os olhos (que remete a consciência associada à experiência de estar vivo).

A imagem de Roy iluminada por uma luz azulada, evoca o deus mítico Zeus, que também por meio do uso da violência, deu fim ao seu pai e criador, Cronos. Assim, outra

característica dos mitos de criação, isto é, a aniquilação de uma geração anterior pela ação de uma geração posterior, que está presente em **Frankenstein**, é retomada e aparece embora de modo simbólico em **Blade Runner**.

Jay Clayton também afirma que o desfecho do filme, no qual Deckard (Harrison Ford), o caçador de andróides, persegue Roy pelos corredores de um edifício sujo e decadente que remete a um castelo medieval descrito nas narrativas góticas, também encontra ressonância na narrativa de Mary Shelley. Durante esta perseguição, que se assemelha a caçada implacável de Victor à sua criatura até os confins do Pólo Norte ocorre uma troca de papéis: Deckard, de caçador passa a ser caçado por Roy, a criatura.

No entanto, em certo momento, o caçador de andróides escorrega, e fica pendurado em uma viga de ferro. Neste momento, ao ver o rosto assustado de seu perseguidor, o líder dos replicantes pergunta a ele: “É uma estranha experiência viver o tempo todo com medo, não é?”.

Em seguida, com um único gesto, que demonstra sua superioridade com relação aos humanos, Roy salva a vida de Deckard e diante da aproximação da morte, ele exprime sua tristeza por não poder viver, já que o direito de ter seu prazo de vida prolongado lhe foi negado por seu criador, por meio de meio de belas palavras: “Vi coisas que você humanos não acreditariam. Naves de ataque em chamas nas bordas Orion. Vi raios-C brilharem na escuridão perto do Portal de Tannhäuser. Todos esses momentos ficarão perdidos no tempo, como lágrimas na chuva. É hora de morrer”.

O lamento de Roy perante a extinção também ecoa no desfecho de **Frankenstein**, na fala do monstro quando ele decide sacrificar-se em uma pira funerária para livrar a humanidade de sua forma miserável, e do mesmo que o líder dos replicantes demonstra sua profunda tristeza por não poder mais ver e sentir as sensações agradáveis, que constituem parte da experiência humana:

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 foi impressionado pelas imagens desse mundo, quando experimentei a cálida alegria do verão e ouvi o farfalhar das folhas e o gorjear dos pássaros, quando tudo era nova para mim, teria chorado se soubesse que iria morrer. Mas agora a morte é meu único consolo (SHELLEY, 1985 [1818], p. 238).

Dessa forma, o mito de Frankenstein, que teve sua origem em um romance publicado pela primeira vez em 1818, aparece atualizado no enredo do filme **Blade Runner** dentro de um contexto moderno que remete à era da engenharia genética. Nesta, os seres artificiais produzidos em laboratório se humanizam, enquanto os seres humanos se comportam como máquinas programadas para exterminar tudo aquilo que possa representar um perigo para a continuidade de sua espécie.

Posteriormente, o filme de Scott ao torna-se um clássico da ficção científica, gênero no qual **Frankenstein** também está inserido, além de ter dado uma significativa contribuição para a permanência do mito que teve sua origem nesta obra, isto é o mito de Frankenstein, dentro de nossa cultura, também encontrou ressonância no mundo real: nos dias atuais, os robôs, aos poucos estão assumindo características que até algumas décadas atrás somente poderiam ser encontradas nos seres humanos, e por meio do avanço nas técnicas de clonagem, foi possível criar o primeiro ser vivo produzido em laboratório – a ovelha Dolly.

Assim, **Blade Runner**, do mesmo modo que o romance de Mary Shelley rompeu os limites da narrativa ficcional e revelou-se profético, pois conseguiu prever importantes descobertas dentro das áreas da tecnologia e da ciência.

CONCLUSÃO

Até os dias atuais, o romance **Frankenstein, ou o moderno Prometeu** constitui um enigma a ser decifrado. Obra polêmica em sua época, publicada pela primeira vez em 1818, tem sua origem no romance gótico, um gênero literário que surgiu na metade do século XVIII, e representou uma reação contrária ao movimento Iluminista, que propagava a crença de que tudo poderia ser explicado por meio do pensamento lógico-racional.

