



ALBERTO FILIPE ARAÚJO
ROGÉRIO DE ALMEIDA
MARCOS BECCARI
(orgs.)

O mito de Frankenstein
Imaginário & Educação

ALBERTO FILIPE ARAÚJO • ARMANDO RUI GUIMARÃES
JEAN-PIERRE SIRONNEAU • JOSÉ AUGUSTO RIBEIRO
MARCOS BECCARI • PAULA ALEXANDRA GUIMARÃES
ROGÉRIO DE ALMEIDA

COLEÇÃO MITOS DA PÓS-MODERNIDADE – VOL. 1

· FEUSP

COLEÇÃO MITOS DA PÓS-MODERNIDADE – VOL. 1

O mito de Frankenstein

Imaginário & Educação

Conselho Editorial:

Alberto Filipe Araújo, Universidade do Minho, Portugal
Alessandra Carbonero Lima, USP, Brasil
Ana Guedes Ferreira, Universidade do Porto, Portugal
Ana Mae Barbosa, USP, Brasil
Anderson Zalewski Vargas, UFRGS, Brasil
Antonio Joaquim Severino, USP, Brasil
Aquiles Yañez, Universidad del Maule, Chile
Artur Manuel Sarmento Manso, Universidade do Minho, Portugal
Belmiro Pereira, Universidade do Porto, Portugal
Breno Battistin Sebastiani, USP, Brasil
Carlos Bernardo Skliar, FLASCO Buenos Aires, Argentina
Cláudia Sperb, Atelier Caminho das Serpentes, Morro Reuter/RS, Brasil
Cristiane Negreiros Abbud Ayoub, UFABC, Brasil
Daniele Loro, Università degli Studi di Verona, Itália
Elaine Sartorelli, USP, Brasil
Danielle Perin Rocha Pitta, Associação Ylê Seti do Imaginário, Brasil
Edesmin Wilfrido P. Palacios, Un. Politecnica Salesiana, Ecuador
Gabriele Cornelli, Universidade de Brasília, Brasil
Gerardo Ramírez Vidal, Universidad Nacional Autónoma de México
Jorge Larossa Bondía, Universidade de Barcelona, Espanha
Ikunori Sumida, Universidade de Kyoto, Japão
Ionel Buse, C. E. Mircea Eliade, Unicersidade de Craiova, Romênia
Isabella Tardin Cardoso, UNICAMP, Brasil
Jean-Jacques Wunnenberger, Université Jean Moulin de Lyon 3, França
João de Jesus Paes Loureiro, UFPA, Belém, Brasil
João Francisco Duarte Junior, UNICAMP, Campinas/SP, Brasil
Linda Napolitano, Università degli Studi di Verona, Itália
Luiz Jean Lauand, USP, Brasil
Marcos Antonio Lorieri, UNINOVE, Brasil
Marcos Ferreira-Santos, USP, Brasil
Marcos Sidnei Pagotto-Euzebio, USP, Brasil
Marian Cao, Universidad Complutense de Madrid, Espanha
Mario Miranda, USP, Brasil
Marta Isabel de Oliveira Várzeas, Universidade do Porto, Portugal
Patrícia P. Morales, Universidad Pedagógica Nacional, Ecuador
Pilar Peres Camarero, Universidad Autónoma de Madrid, Espanha
Rainer Guggenberger, UFRJ, Brasil
Regina Machado, USP, Brasil
Roberto Bolzani Júnior, USP, Brasil
Rogério de Almeida, USP, Brasil
Soraia Chung Saura, USP, Brasil
Walter Kohan, UERJ, Brasil

ALBERTO FILIPE ARAÚJO
ROGÉRIO DE ALMEIDA
MARCOS BECCARI
(orgs.)

COLEÇÃO MITOS DA PÓS-MODERNIDADE – VOL. 1

O mito de Frankenstein

Imaginário & Educação

ALBERTO FILIPE ARAÚJO • ARMANDO RUI GUIMARÃES
JEAN-PIERRE SIRONNEAU • JOSÉ AUGUSTO RIBEIRO
MARCOS BECCARI • PAULA ALEXANDRA GUIMARÃES
ROGÉRIO DE ALMEIDA

DOI: 10.11606/9788560944866

• FEUSP

SÃO PAULO, SP
2018

© 2018 by organizadores

Coordenação editorial: Alberto Filipe Araújo, Rogério de Almeida, Marcos Beccari

Projeto Gráfico, Capa e Editoração: Marcos Beccari

Imagem da capa: Boris Karloff, do filme Frankenstein (1931) de James Whale, Kobal Collection/UFA.

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada fonte e autoria.
Proibido qualquer uso para fins comerciais.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

M684 O mito de Frankenstein: imaginário & educação. Organização Alberto Filipe Araújo, Rogério de Almeida e Marcos Beccari. São Paulo: FEUSP, 2018. 229 p. (Mitos da pós-modernidade; v. 1).

Vários autores.

ISBN: 978-85-60944-86-6 (E-book)

DOI: 10.11606/9788560944866

1. Literatura. 2. Romance – Século 19. 3. Romance – Inglaterra. I. Araújo, Alberto Filipe, org. II. Almeida, Rogério de, org. III. Beccari, Marcos, org. IV. Título.

CDD 22^a ed. 377.4

Ficha elaborada por: José Aguinaldo da Silva CRB8: 7532

Coleção Mitos da Pós-Modernidade / FE-USP

Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo
Avenida da Universidade, 308
São Paulo - SP - CEP 05508-040

Coleção Mitos da Pós-Modernidade:

1. O mito de Frankenstein
2. O mito de Drácula (*lançamento em breve*)
3. O mito de Fausto (*em edição*)
4. Os mitos do Fim do Mundo (*em edição*)

Frankenstein, Drácula, Fausto e o Fim do Mundo são mitos que possibilitam a compreensão do mundo contemporâneo em sua ideologia pós-moderna. Mais do que o surgimento de novos mitos, observamos a permanência e o retorno de temas e narrativas que já animaram outros tempos, reconfigurados no tempo presente. A Coleção Mitos da Pós-Modernidade se propõe a pensar o imaginário do mundo contemporâneo, enfatizando o caráter transdisciplinar desse tipo de pensamento e priorizando diálogos com a educação na atualidade.

SUMÁRIO

Um Pesadelo Maravilhoso e Fecundo: Nos 200 anos da Publicação de <i>Frankenstein</i>	9
INTRODUÇÃO: Retorno do Mito ou Hermenêutica do mito Jean-Pierre Sironneau	11
CAPÍTULO I – Mary Shelley: Vida e Obra Armando Rui Guimarães	32
CAPÍTULO II – Como Criar um Monstro: O Manual de Instruções do Dr. Victor Frankenstein Armando Rui Guimarães & Alberto Filipe Araújo	71
CAPÍTULO III – Victor Frankenstein: Um Prometeu Moderno? Alberto Filipe Araújo & Armando Rui Guimarães	88
CAPÍTULO IV – O Monstro de Frankenstein: Uma Leitura Educacional Armando Rui Guimarães & Alberto Filipe Araújo	114
CAPÍTULO V – A Utopia da Fabricação do Homem José Augusto Ribeiro	136

CAPÍTULO VI – O mito de Frankenstein no cinema	158
Rogério de Almeida	
CAPÍTULO VII – “Like an inspired and desperate alchymist”: Ler/Ser Frankenstein no Cruzamento das Ciências e das Humanidades	175
Paula Alexandra Guimarães	
CAPÍTULO VIII – O corpo e a tessitura textual: uma (outra) anatomia de Frankenstein	198
Marcos Beccari	
Bibliografia	214
Sobre os autores	227

Um Pesadelo Maravilhoso e Fecundo: Nos 200 anos da Publicação de *Frankenstein**

Celebra-se este ano a publicação da 1ª edição de *Frankenstein: or the Modern Prometheus*. Este romance foi inicialmente publicado em três volumes, com um prefácio assinado por Percy Shelley e dedicado a William Godwin, mas sem indicação do nome do seu autor. A primeira edição saiu em Londres, a 1 de Janeiro de 1818, pela casa editora Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones.

A história da génese de *Frankenstein* é já tão famosa e conhecida quanto o seu monstro. A 16 de Junho de 1816, encontravam-se retidos na Villa Diodati, perto de Genebra e devido a uma violenta tempestade estival, Mary Shelley, Percy B. Shelley, Claire Clairmont, Lorde Byron e o seu médico pessoal, John William Polidori. Estes tinham estado a ler histórias de fantasmas e de terror, um passatempo muito vulgarizado nessa altura. Lorde Byron desafiou cada um dos presentes a escreverem uma história de terror. Mary Shelley conta, na Introdução que escreveu à 3ª edição de *Frankenstein*, em 1831, que durante dias foi incapaz de escrever uma única linha até que, um dia, depois de presenciar uma discussão entre Byron, Percy Shelley e Polidori sobre o galvanismo e as teorias de Erasmus Darwin sobre a criação de vida, Mary teve nessa noite um pesadelo em que viu um jovem estudante

* A presente edição, ora organizada em confluência com os 200 anos da primeira edição de *Frankenstein: or the Modern Prometheus*, incorpora capítulos outrora publicados sob o título *Olhares sobre Frankenstein* (São Paulo: Editora Képos, 2015), acrescidos de novos capítulos escritos especialmente para esta coletânea.

pálido ajoelhado ao pé de um corpo inanimado e que sentiu um terror enorme quando verificou que aquele corpo foi animado por uma “fagulha de vida”, levantando-se então e olhando para o seu criador “com olhos amarelados, aguados mas especulativos”. Inspirada neste pesadelo, Mary irá escrever um texto que irá resultar nessa obra espectacular que é *Frankenstein*. Quanto aos outros intervenientes, só Polidori cumprirá a sua parte do desafio lançado por Byron, tendo publicado o seu *Vampyre* em Abril de 1819 e introduzindo com esta obra, pela primeira vez na ficção inglesa, o vampiro como personagem.