Dessa forma, a literatura gótica procurou, de modo simbólico, demonstrar os horrores que este movimento artístico-filosófico deixou sem explicação, ou ainda, recusou-se a compreender. Assim, dentre as obras inseridas dentro do gótico, o romance de Mary Shelley representou uma tentativa de revelar os perigos contidos em uma área do conhecimento humano que está diretamente associada a ele: a ciência.

Em sua narrativa, a autora, por meio dos artifícios da escrita gótica, procurou revelar o que havia de horrível, assustador, e até mesmo irracional nos procedimentos científicos do início do século XIX, que tinham como principal objetivo descobrir e dominar as leis que comandam a Natureza. Além disso, nesta obra, ela também faz uso dos elementos da temática gótica para propor um questionamento sobre o excesso de sensibilidade por parte dos autores românticos: em **Frankenstein**, as violentas manifestações de emoção do criador e sua criatura faz com que ambos se afastem da realidade e sejam conduzidos para um destino trágico.

Também conforme foi demonstrado, este romance é resultado da combinação de textos de diferentes gêneros literários, e dentre esses podem ser encontrados estudos filosóficos e científicos, poemas, romances góticos escritos pelos pais da autora, e antigos mitos. Assim, este processo de tessitura literária, que resulta em um novo texto encontra semelhança no método de montagem empregado pelo jovem estudante de ciência natural, Victor Frankenstein para dar vida à sua criatura.

Embora esta narrativa tenha resultado imperfeita, ela deu origem a um novo mito, isto é, a história de um cientista que ao tentar por meio de um procedimento científico dar origem a um novo ser vivo com características humanas, usurpa o lugar de uma entidade superior (Deus), o que resulta em trágicas conseqüências. Posteriormente, no decorrer dos anos, a assustadora imagem do monstro ao ser incorporada no imaginário popular tornou-se outro aspecto mítico duradouro do romance de Mary Shelley. Dentro dele, inicialmente, esta criatura torna-se um símbolo que remete a qualquer suposta violação aos direitos individuais, e é evocada em épocas em que a Inglaterra passou por graves crises políticas. No entanto, de acordo com a maioria dos estudiosos da obra, dentre eles, a pesquisadora norte-americana Susan Tyler Hichtcock, foi por meio de suas adaptações para o teatro e principalmente para o cinema, que o monstro “assumiu vida própria”, e desse modo foi totalmente inserido dentro da cultura popular.

Assim, a criatura, além de apagado a existência de sua autora, a inglesa Mary Shelley que deu origem a ela quanto era uma adolescente, também usurpou o nome de seu criador na ficção e passou a ser chamada de Frankenstein. Portanto, ao assumir uma existência autônoma, o monstro, que tem sua origem em uma obra ficcional, tornou-se definitivamente, uma criação mítica, que remete a possibilidade da existência de um perigo, cuja origem está na ciência e que ameaça a continuidade da raça humana.

É importante ressaltar que, a publicação do livro **The Endurance of Frankenstein** (1979), organizado pelos professores norte-americanos George Levine e U. C. Knoepfelmacher ao trazer diferentes abordagens teóricas sobre o romance também possibilitou o surgimento de novos estudos sobre ele, que também contribuíram para ampliar sua compreensão.

Assim, **Frankenstein, ou O moderno Prometeu** revela-se uma narrativa complexa, possibilitando várias leituras, e o melhor modo de compreendê-la é como uma alegoria, que engloba as interpretações demonstradas no quarto capítulo. Portanto, é possível afirmar que

neste romance, a autora procurou de modo simbólico expor seus questionamentos e preocupações com relação às radicais mudanças que estavam ocorrendo nas áreas da ciência e da filosofia, e na sociedade européia do início do século XIX, e também de maneira simbólica, demonstrou seus temores decorrentes de sua traumática experiência com a maternidade.