Duzentos anos depois não podemos deixar de nos maravilhar como pôde uma jovem rapariga, então com 18 anos, escrever uma obra que se tornou um verdadeiro marco na história da Literatura Universal. É reconhecido que não é um texto exemplar do ponto de vista rigorosamente literário. Tem falhas certamente. Mas a verdade é que quem lê esta obra nem sequer se apercebe dessas possíveis falhas técnicas; é imediatamente envolvido e envolvido na história, não quer parar a sua leitura, fica cativo do romance. E é ainda mais extraordinário como este romance se presta às leituras mais variadas e diferentes sobre problemas verdadeiramente actuais malgrado estes duzentos anos que nos separam. Desde os aspectos mais imediatamente óbvios como o poder ilimitado da ciência, da técnica, do meio ambiente, às questões éticas sérias que levanta acerca do modo como nós, seres humanos, nos (mal)tratamos, às relações parentais e filiais, ao lugar da mulher, a condenação de inocentes pela justiça, a *hubris*, o que nos faz ser humanos e o que nos faz ser monstruosos. E como a imagem do monstro, a que erradamente chamam de “Frankenstein” mas que nunca recebeu um nome, se tornou imagem de marca para uma miríade de aplicações desde a política à alimentação.

Se há alguma obra que podemos ler e reler e continuar a descobrir sempre coisas novas, reflexões inolvidadas, momentos de deleite e de reflexão, é esta, sem dúvida.

Parabéns, Mary Shelley!

INTRODUÇÃO

Retorno do Mito ou Hermenêutica do mito¹

Jean-Pierre Sironneau

Em primeiro lugar, o que é um mito? Afastemos toda definição que queira situar o mito no campo do irreal, da ficção, ou ainda da falsidade, como quando se diz, em algum relato ou proposição, “isso não passa de um mito”. Ao contrário disso, todos os estudos contemporâneos têm o cuidado de identificar, como escreve Kurt Hübner, “a verdade do mito”. Dentre todas as definições propostas, eu me deterei em duas: primeiramente naquela do historiador das religiões Mircea Eliade, que afirma:

[...] no lugar de tratar [como seus antecessores] o mito em uma acepção usual do termo, ou seja, como uma “fábula”, “invenção”, “ficção”, os pensadores ocidentais, há meio século, aceitam-no tal como ele era compreendido nas sociedades arcaicas, nas quais o mito designa, ao contrário, uma “história verdadeira” e é ainda mais altamente precioso, porque sagrado, exemplar e significativo [...] o mito conta uma história sagrada; relata um evento que teve lugar no tempo primordial, o fabuloso tempo dos inícios – o mito conta como, graças às façanhas de entes Sobrenaturais, uma realidade veio à existência, seja a realidade total, o Cosmos, ou somente um fragmento, uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. Desse modo, é sempre o relato de uma criação.²

Outra definição, mais ampla, mais funcional, dada pelo antropólogo do imaginário Gilbert Durand: “O mito é um sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos, que, sob a impulsão de um *schème*,³ tende a se compor como uma narrativa”.⁴ Em outro momento, Gilbert Durand precisou o que entende por mito, que repousa sobre quatro elementos constitutivos: o mito “aparece, primeiramente, como um discurso que põe em cena especificamente personagens, situações, ambientes mais ou menos naturais”. Na sequência, “esse discurso, como todo discurso, é segmentável em pequenas unidades semânticas”, os mitemas. Além disso, aquilo que é investido no discurso mítico supõe, como diz Ernst Cassirer, “uma pregnância simbólica”, senão uma crença, que estabelece sua ligação com o mundo dos esquemas e arquétipos. Enfim, o mito comporta “uma lógica que cria uma junção, senão das contradições, ao menos dos contrários”.⁵ Notemos que, para Gilbert Durand, se o mito se apoia em esquemas constantes, se ele manifesta uma certa perenidade, também comporta derivações, flutuações, o que faz com que haja uma dinâmica ou uma história do mito, da qual ele se vale e que jamais desaparece: “ele pode ressurgir a qualquer momento quando o contexto cultural é favorável”.⁶

Relembradas as definições, é necessário explicar a razão de, em nossa cultura herdeira de Atenas e de Jerusalém, o pensamento mítico ter sido submetido a períodos de desconfiança e de crítica, seguidos de períodos nos quais se redescobriu a riqueza e a importância da mitologia.

1º) Desconfiança e críticas:

a) O momento grego

Partamos da mitologia greco-romana, que marcou tão profundamente a cultura ocidental. O mito se apresentava então como uma forma de discurso totalizante e unificador: ele ocupava o espaço do discurso propriamente religioso, da metafísica, da

teologia, da explicação da origem do universo ou da legitimação da ordem social. Ninguém mais que Jean-Pierre Vernant lançou luz sobre essa função totalizante do mito:

Se as narrativas míticas inscrevem-se em uma tradição poética e épica cantada pelos “aèdes”, também se apresentam, antes de tudo, como saber global, “saber coletivo do povo”, uma espécie de reserva de crenças e provérbios; elas são o instrumento da educação das crianças e dos jovens; claramente, apresentam um conteúdo religioso, fala-se ali de deuses e de heróis, mas possuem também conteúdo moral e até mesmo tecnológico; aprende-se com essas narrativas míticas a ser carpinteiro ou navegante.⁷

A situação muda com a emergência do *logos*: nesse processo, a averiguação histórica, física e metafísica desempenharam um papel importante; elas inventaram, diz Paul Veyne, “novas potências de afirmação”; “a crítica do mito nasceu dos métodos de investigação”. Como o pesquisador cruza as informações, ele impõe à realidade uma obrigação de coerência. O tempo mítico não pode mais continuar secretamente distinto de nossa temporalidade: “ele é apenas algo do passado”.⁸ Oradores, sofistas e filósofos passam a se apoiar na argumentação para criar ciências novas, como a retórica e a lógica. Temos, então, contato com um novo tipo de discurso que não é mais uma narrativa, mas uma argumentação.

Não obstante, o mito não desaparece; é preciso crer nele, pois nem toda verdade humana, em particular a verdade religiosa, pode passar pelos crivos do *logos*: o mito continua a nos dizer que a alma não é mortal, que há uma vida após a morte etc. Digamos simplesmente que o mito é “separado”, segundo a expressão de Paul Tillich: a física e a filosofia da natureza romperam com os mitos cosmológicos, a ciência da história separou-se os mitos dos ciclos e da escatologia; o paraíso unitário do mito está agora perdido.

Essa crítica é particularmente acentuada na Grécia pelo sucesso da filosofia estoica que se impôs do século IV a.C. ao século II d.C.; para o estoicismo, o mundo é composto de dois princípios: um passivo, que é a matéria; e outro ativo, que é a razão (o *logos*), que age sobre a matéria e pode se identificar com o divino. Deus, assim, não é outro em relação ao mundo, é um vivo, racional, perfeito e inteligente, *logos* ordenador das coisas da natureza, porque é o autor do Universo.

Pode-se dizer, portanto, que o desenvolvimento dessa filosofia tornou caduco o pensamento mítico ou ocasionou o seu apagamento? A questão posta por Paul Veyne – *os gregos acreditavam em seus mitos?* – é difícil de responder de maneira abrupta, uma vez que o mito, como vimos, é indissociavelmente ligado às práticas cotidianas. É preciso não projetar a forma de crer da tradição cristã sobre o universo grego; os gregos não conheciam nem livro sagrado, nem dogma, nem credo; não existe, entre eles, um *corpus* de proposições às quais devessem dar assentimento; as crenças não se separam do culto: “crer” é aqui o cumprimento de um certo número de atos ao longo do dia ou ao longo do ano, com as festas fixadas pelo calendário; o pensamento mítico impregna então toda a vida social.¹⁰ Brevemente, conclui Paul Veyne, “os gregos acreditavam; não há entre eles ateísmo algum... Não há crítica radical, porque a afirmação não toma a forma quadrada e dogmática que, de alguma maneira, daria espaço para uma negação completa”.¹⁰ No entanto, pela persuasão e pela argumentação, o grego toma distância das crenças religiosas veiculadas pelos mitos; se se compara essa situação com o que se passa, à mesma época, em outras culturas, é forçoso reconhecer que se trata de uma novidade. A partir dela, *mito* e *logos* vão divergir como tipos opostos: “O *logos* é o discurso que se estabelece, que é coerente e consistente; e o *mito* é uma fábula, uma narrativa que se contradiz a si mesma, que não tem coerência”.¹¹

b) O momento cristão

Os primeiros séculos cristãos vão acentuar ainda mais essa desconfiança em relação ao mito. Com efeito, os mitos, associados às religiões do Oriente próximo, ou seja, ao paganismo, serão considerados como fábulas inconsistentes, como superstições sem verdade alguma, da mesma forma que os deuses do paganismo eram considerados falsos deuses. Acerca disso, o cristianismo prolongava a luta hebraica contra os ídolos. Justin de Naplouse, o primeiro filósofo cristão, afirmava que o cristianismo era certo, porque ele não continha nem superstição nem magia.

Todavia, é sobretudo contra o estoicismo que o cristianismo lutou e finalmente o venceu. E o fez porque se impôs como algo mais racional que o estoicismo; o cristianismo reivindicou para si, sem cessar, a razão, e toda a história do pensamento cristão confirma essa vontade de não separar o compreender e o crer: a racionalidade do homem está inscrita num ato de fé; todo o pensamento dos pais da Igreja, sobretudo dos pais apologetas, pode ser visto como um comentário da primeira frase do Evangelho de João: “No começo, era o *logos*”. Para os pais apostólicos ou apologetas, o *logos* era o princípio pelo qual Deus se revela. A cada vez que Deus se revela, é o *logos* que aparece. Ora este *logos* se encontra de maneira exemplar em Jesus Cristo, fazendo o cristianismo subsumir todas as verdades religiosas e filosóficas que existiram antes dele de maneira parcial.¹² Por conseguinte, os pensadores cristãos, mais particularmente influenciados pela filosofia dominante do tempo, Plotino e o neoplatonismo, conservaram essa doutrina do *logos*, mas a radicalizando. Os grandes pensadores cristãos do século III, Clément de Alexandria e Orígenes, sofreram profundamente a influência neoplatônica que perdurou até o coração da Idade Média, sobretudo por meio do pensamento de Dionísio, o Areopagita: por esse pensamento, o *logos* é o mediador de tudo aquilo em que o divino se manifesta.¹³

Na Idade Média, a situação não muda substancialmente: ninguém coloca em questão os poderes da razão. Pode-se mesmo dizer que a adoção da filosofia de Aristóteles pelo pensamento escolástico reforça o racionalismo e desvaloriza o pensamento simbólico, já que, se o pensamento simbólico era ainda central nos escritos de São Bernardo e de Jean Scot Eriène, encontra-se desvalorizado quando o conceptualismo aristotélico e sobretudo o nominalismo triunfam na teologia e na filosofia: o pensamento “direto”, conceitual, destrona o pensamento “indireto”, simbólico. Isso tem graves consequências, pois, se o pensamento “indireto” pode mirar além do sensível, ser uma epifania do mistério, o pensamento conceitual, enxertado do realismo da percepção, orienta-se mais em torno do conhecimento objetivo das realidades do mundo profano e do domínio da natureza. A partir disso, o caminho está pronto para o triunfo do racionalismo cartesiano e do imperialismo do método científico. Depois de Descartes, o simbolismo não tem mais o direito de figurar na filosofia.

c) O momento das Luzes

Essa deriva racionalista e cientificista torna-se preponderante e ainda mais forte na filosofia das Luzes: acreditava-se que a “razão” tinha definitivamente vencido a “superstição”, que a consciência intelectual tinha suplantado a consciência simbólica e mítica, a qual teria sido reenviada a um tempo já ultrapassado da humanidade.

Por um paradoxo, dos quais a história das ideias está repleta, os filósofos racionalistas dos séculos XVII e XVIII voltam a crítica pejorativa do mito, forjada pelos Pais da Igreja, contra o próprio cristianismo, denunciando as Escrituras judias e cristãs, acusadas de conservar um misto de fábulas e superstições que deveriam ser rejeitadas pela razão moderna. Para medir o tamanho de tal crítica, é suficiente citar os nomes de Spinoza, Fontenelle, Diderot, Voltaire, John Locke, John Toland e outros. Essa crítica será, além disso, retomada ao fim do século XVIII e do XIX por uma parte importante dos teólogos protestantes liberais que verão no mito apenas uma excrescência imaginária da qual se deve desembaraçar a mensagem cristã – surge daí o imperativo da “desmitologização”.

Sem dúvida, o pensamento das Luzes não se reduziu a uma crítica tão negativa do mito; no entanto, a ideia mais compartilhada nessa época era a de que o mito deveria ser considerado expressão de um pensamento humano em sua infância; a tese mais corrente faz dele não um desvio em relação a uma razão primitiva, mas a primeira idade da razão, de uma razão em vias de desenvolvimento. O jovem Turgot escreve que as “fábulas são os primeiros passos da filosofia”, e Lessing afirma que a idade mítica foi uma primeira etapa da história religiosa da humanidade. Mesmo autores menos permeáveis ao espírito iluminista, como Vico ou Herder, foram influenciados por essa concepção do mito; se Herder estima que a mitologia traduz a intuição que cada povo tem do seu mundo, por outro lado não deixa de associar, como os espíritos esclarecidos de seu tempo, a mitologia à infância da humanidade. Em 1763, um filólogo de Göttingen, Heyne, sustentava a tese de que o mito era uma forma de representação e de expressão características da infância do

gênero humano; em 1793, o jovem Schelling, em uma dissertação *Sobre os mitos, as lendas históricas e os filosofemas do mundo antigo*, também considerava o mito como um pensamento da infância da humanidade.¹⁴

Hegel, por sua vez, considerou em *A fenomenologia do espírito* que o pensamento por imagens deveria ser ultrapassado pela filosofia; à origem, o espírito humano podia apenas tomar consciência de sua realidade espiritual pelo modo exterior da representação, pela imagem, pelo símbolo ou pelo mito; com o cristianismo, o acesso da consciência à sua realidade passa a ser, enfim, possível: a consciência se dá conta de que é essencialmente espírito e que, apesar de sua finitude, pode pensar o infinito. Contudo, apenas o filósofo especulativo pode pensar o espírito em seu sentido mais profundo, somente ele pode desembaraçar a realidade espiritual das representações da linguagem do conceito; o mito não é, então, totalmente desvalorizado, ele é conduzido pelo conceito por um movimento que Hegel chama de *Aufhebung*, que significa, ao mesmo tempo, supressão e conservação. O mito ainda tem, assim, um papel a desempenhar para a maioria dos homens.

Durante todo o século XVIII, a crítica racional em relação à Escritura e a vontade de combater a superstição a fim de alcançar uma crença cristã purificada deram à luz, em toda a Europa, a uma nova tentativa de representar a divindade, tentativa esta chamada de deísmo: o deísmo defende a crença em um ser supremo, transcendente ao homem, força motriz do universo, mas estranho a qualquer revelação ou dogma; se o deísmo foi presente sobretudo na Inglaterra, por meio dos escritos de Cherbury, Locke, Toland, ele também se propaga no restante da Europa, a tal ponto que Georges Gusdorf, historiador dessa época, pôde dizer: “Internacional Deísta”. O símbolo e o mito não tinham, evidentemente, lugar nessas novas representações da divindade.

d) O momento romântico

A vitória do pensamento racionalista, durante as Luzes, não foi total. No começo do século XIX, apareceu na Alemanha uma corrente dita romântica que manifestou um interesse novo pela imagem, pelo símbolo e pelo mito. Podemos evocar aqui poetas como

Schlegel, Novalis, Hölderlin; filósofos como Schelling, em especial o último Schelling; historiadores dos mundos antigos, como Creuzer; para os grandes românticos, o mito não pode mais ser conhecido somente como uma forma arcaica do pensamento, mas deve ser a expressão fundamental do gênio de cada povo; fala-se mesmo, em muitos deles (Herder, Schelling, Schlegel, o jovem Hegel), da necessidade de inventar “uma nova mitologia” para se contrapor às pretensões de uma razão triunfante. Nesse sentido, o romantismo, sobretudo o romantismo alemão, desempenhou um papel precursor e preparou a reavaliação contemporânea das relações entre o mito e o pensamento racional. Assim,

[...] desde 1800, Friedrich Schlegel formulava o arrependimento de os tempos presentes não disporem de uma mitologia forte e ressaltava a urgência de fundar uma nova conferindo a eles estabilidade e confiança em um modelo que fizesse sentido para o pensamento e para a ação. [...] São, manifestamente, a mitologia e a religião que darão seus sentidos à educação, à filosofia política e à filosofia da História. [...] A primeira mutação deve ser em torno de uma nova palavra, de um novo discurso ligando o imaginário a um afeto específico, em resumo: uma nova mitologia”.¹⁵

As aspirações românticas foram um tanto frustradas, mas abriram a possibilidade de uma renovação em relação ao mito no século XX.