Também no quarto capítulo, foi demonstrado que o mito de Frankenstein foi revisto e atualizado no filme **Blade Runner** (O caçador de andróides, 1982), do cineasta inglês, Ridley Scott. Em seu enredo, as redundâncias míticas de **Frankenstein** aparecem dentro do moderno contexto da engenharia genética, no qual do mesmo modo que o monstro imaginado por Mary Shelley, são criados os replicantes, criaturas artificiais feitas à imagem e semelhança dos seres humanos. No entanto, neste filme a reivindicação deles não é por companhia, uma vez que estes são produzidos nas versões masculina e feminina, mas para exigir que seu criador, ou seja, o cientista que deu origem a eles, prolongue seu tempo de vida.

Dessa forma, **Blade Runner** amplia os questionamentos éticos e morais propostos em **Frankenstein** a respeito da responsabilidade do criador sobre sua criação e as conseqüências desastrosas que têm sua origem na tentativa frustrada de seres artificiais, de se tornarem humanos.

Em seu desfecho, o filme que evoca uma das principais passagens do romance e demonstra que os replicantes apesar de sua natureza artificial, assim como o monstro criado por Victor Frankenstein, são capazes de ser tornarem mais humanos que seus criadores, ou seja, os seres humanos, quando estão diante da morte.

Portanto, ao tornar-se um clássico da ficção científica, gênero no qual **Frankenstein** também está inserido, **Blade Runner** deu uma significativa contribuição para a permanência do mito que teve sua origem nesta obra dentro de nossa cultura. Além disso, do mesmo modo

que o livro, este filme conseguiu prever importantes avanços na ciência e na tecnologia. Por outro lado, o tema da busca prometeica que aparece no filme de Scott e na narrativa de Mary Shelley diretamente associado à especulação científica, também resultou no surgimento de aberrações tecnológicas e biológicas que afetaram a humanidade, e dentre elas, destacam-se a bomba atômica, que durante a Segunda Guerra Mundial dizimou a vida de milhões de pessoas, e os vírus letais desenvolvidos em laboratórios, que permanecem uma terrível ameaça, e que se foram usados como armas biológicas, são capazes de provocar uma tragédia de grandes proporções. Outro perigo ameaçador que tem sua origem na tentativa da parte do homem de controlar a Natureza, um dos principais temas de **Frankenstein**, são os chamados alimentos transgênicos, cujos danos à saúde dos seres humanos ainda não foram identificados pelos cientistas com precisão.

Mesmo como os benefícios alcançados pela utilização de avanços científicos e tecnológicos, ainda permanece a crença de que em futuro próximo, o homem, por meio de algum tipo de criação ou descoberta, possa vir a provocar a extinção da humanidade. Assim, um mito que teve seu surgimento em **Frankenstein, ou O moderno Prometeu**, uma obra-prima da literatura escrita há quase duzentos anos, continua a desafiar os limites que separam a ficção e a realidade, permanecendo como fonte de questionamentos sobre as contradições da natureza humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEER, John. Mary Shelley, Frankenstein. In: WU, Duncan. **A Companion to Romanticism**. Oxford: Blackwell Publishers, 1998.
- BLOOM, Harold. **O cânone ocidental: os livros e escola do tempo**. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- _____. Posfácio. In: SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 1996.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1991.
- BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind e outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias sobre o sublime e do belo**. Trad. Enid Abreu Dobrázky. Campinas, S. P.: Papirus, 1993.
- BURGESS, Anthony. **A literatura inglesa**. Trad. Duda Machado. S. P.: Ática, 2006.
- CARROL, Noel. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas, S. P.: Papirus, 1999.
- CARPEAUX, O. M. Prosa e Ficção no Romantismo. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. S. P.: Perspectiva, 1978.
- CAUSO, Roberto de Souza. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CLAYTON, Jay. Frankenstein's futurity: replicants and robots. In: SCHOR, Ester. **The Cambridge Companion to Mary Shelley**. New York: Cambridge University Press, 2003.

COLERIDGE, Samuel Taylor. **A balada do velho marinheiro**. Trad. Alípio Correia de França Neto. S. P.: Ateliê Editorial, 2005.

CORNELSEN, Élcio Loureiro. Os caminhos do golem pela literature. In: NAZÁRIO, Luiz. **Os fazedores de golens**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Fale/UFMG, 2004.