2) Reavaliação do mito na contemporaneidade

A partir do fim do século XIX, o desenvolvimento das ciências religiosas, da etnologia e da antropologia cultural, assim como a invenção da psicanálise, contribuiu para sublinhar a importância, na vida psíquica e social, do símbolo e do mito. Pode-se falar de um retorno do mito? Tal termo é ambíguo, uma vez que, evidentemente, o mito não desaparecera. Seria melhor falar da redescoberta de sua importância para compreender tanto o funcionamento do psiquismo individual como o das sociedades humanas. Nesse sentido, a expressão “hermenêutica do mito” parece de fato adequada, pois o mito, como

o símbolo, dá-se a pensar e a interpretar. Entretanto, antes de passar a palavra aos principais representantes dessa hermenêutica, é necessário examinar algumas teorias que, ao reconhecer a importância antropológica do mito, têm, por diversas razões, algumas reservas diante do interesse e da pertinência de tal hermenêutica. Trata-se dos casos de Claude Lévi-Strauss, René Girard e Ernst Cassirer.

a) Reservas em relação ao mito

Claude Lévi-Strauss, desde *Tristes Trópicos* até as *Mitológicas*, consagrou o essencial de suas pesquisas a analisar os mitos, tornando-se conhecido por ter colocado em cena uma análise estrutural análoga à forjada pelos linguistas; ele estava persuadido de que o conhecimento dos símbolos e dos mitos era essencial para a compreensão da vida social, mas tinha uma tendência a ver nos mitos, assim como nas outras representações coletivas, apenas “racionalizações de realidades escondidas e mais essenciais”; ele desconfiava das significações subjetivas que os homens atribuem a seus comportamentos; nesse sentido, levantava ressalvas a propósito de um método hermenêutico. Por exemplo, ele estava convencido de que os mitos arcaicos, se são passíveis de uma compreensão científica, são também estranhos à nossa compreensão moderna do mundo e pouco suscetíveis de serem tomados no interior de uma hermenêutica filosófica universal; como escreve Christophe Jamme, “Para Lévi-Strauss, nenhuma atualidade é concedida ao mito, ele é apenas histórico, é um fenômeno morto depois dos tempos”.¹⁶ A metáfora do pôr do sol, nos *Tristes Trópicos* e ao final de *O homem nu*, exprime bem esse sentimento de distanciamento e de estranhamento que nos inspira o mito; Lévi-Strauss vai até mesmo falar de um “anestesiamento noturno”: “A mitologia”, escreve ele, “é um vasto e complexo edifício, ele também iridescente com mil cores, que se desdobra sob o olhar do analista, floresce lentamente e se fecha, desbotando-se à distância, como se nunca tivesse existido”. Com efeito, “os mitos não dizem nada que nos instrua sobre a ordem do mundo, sobre a origem do homem ou sobre seu destino”, “em contrapartida, os mitos nos ensinam muito sobre as sociedades das quais provêm”, e como para Lévi-Strauss “o homem sempre pensou bem” os mitos não têm outro sentido

para nós senão “permitir identificar certos modos de operação do espírito humano”. Nós somos seus antípodas numa perspectiva hermenêutica; inútil esperar dos mitos qualquer complacência metafísica: “eles não virão em socorro de ideologias extenuadas”, conclui ele.¹⁷ Por essa atitude intelectualista, Lévi-Strauss continua um homem das Luzes.

Outro polo de reservas é o estudo do mito enviesado por suas relações com a tradição judia ou cristã. O antropólogo René Girard, por exemplo, tende a recolocá-lo ao lado das religiões e sociedades pré-cristãs: de acordo com ele, os mitos arcaicos, como os da antiguidade greco-romana, apenas descrevem uma situação na qual se encontra todo grupo humano, toda tribo, qualquer cidade tocada pela violência; com efeito, como resultado dos conflitos e das rivalidades miméticas inerentes à vida social e que produzem violência, a comunidade transfere essa violência a uma vítima escolhida, considerada culpada e que deve, então, ser sacrificada: trata-se da teoria do “bode expiatório”.¹⁸ O mecanismo dessa transferência é eficaz, porque, depois do sacrifício, a paz se instala novamente, ao menos por um tempo. Mas essa eficácia é ligada ao desconhecimento em relação à inocência da vítima. Ora, para René Girard, o “judaico-cristão” – em suas palavras – tomará pouco a pouco consciência da inocência da vítima sacrificada e tornará inócua essa forma de exorcizar a violência e, por conseguinte, o mito que a comporta: o judeu e o cristão, escreve ele, opõem-se à via mítica dizendo “a vítima é inocente, todo mundo é mentiroso”. Com efeito, se a vítima é declarada inocente pelo texto bíblico ou evangélico, o mecanismo vitimizador não pode mais funcionar e, como resultado, os mitos não têm mais razão de ser. Como os historiadores ou teólogos cristãos de outrora, René Girard tende a opor as religiões do mito à religião da lei e da história, a opor uma consciência histórico-étnica a uma consciência mítica; nessas condições, a aparição de novos mitos será assimilada a um retorno de uma forma neo-pagã. Nisso, René Girard se aproxima da interpretação dos Pais da Igreja que estabeleceram uma ruptura entre os mitos antigos e a palavra bíblica e evangélica.

É possível encontrar uma visão similar em um escritor francês contemporâneo, Maurice Blanchot, que em um artigo não hesita em opor as religiões do mito e a religião da lei e da história, a consciência mítica e a consciência ética, recolocando o mito no

campo do irracional, até mesmo de uma ideologia totalitária: “Quantos veem”, ele escreve, “que o despotismo de Hitler não é uma tirania como outras, mas que ele persiste contra o judaísmo e os judeus porque encarnam, no mais alto grau, não apenas a recusa a toda submissão – os escravos fugidos do Egito –, mas a recusa dos mitos, a renúncia aos ídolos, o reconhecimento de uma ordem ética que se manifesta pelo respeito à lei. No judeu, no mito do judeu, o que Hitler quer aniquilar é precisamente o homem livre dos mitos”.¹⁹ Por esse *reductio ad Hitlerum*, segundo a expressão de Leo Strauss, Blanchot tem uma tendência a equiparar todo mito a essa mitologia evidentemente destrutiva do ódio purificador presente na obra nazista. Veremos que pode haver, tanto na tradição judia quanto na cristã, criações míticas de outro tipo. Contudo, por ora, interessa-nos um filósofo, Ernst Cassirer, mais nuançado e erudito, especialista nas formas simbólicas e no pensamento mítico, mas que exprimiu uma desconfiança acerca do mito.

Ernst Cassirer, no 2º tomo da *Filosofia das Formas Simbólicas* e em *O Mito do Estado*,²⁰ percebeu o possível perigo do mito. Ele era conhecido como o filósofo que definira o homem pela expressão *animal symbolicum* e reconhecera essa atividade simbólica no ser humano como uma abertura do espírito para além das coisas, como uma ultrapassagem dirigida a um além, isto é, a um infinito. Essa atividade simbólica é, nos homens, de acordo com Cassirer, a expressão mesma de sua liberdade e a fonte de toda cultura. Por outro lado, o mito é uma doença do símbolo, então uma doença do espírito. Se o símbolo é uma expressão da vida e uma busca por sentido, o mito é “da ordem da reificação e da morte”, pois, em lugar de se destacar rumo ao sentido,

[...] tende a viver imediatamente uma espécie de fusão com o mundo, fusão esta que toma a forma seja de uma absorção do mundo pelo homem, seja de uma absorção do homem pelo mundo. Decorre disso, em relação ao plano político, que toda sorte de desvios pode parecer tirania ou escravidão. Cassirer viu na vitória do mito sobre o símbolo a chave da violência política.²¹

De qualquer maneira, é sobretudo em seu último livro, *O Mito do Estado*, que Cassirer desenvolve essa crítica do mito engendrador de violência e de regressão cultural: para ele,

os românticos, Spengler, Heidegger, não perceberam tal perigo do mito por terem cedido à fascinação frente a ele; com efeito, o mito é “fusão emocional”, produzida pela magia das palavras, pela sedutora potência da linguagem. Cassirer, contudo, reconhecia também que o mito pode ser ambíguo, que pode comportar uma dinâmica criadora ao lado da violência que lhe é inerente. Acerca disso, o comentário de Bertrand Vergely:

A sedução do mito é responsável pelo que se passou no século XX. No entanto, seria equivocado acusar o mito em sua totalidade. Isso porque ele não é apenas complexo, mas necessário e criativo – disso decorre a importância de não ser reducionista e de compreender o que, no mito, pôde conduzir à violência.²²

É preciso notar que é sobretudo em *O Mito do Estado* que Cassirer descreveu a face sombria do mito, o que não espanta, posto fazer ele referência aos mitos dos regimes totalitários do século XX. De qualquer forma, em uma obra precedente, ele tinha reconhecido que o mito pode ser positivo e criativo: “Acontece”, escreve ele, “que o mito se torna um símbolo quando cria um universo de sentido a partir de si mesmo. Vê-se se manifestar, então, um autodesenvolvimento do espírito”.²³ Esta, porém, é uma exceção: via de regra, o mito é apenas comunhão com a natureza, é por isso que é preciso distingui-lo da religião que, por mais que também possa aparecer às vezes como comunhão com a natureza, é, na maior parte do tempo, “ultrapassagem da natureza em busca de um deus escondido e transcendente”²⁴: o mito é, sobretudo, fusão com a natureza, a religião interiorizada.

O que concluir de todas essas reservas a propósito do mito? Parece-nos que a questão é menos saber se o homem deve se liberar dos mitos e mais se ele pode fazê-lo. Toda cultura produz mitos; não é possível restringir aos mitos a condução à violência, ao caos, à destruição; há também mitos que levam à construção do laço social, à fusão dos indivíduos em uma história coletiva, em uma visão comum acerca da origem e do futuro; nenhum grupo humano pode viver sem os mitos de origem e sem os mitos escatológicos. Certamente, há culturas e religiões nas quais a dimensão ética ou racional é mais importante, mas essa não é uma razão para afirmar que elas são incólumes a qualquer atividade mítica. É o

caso, em particular, do judaísmo antigo: historiadores e teólogos reconhecem hoje que, na *Gênese* dos mitos de origem, há desvios de mitos babilônicos, como há também em outras religiões. É mesmo incontestável que o Ocidente cristão teve, à origem, criações míticas específicas; as figuras míticas predominantes de nossa cultura (Tristão, Don Juan, Fausto, Frankenstein, Drácula etc.) são nascidas em terra cristã. Seja na Idade Média ou no Renascimento, podem-se encontrar mitos especificamente cristãos: faço menção aqui aos trabalhos de Philippe Walter acerca da Idade Média, e de Jacques Solé a propósito da Renascença.²⁵ E em relação a isso pode-se destacar que o mito, como o de Tristão, foi benéfico: à origem do amor cortês, com os romances de cavalaria, contribuiu enormemente com nossa cultura, realçando a imagem da mulher e mudando sua condição.

b) A hermenêutica do mito

Mircea Eliade, um dentre outros hermenutas do mito, repetia com frequência: “Os mitos se degradam e os símbolos se secularizam, mas não desaparecem jamais, até mesmo na mais positivista das civilizações”, o que quer dizer que há sempre lugar tanto para uma abordagem hermenêutica dos mitos antigos como para novas criações míticas. Paul Ricoeur, em seu estudo sobre a simbólica do mal e dos mitos que a colocam em obra, tornou-se famoso por uma fórmula: “o símbolo dá a pensar”. Que dizer senão que todo símbolo conduz a uma hermenêutica ou põe a questão do sentido em relação com a verdade? Como todavia nos mitos os símbolos tomam a forma de um relato, pode-se dizer que o mito conduz, igualmente, a uma hermenêutica específica.

Essa hermenêutica foi particularmente posta em cena na segunda metade do século XX, período em que todos os domínios de pesquisa sobre o mito, teológicos, filosóficos, historicistas, antropológicos, psicológicos produziram uma vasta literatura. Seria fatigante recensear todas as obras que contribuíram com essa pesquisa pluridisciplinar. Citemos algumas das mais emblemáticas: *A filosofia das formas simbólicas* e *O pensamento mítico*, de Ernst Cassirer; *A simbólica do mal* (2a parte – *Os mitos do início e do fim*), de Paul Ricoeur; *Mito e metafísica*, de Georges Gusdorf; *Aspectos do mito*, de Mircea Eliade; *Campos do imaginário* e

Introdução à mitologia, de Gilbert Durand; *Die Wahrheit des Mythos*, de Kurt Hübner; *Presença do mito*, de Leszek Kolakowski; *A razão do mito* e *Arbeit am Mythos*, de Hans Blumenberg; *Einführung in die Philosophie des Mythos*, de Christoph Jamme; *O Deus a vir*, de Manfred Frank; *Potência do mito*, de Joseph Campbell; *Do mito à religião*, de Raymond Hostie; *Mito e filosofia*, de Jean-Jacques Wunenburger; *A sabedoria dos mitos*, de Luc Ferry.

Todas essas obras, apesar de suas diferenças, caminham na mesma direção ao ressaltarem a importância de uma reflexão sobre o mito em todos os domínios das ciências do homem e da filosofia. Tentemos identificar alguns exemplos dentre os mais significantes:

- *O mito e a verdade* (Kurt Hübner): uma parte da epistemologia contemporânea da ciência nos diz que as teorias científicas são construções cuja objetividade talvez não seja mais segura que a das mitologias; uma teoria científica, orgulho da razão moderna, não contém mais verdade que um mito. É o que tenta demonstrar Kurt Hübner ao afirmar que a validade dos mitos não fica atrás da conferida às teorias científicas, pois uma teoria científica depende sempre de princípios que devem ser aceitos sem discussão. Ela repousa sobre postulados últimos que não podem ser inteiramente legitimados. Como consequência, a representação do real proposta por uma teoria científica não é mais confiável que aquela veiculada pelos mitos. Se cremos na superioridade da ciência sobre o mito, é porque vivemos em um “mundo desencantado” (Max Weber).

Sabia-se, desde Karl Popper, que não há observação que não dependa de uma teoria, o que não significa que ela não seja objetiva. O que é novo com Hübner é que ele postula uma equivalência mito/ciência. Em outras palavras, um mito wagneriano seria tão verdadeiro quanto uma teoria científica, o que suscitou críticas de que o argumento essencial de Hübner seria falacioso, pois repousaria sobre a ambiguidade da expressão “depende”. Evidentemente, há um vínculo entre a verdade de uma teoria científica e o contexto cultural no qual ela nasce

e se desenvolve, contexto este que é sempre particular e contingente e, portanto, relativo. Mas essa dependência é suficiente para contestar a verdade de tal teoria? Em todo caso, esse debate contribuiu para estabelecer que pode haver várias ordens de verdade e que o mito pode reivindicar, como a ciência, sua parte de verdade e de racionalidade.

- **Mito e relato histórico (Paul Ricoeur e Paul Veyne):** a epistemologia contemporânea da história lançou luz sobre o entrecruzamento que existe entre relato mítico e relato histórico, entre história e imaginário. A reflexão de Paul Veyne, em seu livro *Como se escreve a história*, ou de Paul Ricoeur, no primeiro tomo de *Tempo e narrativa*, demonstrou amplamente que a história é uma trama, uma narrativa que ordena, simplifica, organiza essa matéria de eventos que lhe fornece os vestígios, documentos e testemunhos do passado. Ora, essa atividade narrativa e sintética tem a ver com o que Kant chamou de “imaginação ativa”, por meio da qual o sujeito conhecedor é capaz de juntar (*Zusammenhang*) esses eventos diversos para introduzir neles coerência e sentido; é assim que toda reconstrução biográfica é, em parte, “ficcional” – decorre que ela jamais é definitiva, que se pode sempre organizar diferentemente os fatos e gestos de um personagem e que a distância entre uma biografia da qual se diz “romanceada” e um romance que se qualifica como histórico é, às vezes, bastante reduzida. Falaremos, então, de “ficcionalização da história” ou de “hitoricização da ficção”. De qualquer forma, o historiador se serve frequentemente de *categorias interpretativas* (progresso, decadência etc.) para determinar o sentido de um ou outro período histórico; ora, essas categorias são apenas imagens mentais provedoras de elementos míticos que se projetam sobre a matéria histórica conferindo sentido e coerência a uma série de eventos. Esse processo de “ficcionalização da história” pode conduzir em certos casos a uma verdadeira “mitologização” dos eventos ou dos personagens históricos.

- **O mito e a exegese bíblica (Paul Ricoeur e Pierre Gilbert):** a Bíblia comporta muitas narrativas que se apresentam como relatos históricos, embora também traga outras que a maior parte dos exegetas consideram como narrativas míticas: a narrativa da criação (mitos de origem) e a do fim dos tempos (mitos messiânicos). Pode-se adicionar a isso episódios como a história de Abraão, em particular o sacrifício de Isaac, o relato da presença de Moisés no Monte Sinai com o episódio da sarça ardente etc. Essas narrativas se referem a um tempo primordial: ora, se em seguida confrontam-se essas histórias com uma outra forma de discurso que conta a história dos atos de libertação, constata-se que esse novo discurso, uma vez que faz referência a elementos da história do povo hebreu, tende a parecer com um relato histórico habitual. De fato, afirma Ricoeur,²⁶ estamos lidando com um processo duplo: de um lado, uma *historicização do mito*, na medida em quem o ato de criação (mito de origem) se encontra na frente dos atos de libertação e constitui um prefácio à história do povo hebreu; e de outro lado, uma *mitologização da história* de salvação por esse contato com a narrativa das origens; o mito para, então, de ser puramente cosmogônico, pois diz respeito igualmente às instaurações e às instituições posteriores à criação; a antropologia prolonga a cosmogonia, com seu cortejo de dramas, de *descrições*, de destruições próprias a toda a história humana; pode-se dizer que a história da salvação recebe um choque no retorno do mito, na medida em que o ato libertador aparece como uma nova criação; há, então, uma certa solidariedade entre o mito de origem e a história da salvação, com a produção de novos mitos, os mitos escatológicos. Isso somente é possível porque, do interior da história dos homens, é anunciado um futuro entregue à iniciativa divina (o envio do messias); o deus dos atos libertadores vai instaurar uma nova história que, ela mesma, é obrigada a tomar emprestada a forma do mito.