CROOK, Nora. Mary Shelly, author of Frankenstein. In: PUNTER, David. **A Companion to the Gothic**. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

DABEZIES, Andre. Fausto. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind e outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

DAY, Aidan. **Romanticism**. London: Routledge, 1996.

DESSER, DAVID. The New Eve: the influence of Paradise Lost and Frankenstein on Blade Runner. In: KERMAN, Judith. **Retrofitting Blade Runner: Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Phillip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Ship**. Bowling Green: Bowling Green Press, 1991.

DANT, Gregory. **Rousseau, Robespierre and English Romanticism**. New York: Cambridge University Press, 1999.

ÉSQUILO. **Prometeu acorrentado**. Trad. J. B. Melo e Souza. S.P.: Martin Claret, 2004.

FLORESCU, Radu. **Em busca de Frankenstein - o monstro de Mary Shelley e seus mitos**. Trad. Luiz Carlos Lisboa. S. P.: Mercuryo, 1998.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. S. P.: Cultrix, 1973.

_____. **Fábulas de identidade: Estudos de mitologia poética**. Tradução de Sandra Vasconcelos. S. P.: Nova Alexandria, 2000.

GIASSONE, Ana Claudia. **O mosaico de Frankenstein: O medo no romance de Mary Shelley**. Brasília: Editora da UNB, 1999.

GILBERT, Sandra & DUBAR, Susan. Horror's twins: Mary Shelley's monstrous Eve. In: _____. **The madwoman in the attic**. New Haven: Yale University Press, 1979.

GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HINDLE, Maurice. Introduction. In: **Frankenstein**. London: Penguin Books, 2003.

HITCHCOCK, Susan Tyler. **Frankenstein: a cultural history**. New York: W.W. Norton e Company, 2007.

JUDENSNAIDER, Ivy. **Lição de anatomia do Prof. Tulp (1632)**, óleo sobre tela, Rembrandt, dimensões: 169. 5 x 216.5 cm. Disponível em: <<http://www.arscientia.com.br/sas/fotos/matéria/ee2f4e35b8318413f6e11b231cbf9dfd.jpg>>. Acesso: 12/04/2010.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KELLY, Gary. **English Fiction of the Romantic Period: 1789-1830**. New York: Longman, 1989.

KILGOUR.M. **The Rise of the Gothic Novel**. New York: Routledge, 1995.

KITSON, Peter. Beyond the enlightenment: the philopical, scientific and religious inheritance. In: WU, Ducan. **A Companion to Romaticism**. Oxford. Oxford Blackwell Publishers, 1998.

KNOEPFLMACHER, U. C. Thoughts on the aggression of daughters. In: LEVINE, George & _____. (org.) **The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel**. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1984.

LECERCLE, Jean-Jacques. **Frankenstein: Mito e filosofia**. Trad. Rosa Amanda Strausz. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

LEVINE, George, KNOEPFLMACHER U. C. (Ed.). **The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel**. Berkeley: University of California Press, 1984.

LEWIS, Mathew. **The monk**. England: Oxford: Oxford University Press, 1998 [1796].

LONGINO. **Do sublime**. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LOVECRAFT, H. P. **O terror sobrenatural na literatura**. Lisboa: Vega, 2003.

MARTINHO, Maria Cristina Teixeira. **O horror gótico de Frankenstein - uma distonia da alteridade**. 1995. Doutorado em Letras (Ciência da Literatura) Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

MATHIÉRE, Catherine. Golem. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind e outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

MCEVOY, Emma. Introduction. In: **O monge**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. S. P.: Ateliê Editorial, 2002.

MELLOR, Anne. Making a monster: an introduction to Frankenstein. In: SCHOR, Ester. **The Cambridge companion to Mary Shelley**. New York: Cambridge University Press, 2003.

MILTON, John. **O Paraíso Perdido**. Trad. Antônio José Lima Leitão. S. P.: Martin Claret, 2006.

_____. **The complete English poems of John Milton.** New York: Whashington Square Press, 1964.

MIRCEA, Eliade. **Mito e Realidade.** S. P.: Perspectiva, 2002.