Esta situação manifesta a ambiguidade da profecia: por um lado, ela é intra-histórica; por outro, anuncia uma nova criação, um novo tempo e, por isso,

reconecta-se ao mito; a memória da criação é, de imediato, uma promessa para o futuro: o mito se torna um modelo para toda criação a vir, daí a analogia profunda entre mito da origem e mito do fim; se a narrativa escatológica é um mito, é porque ele “transfere ao fim a potência inaugural do mito”;²⁷ a história se situa entre essas duas instâncias míticas: ela conta o desenvolvimento dos eventos e das ações humanas, mas todo o progresso dessa história não impede, jamais, a humanidade de imaginar nos moldes míticos a origem e o fim de sua aventura. Em todas as religiões, em todas as culturas, estão presentes essas duas estruturas míticas da temporalidade, as narrativas das origens e a escatologia.

- ***O mito contra a história* (Gilbert Durand):** Gilbert Durand compartilha com Mircea Eliade a ideia de que os mitos de nosso mundo moderno não desaparecem: “pode-se camuflá-los, enfraquecê-los, diz Eliade, mas não se pode jamais extirpá-los”. O que podemos constatar é que, no mundo atual, em lugar de se harmonizar, como no passado, com uma visão religiosa coerente, em vez de contribuir para a edificação da pessoa e para a integração cultural das comunidades, os mitos proliferam anarquicamente, tanto nas ideologias políticas, nas quais mostraram sua nocividade, quanto na literatura, no cinema, nas mídias, nos quadrinhos, na ópera etc.

Se há uma constante nos trabalhos de Gilbert Durand, é a crítica à visão progressista-historicista que lhe parece consubstancial ao pensamento ocidental desde a Idade Média. Face a este historicismo, face à idolatria da história, que é sua consequência, importa afirmar a presença de uma *hierohistória*, carregada por uma palavra relevante e enxertada sobre uma tradição estável, que é a tradição mítica. É preciso inverter a perspectiva: e se não for a história que dá conta do mito, mas o mito que dá conta da história? Em seu primeiro grande trabalho, *As estruturas antropológicas do imaginário*, Gilbert Durand mostrou que o devaneio historicista e progressista se enraíza em uma estrutura permanente do imaginário

que ele nomeara cíclica ou sintética, a qual não é o efeito de uma dada época, mas que expande suas raízes à mais profunda psique. Gilbert Durant teria podido endossar a declaração feita por Nietzsche em pleno século XIX:

[...] à falta de mito, toda civilização perde o saudável vigor criador que lhe vem da natureza; somente um horizonte circunscrito por mitos confere unidade a uma civilização. O Estado não conhecia leis não escritas mais imperativas que o fundamento mítico que sanciona sua ligação com a religião, seu crescimento a partir de representações míticas.

Gilbert Durand, por outro lado, reconheceu ter sofrido influência de Roger Bastide e de Georges Dumézil. Ora, Roger Bastide, em um estudo sobre *As religiões africanas do Brasil*, constatava “que uma civilização apenas é entendida se abordada por meio de sua visão mítica do mundo, a qual é mais do que a expressão ou a significação, e que constitui verdadeiramente seu suporte”.²⁸ Georges Dumézil, por sua vez, reconheceu, em seus estudos sobre as sociedades indo-europeias, o papel fundador do mito; ele não hesitou em fazer do mito religioso a infraestrutura funcional dessas sociedades; mais que uma narrativa histórica, dizia ele, a narrativa mítica constitui a base fundamental da realidade social. Gilbert Durand, em numerosos trabalhos, situa-se na mesma perspectiva: para ele, o *sermo mythicus* constitui o referente invariante que permite compreender uma sociedade, uma cultura ou uma época: nenhuma sociedade pode passar sem seus mitos reguladores, os quais comportam sempre uma intencionalidade significativa, então nenhum sentido nasce de uma objetividade cega dos eventos: “É o mito”, escreve ele, “que é o referencial último a partir do qual se compreende a história, a partir do qual o ofício do historiador é possível, não o inverso. Sem as estruturas míticas, não há inteligência histórica possível”.²⁹

Somente o que se repete é passível de ciência, ou seja, pode se transmitir, e o modelo de toda redundância ideológica é a tradição. É isso que faz uma história sagrada, isto é, mítica, exemplar e sobre a qual todos os eventos da história do homem vêm se seguir.³⁰

Para Gilbert Durand, uma ressurgência do mito é sempre possível: o mito pode se desgastar, mas não pode desaparecer e é por isso que há sempre espaço para uma hermenêutica do mito.

A partir dessa perspectiva, pode-se compreender melhor que tenham podido florescer, em pleno século XX, na literatura e nas ciências humanas, tantas abordagens hermenêuticas acerca dos mitos. Alguns exemplos bastarão: na psicanálise, sabe-se da importância do Mito de Édipo para Freud; quanto a Jung, as referências míticas foram sempre numerosas em sua psicologia analítica. Na filosofia da história, o mito de Fausto serviu de modelo a Spengler para caracterizar a cultura ocidental; na etnologia e na antropologia cultural, Ruth Benedict utilizou os mitos de Apolo e de Dioniso para descrever a vida social e a cultura de duas tribos indianas, os Zúnis e os Kwakiutl; para além disso, seria fastidioso indicar as inumeráveis abordagens modernas, na literatura ou na música, dos mitos de Prometeu, Orfeu, do Graal, de Fausto, Don Juan, Frankenstein, Drácula, do “fim do mundo”, sem esquecer os mitos celtas e germânicos celebrados por Richard Wagner. Essa abordagem dos mitos antigos, modernos ou contemporâneos, seja literária, musical, filosófica ou antropológica, ensina-nos bastante sobre o clima cultural de nossa época. Compreende-se melhor assim ter sido possível aparecer, em pleno século XX, numerosas obras tanto sobre as relações entre mito e literatura,³¹ quanto sobre aquelas entre mito e o cinema.³² A esse propósito, eu gostaria de assinalar um exemplo recente: todo mundo ouviu falar do sucesso cinematográfico de *Star Wars: o despertar da força* (2015), de Jean Jacques Abrams. Ora, o criador da saga é George Lucas, que se inspirou nos livros e teorias de Joseph Campbell sobre a universalidade dos mitos. Campbell afirma que todos os grandes mitos que acompanharam a humanidade desde a antiguidade respondem ao estável esquema de um herói comum que se encontra lançado em uma fabulosa e perigosa busca iniciática.³³ Campbell reconhecia ser amplamente inspirado por Carl Gustav Jung, para quem os mitos encontram sua origem no inconsciente coletivo humano.

Todas essas abordagens hermenêuticas dos mitos nos ensinam, finalmente, que o pensamento mítico tem muito mais ressonâncias com a ideia de tradição do que com a

ideia de história. Com efeito, se a tradição se manifesta, antes de tudo, pelo renascimento dos mesmos princípios no interior de contextos sócio-históricos diferentes, o pensamento mítico, por suas redundâncias, por suas variantes múltiplas, pela recitação repetitiva de suas imagens e símbolos, por sua saída periódica do tempo profano linear, inscreve-se mais naturalmente na visão tradicional do que a narrativa histórica fundada sobre a explicação causal e o desdobramento linear dos eventos.

Como efeito, os mitos, mesmo em nossas sociedades tecnológicas e secularizadas, têm sempre algo a nos ensinar; e de qualquer maneira não somente por razões estéticas, como se diz, por exemplo, “Se *Pele de Asno* (de Charles Perrault, nascido em 1664) me fosse contada, eu teria com ela um prazer extremo”. Mais profundamente, o símbolo e o mito, enraizados em um mundo de arquétipos imemoriais, faz-nos penetrar em outro mundo, o mundo da imaginação criadora e, a esse respeito, visam a uma certa transcendência: podem mesmo ter uma função hierofânica (ou teofânica). Como escreve Gilbert Durand, “eles fazem aparecer um sentido secreto, eles são a epifania de um mistério”.³⁴

Notas

1. Tradução de Luiz Antonio Coppi.
2. Mircea Eliade. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963, p. 9 e 15.
3. Embora por vezes traduzido como “esquema”, há em francês diferença entre *schème* e *schéma*, impossível de ser marcada em português. Por se tratar de um conceito fundamental da obra de Gilbert Durand, optamos por manter o original francês *schème*, que significa uma tendência geral dos gestos, portanto anterior à imagem, operando a junção entre os gestos inconscientes e as re(a)presentações [nota do tradutor].
4. Gilbert Durand. *Structures anthropologiques de l’imaginaire*. Paris: PUF, 1960, p. 54.
5. Gilbert Durand. “Pérennité, dérivations et usure du mythe”. In: *Champs de l’imaginaire*. Grenoble: Ellug, 1996, pp. 84-85.
6. *Ibidem*, p. 104-107.
7. Jean-Pierre Vernant. Formes de croyances et de rationalité en Grèce ancienne. *Archives de sciences sociales des religions*, n° 63 - 1, 1987, 114-123.
8. Paul Veyne. *Les Grec ont-ils cru à leur mythes?* Paris: Seuil, 1983, p. 45.
9. *Ibidem*, p. 116.
10. *Ibidem*, p. 118.
11. Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 121.

12. Sobre tal período pode-se fazer referência a Paul Tillich. *Histoire de la pensée chrétienne*. Paris: Payot, 1970, p. 35-51.
13. *Ibidem*, p. 74-84.
14. Sobre tal período, ver Christoph Jamme. *Introduction à la philosophie du mythe: Epoque moderne et contemporaine*. Paris: Vrin, 1995, p. 29-38. Igualmente, ver Georges Gusdorf. *Le Romantisme*. Paris: Payot, 1993, Tome I, p. 478-563; Tome II, p. 16-78.
15. André Sanguennec. *La philosophie romantique allemande*. Paris: Vrin, 2013, p. 161, 163 e 165; Fr. Schlegel. *Discours sur la mythologie* (1800) citado por Philippe Lacoue-Labarthe; Jean-Luc Nancy. *L'Absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978.
16. Christophe Jamme, *op. cit.*, p. 150.
17. Claude Lévi-Strauss. *Mythologiques IV. L'homme nu*. Paris: Plon, 1971, p. 620.
18. René Girard. *Le Bouc émissaire*. Paris: Le Livre de Poche, 1986.
19. Maurice Blanchot. *Les intellectuels en question*. Le Débat, n° 29, 1984, p. 22.
20. Ernst Cassirer. *Philosophie des formes symboliques*. Tome II. *La pensée mythique*. Paris: Ed. Minuit, 1972 e *Le mythe de l'Etat*. Gallimard: Paris, 1993.
21. Bertrand Vergely. *Cassirer: La Politique du juste*. Paris: Michalon, 1998, p. 55-56. Este pequeno livro é uma boa síntese do pensamento de Cassirer, mesmo que persista, a meu ver, na oposição de Cassirer entre simbólico e mito.
22. *Ibidem*, p. 58.
23. Ernst Cassirer. *Langage et mythe*. Paris: Minuit, 1973, p. 16.
24. Ernst Cassirer. *Essai sur l'homme*. Paris: Minuit, 1975, p. 109-110.
25. Philippe Walter. *Mythologie chrétienne: Rites et mythes du Moyen-Age*. Editions Entente, 1997.
26. Paul Ricœur. *Mythe et histoire dans Herméneutique biblique*. Paris: Cerf, 2001, p. 285-293. Ver também Pierre Gibert. *La Bible: mythes et récits du commencement*. Paris: Seuil, 1986, p. 94-102; Pierre Grelot. "Mythe dans la Bible". In: *Dictionnaire des religions*. Paris: PUF, 1984, p. 1179.
27. Paul Ricœur. *L'interprétation philosophique du mythe dans Encyclopedia Universalis*, p. 819.
28. Roger Bastide. *Les religions africaines du Brésil*. Paris: PUF, 1960, p. 79.
29. Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, p. 79.
30. Gilbert Durand. Science historique et tradition mythique. *Cahier de l'Université Saint Jean de Jérusalem*, no. 1, 1975, p. 71.
31. Entre outras obras, Pierre Albouy. *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris: Armand Colin, 1969; Léon Cellier. *L'épopée romantique*. Paris: PUF, 1954; Pierre Brunel. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco: Editions du Rocher, 1998.
32. Edgar Morin. *Le cinéma et l'homme imaginaire*. Paris: Seuil, 1972.
33. Joseph Campbell. *Le héros aux mille et un visages*. Paris: J'ai lu, 2015.
34. Gilbert Durand. *L'imagination symbolique*. Paris: PUF, 1964, p. 9.

CAPÍTULO I

Mary Shelley: Vida e Obra

Armando Rui Guimarães

1. Quem escreveu Frankenstein?

Esta pergunta faz todo o sentido porque a ignorância e as confusões acerca do enredo, os personagens e o autor deste romance são grandes. Contudo, e paradoxalmente, nos dias de hoje devem ser poucas as pessoas que nunca viram uma imagem do monstro ou que nunca tenham ouvido falar dele; muitas outras devem pensar que o monstro se chama “Frankenstein”; menos pessoas ainda sabem que “Frankenstein” é o apelido do criador do monstro, o Doutor Victor Frankenstein; e ainda menos pessoas devem ter lido a obra. E os que a leram, muitos devem ignorar que há três edições da mesma e que só a última, a edição de 1831, é que foi revista por quem a escreveu alterando algumas coisas que mudam a ênfase e o alcance das várias questões que o romance levanta. Esta ignorância quer quanto ao autor de *Frankenstein*, quer quanto à história, enredo e personagens, é-lhe congénita pois as dúvidas, as incertezas e as polémicas quanto à autoria do romance surgiram logo no momento da sua publicação.

Quando no dia de Ano Novo de 1818 saiu a primeira edição de *Frankenstein*, com 500 exemplares, parece que a obra se esgotou com facilidade mas como não aparecia o nome do autor, começaram logo os rumores sobre a sua autoria. Os primeiros nomes que surgiram foram o de Percy Bysshe Shelley, ou algum outro discípulo de William Godwin e até o nome de Lorde Byron não escapou. Para espanto de muitos, quer então, quer ainda hoje, quem escreveu este romance foi uma jovem inglesa de 18 anos. Numa época como essa em que, embora houvesse várias mulheres escritoras de romances do género gótico, no entanto, “Nunca passou pela cabeça de ninguém que uma mulher pudesse ter sido a autora – porque seguramente nenhum membro do sexo gentil poderia ter escrito uma tal história” (Haining, 2003: 3). Só Walter Scott é que levantou a possibilidade de ser uma mulher a autora da obra, muito embora acabasse por inclinar-se para Percy B. Shelley como sendo o seu autor, tendo também feito uma recensão mais positiva do que algumas que então surgiram.

E quem foi essa escritora que deu à luz tamanha monstruosidade?

O seu nome era Mary Wollstonecraft Godwin Shelley.

Um esboço biográfico de Mary Shelley exige que comecemos por indicar o nome completo dessa jovem inglesa, porque qualquer resenha biográfica da autora de *Frankenstein* precisa de todos os seus apelidos para compreendermos a autora, a sua vida e as suas obras. Os seus apelidos transformaram-se numa pesada herança pois, como acertadamente refere Cathy Bernheim, os apelidos que Mary Shelley foi acrescentando ao longo da sua vida tornaram-se a história de uma família que se inscreveu na sua carne, no seu modo de estar no mundo, no olhar dos outros e nas suas perspectivas de futuro (cf. 2014: 11). Estamos perante uma mulher inteligente, extremamente culta, trabalhadora intelectual incansável, que teve uma vida difícil, ferida por várias tragédias pessoais, uma vida amorosa e um casamento complicados mas sempre consciente da responsabilidade que os seus vários apelidos impunham e perante os quais procurou estar à altura. Contudo, e simultaneamente, uma mulher com uma vulcânica ambição para ser reconhecida pelos seus próprios méritos, mas em surdina, como convinha a uma mulher do seu tempo.¹ No meio de toda esta famosa, e por que não dizer, escandalosa, genealogia e história pessoal,

a verdade é que Mary Shelley só procurou ser ela própria, lutando por libertar-se de todos os “monstros” que a perseguiram e, em parte, se apropriaram da sua própria vida e identidade: o monstro do pai, o monstro da mãe, o monstro do marido, o monstro dos escândalos que encheram a sua vida, assim como dos monstros do criador e da criatura que ela mesma criou em *Frankenstein*. É esta Mary que irei tentar delinear para que possamos fazer uma leitura mais rica, provocadora e humana de uma obra tão extraordinária como é este romance *Frankenstein; ou, o Prometeu Moderno*.

É importante destacar este ponto inicial porque, histórica e literariamente, Mary Shelley foi vista durante muito tempo, por um lado, como uma escritora de um género menor, literariamente pouco relevante ou mesmo literatura de segunda (o romance gótico e a ficção científica, género literário que terá inaugurado). Por outro lado, como lembra Esther Schor, Mary Shelley foi sempre vista como prisioneira do seu marido-poeta e/ou da sua própria criatura (cf. 2003: 5), algumas vezes fazendo-a mesmo desaparecer na sombra dos dois. Já Ounoughi (2012) chama a atenção para o facto de que este “apagamento” de Mary Shelley como autora pode ser aproximado ao papel de Robert Walton, o narrador esquecido mas central, em *Frankenstein*. Finalmente, lembra Hunter que quando se revelou que *Frankenstein* era fruto literário de uma mulher, os críticos passaram a dizer que aquilo se devia à influência e ajuda de Percy B. Shelley mais do que ao génio criativo de Mary Shelley (cf. 1996: X). Esta mesma dúvida e insegurança talvez a própria Mary Shelley não a tenha conseguido afastar de todo pois no Prefácio da edição de 1831 ela se interroga, sob o pretexto aparente de responder às interrogações que os seus leitores fizeram chegar aos editores de como foi possível uma rapariga de 18 anos escrever uma tal obra.²

Quem foi afinal esta mulher que escreveu, para além de *Frankenstein*, obras para crianças, contos, ensaios, peças de teatro, biografias, romances, livros de viagens e que, para além dos seus Diários e de centenas de cartas, ainda editou a obra poética e em prosa do marido assim como a correspondência do pai, William Godwin?