MOERS, Helen. The Female Gothic. In: LEVINE, George & KNOEPFLMACHER U. C. (org). **The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel.** Los Angeles: University of California Press, 1984.

MONTEIRO Maria Conceição. **Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa.** Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2004.

NAZÁRIO, Luiz. (Org). **Os fazedores de golens.** Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Fale/UFMG, 2004.

PAES, José Paulo. **Gregos e Baianos.** SP: Brasiliense, 1985.

PEREIRA, Gastão Reis Rodrigues. **Cronos devorando seu filho** (1819-1823), óleo sobre tela, Francisco de Goya, dimensões: 146 x 83 cm. Disponível em: <<http://delrei.files.wordpress.com/2009/07/saturno-cronos-devorando-os-proprios-filhos1.jpg>>. Acesso: 12/04/2010.

PRAZ, Mário. **A carne, a morte, o diabo e literatura romântica.** Trad. Philadelpho Menezes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

PUNTER, David. **The literature of terror: a history of gothic fiction from 1765 to the present day.** Londres: Longman, 1996.

_____. (Ed.) **A companion to the Gothic.** Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

ROUART, Marie France. O mito do Judeu Errante. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários.** Trad. Carlos Sussekind e outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

SAGE, Victor. (Ed.). **The Gothic Novel.** Houndmills: The Maximilian Press, 1990.

SCHOR, Ester (Ed.). **The Cambridge Companion to Mary Shelley**. New York: Cambridge University Press, New York, 2003.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. London: Penguin Books, 2003.

_____. **Frankenstein**. Tradução: Everton Raph. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 1998.

_____. **Frankenstein**. Trad. Miécio Araújo Jorge Honkins. Porto Alegre: L&PM, 1985.

_____. **Frankenstein**. In: **Frankenstein, Drácula, o médico e o monstro**. Trad. : Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

SILVEIRA, Tomás de Aquino. **Frankenstein, de Mary Shelley**. In: GUIMARÃES, Euclides e outros. **Os deuses e os monstros**. Apresentação Haroldo Marques. Belo Horizonte: A Autêntica, 2001. (Coleção Convite ao Pensar), p. 103-123.

STERRENBURG, Lee. Mary Shelley's monster: politics and psyche in Frankenstein. In: LEVINE, George & KNOEPFLMACHER U. C. (org.) **The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel**. Berkeley: University of California Press, 1984.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. S. P.: Perspectiva, 2004.

TRIPOD. **Abadia na floresta de carvalhos** (1802/1810), óleo sobre tela, Caspar Friedrich, dimensões: 110.4 x 171 cm. Disponível em: <http://volobuef.tripod.com/pictures/pic_fried_abbey.jpg>. Acesso: 12/04/2010.

TROUSSON, Raymond. Prometeu. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind e outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

VARMA, Devendra. **The Gothic flame**. London: Scarecrow Press, 1987.

VASCONCELOS, S. G. Romance gótico: persistência do romanesco. In: _____. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. S. P.: Boitempo, 2002.

WALKER, George. **The vagabond**. Londres: Broadview Editions, 2004.

WALPOLE, Horace. **O castelo de Otranto**. Trad. Alberto Alexandre Martins. S. P.: Nova Alexandria, 1996.

WILLIAMS, Anne. **Art of Darkness: A poetic of the Gothic**. Chicago and London: University Press, 1995.

WORDPRESS. **Mary Shelley e o monstro de Frankenstein**, gravura, dimensões: 288 x 325 cm. Disponível em: <<http://tchaon.files.wordpress.com/2009/03/Mary41.jpg>>. Acesso: 12/04/2010.

_____. **Prometeu traz o fogo à humanidade** (1817), óleo sobre tela, Heinrich Füger, dimensões: 221 x 156 cm. Disponível em: <<http://rebeliaocultural.wordpress.com/2009/03/01/prometeu-acorrentado-e-a-tragedia-grega/>>. Acesso: 12/04/2010.

WU, Duncan (Ed). **A Companion to Romanticism**. Oxford: Blackwell Publishers, 1998.