2. Vida e Obras

Mary Wollstonecraft Godwin Shelley, ou Mary Shelley, nasceu a 30 de Agosto de 1797, em Londres. Era filha de William Godwin, escritor e filósofo radical inglês, autor da célebre *Political Justice* e dos romances *Caleb Williams* e *St. Leon*, entre outros, e de Mary Wollstonecraft, feminista pioneira e autora de *A Vindication of the Rights of Woman*, e de outras obras, que os tornaram famosos e influentes nos meios radicais ingleses.³

Os pais de Mary Shelley conheceram-se pela primeira vez em Novembro de 1791, mas nada de especial surgiu entre eles. Em 1795 tornaram a encontrar-se e, desta vez, as coisas mudaram completamente. Tendo-se envolvido romântica e fisicamente, Mary Wollstonecraft acabaria por engravidar de William Godwin o que os levou a optar pelo casamento. Esta decisão aconteceu depois de muita hesitação e de muito pouco à-vontade, uma vez que ambos eram contra o casamento, o que provocou a estupefacção e a desilusão em vários amigos de ambos e o gozo dos inimigos.

A 10 de Setembro de 1797, onze dias após o nascimento de Mary Shelley, a sua mãe morre em consequência de uma septicemia contraída durante o parto e a pequena Mary é entregue aos cuidados de Maria Reveley, uma amiga da família (futura Maria Gisborne que reencontrará mais tarde em Itália). Mary Wollstonecraft foi enterrada a 15 de Setembro de 1797 no St. Pancras Churchyard.

Após a trágica morte da mulher, William Godwin encontrava-se numa situação delicada uma vez que se reconhecia sem jeito e sem condições para criar uma recém-nascida, assim como de Fanny Imlay, a filha que Mary Wollstonecraft tivera, em França, com o americano Gilbert Imlay. Em Maio de 1801, William Godwin encontra-se pela primeira vez com Mary Jane Clairmont, uma viúva com dois filhos e acabará por casar com ela a 21 de Dezembro de 1801. Viviam todos em Polygon, Somers Town, um subúrbio de Londres. Esta Mary Jane Clairmont não podia ser mais diferente de Mary Wollstonecraft: uma mulher de bom senso, muito terra-a-terra e o menos intelectual possível. Assim, Mary Shelley, aos quatro anos de idade, vê o seu lar aumentar: para além do pai e de Fanny Imlay,

a sua meia-irmã de sete anos, há mais três novos membros: a madrasta e os dois filhos do casamento anterior: Charles Clairmont, de sete anos e Jane (depois conhecida como Claire) Clairmont, de quatro anos⁴.

O ambiente em casa dos Godwin, se antes já era pesado e algo soturno, agora com a chegada destes novos membros não melhorou propriamente para a pequena Mary, pois ela não encontrou na segunda senhora Godwin uma madrasta carinhosa.

Mary Jane Clairmont, já casada com William Godwin, sofreu um aborto espontâneo em Abril de 1802, mas a 28 de Março de 1803 nasce o primeiro e único filho de ambos, William Godwin Jr.

Em 1805, William Godwin e a sua mulher Mary Jane fundaram uma editora, a M. Godwin & Co. E, em 1807, os Godwin abrem uma livraria especializada em literatura infantil, em Skinner Street, em Londres, onde a família se instalará mais tarde. Vivendo sempre com grandes dificuldades económicas, William Godwin tentará manter-se e à sua família escrevendo e vendendo o seu trabalho intelectual. A sua casa tinha a porta sempre aberta a vários artistas, escritores, cientistas e médicos da época, como Anthony Carlisle, W. Hazzlit, S. T. Coleridge, W. Wordsworth, Henry Fuseli, Humphry Davy e Charles e Mary Lamb, por exemplo, o que permitiu a Mary Shelley não só conhecê-los pessoalmente como ouvir as suas opiniões e as discussões que se travavam em casa do pai. E é neste ambiente que a jovem Mary escuta o próprio S. T. Coleridge a declamar *The Rhyme of the Ancient Mariner*, um dos seus mais famosos e citados poemas e que teve um enorme impacto na jovem.

Em 1808, Mary Shelley publica a sua primeira história, “Mounseer Nongtongpaw”, na editora dos pais (M. J. Godwin & Co), na coleção The Godwin Juvenile Library.

Entretanto, em Outubro de 1810, Percy Bysshe Shelley⁵ matricula-se na Universidade de Oxford, mas permanecerá aí pouco tempo pois é expulso a 25 de Março de 1811 por causa da publicação de *The Necessity of Atheism*. Jovem, revolucionário, idealista, vegetariano e defensor do amor-livre, Percy B. Shelley apaixonara-se pela filosofia radical de William Godwin e a 3 de Janeiro de 1812 o jovem poeta escreve-lhe uma carta. Em Junho, Mary

vai viver para Dundee com a família Baxter, onde ficará até à Primavera seguinte. A 11 de Novembro dá-se o primeiro encontro de Percy B. Shelley com W. Godwin, em que o poeta se apresenta como seu discípulo e Mary, encontrando-se então em Londres, conhece o seu futuro amante e marido.

Em Janeiro de 1813 nasce o primeiro filho de Percy B. Shelley e da sua mulher Harriet Shelley (*née* Westwood), Elizabeth Ianthe. Em Outubro, William Godwin conhece Lorde Byron.

Em Março de 1814, Mary Shelley regressa da Escócia onde havia estado uma longa temporada em casa dos Baxters. A 13 de Maio dá-se o segundo encontro entre Mary e Percy B. Shelley. A paixão desponta entre os dois de tal modo que passavam os dias praticamente sempre juntos e a 26 de Junho, junto à campa de Mary Wollstonecraft, Mary Shelley e Percy B. Shelley declaram o seu amor. A 6 de Julho, Percy B. Shelley, perante a estupefacção de William Godwin, pede a este a mão da filha, embora continuasse casado com Harriet e esta estivesse grávida de um segundo filho. E a 28 de Julho, às quatro da manhã, a jovem Mary foge com Percy para o continente, sendo acompanhados nesta odisseia por Claire Clairmont. Percy tem 21 anos e Mary dezasseis. Isto ocasionou um enorme escândalo e provocou a cólera de William Godwin que se recusará a receber os amantes foragidos. Este período e os anos que se seguirão serão muito difíceis e complicados para ambos, não só económica mas também socialmente, pois o jovem casal será ostracizado mesmo por alguns amigos.

Neste primeiro e breve périplo europeu, Mary Shelley, Percy B. Shelley e Claire Clairmont atravessam uma França ainda em guerra contra a Inglaterra em direcção à Suíça e depois sobem o Reno, atravessando a Alemanha até à Holanda (Roterdão). A 13 de Setembro estão de volta a Inglaterra onde passam graves privações e por pouco Percy Byshe Shelley escapou de ser preso por dívidas. A 30 de Novembro de 1814 nasce Charles Shelley, o segundo filho de Percy e de Harriet.

A 22 de Fevereiro de 1815 nasce o primeiro filho de Mary Shelley e de Percy B. Shelley, uma menina que morre a 6 de Março e a quem nunca deram um nome. Isto lançou Mary Shelley num profundo desespero e no seu Diário refere-se à filha com um *it* e não

com um *she*. Depois de uma forte resistência por parte do pai, Percy B. Shelley consegue que aquele lhe conceda uma pensão anual de mil libras esterlinas por conta da sua parte na herança, o que vem aliviar a sua situação económica.

A 24 de Janeiro de 1816 nasce o segundo filho de Mary e de Percy Shelley, William. Apesar de ser ajudado financeiramente por Percy B. Shelley, William Godwin continua a não receber os dois amantes. Em Abril, Claire Clairmont e Lorde Byron tornam-se amantes e pouco depois Lorde Byron abandona a Inglaterra para nunca mais voltar à velha Albion.

A 2 de Maio de 1816, Mary, Percy, o seu filho William e Claire Clairmont, grávida de Lorde Byron⁶, deixam Londres em direcção a Genebra e a 27 de Maio dá-se o primeiro encontro entre os dois poetas, na Suíça. Os Shelley instalam-se na *Maison Chappuis* e Lorde Byron, na *Villa Diodati*, perto de Genebra, sendo praticamente vizinhos. Estes dois poetas românticos⁷, apesar de todas as suas diferenças, partilhavam entre si afinidades intelectuais, políticas e estéticas assim como um enorme gosto em navegar, o que puderam satisfazer no lago de Genebra.

A 16 de Junho de 1816, durante uma tempestuosa noite e retidos na *Villa Diodati*, os seus ocupantes, Mary Shelley, Percy B. Shelley, Claire Clairmont, Lorde Byron e William J. Polidori, médico pessoal de Lorde Byron e seu acompanhante, liam histórias de fantasmas e de terror, muito em voga nessa altura, de uma tradução francesa de um livro alemão. Byron desfiou cada um dos presentes a escrever uma história. Desta notável troupe, só Mary Shelley e mais tarde Polidori com *O Vampiro*, é que responderão plenamente ao desafio de Byron. Percy B. Shelley e Lorde Byron rapidamente se entretêm com outros afazeres e esquecem o desafio.

A 21 de Julho de 1816, Mary Shelley, Percy B. Shelley e Claire Clairmont vão visitar Chamonix e o Mar de Gelo. A 8 de Setembro regressam a Inglaterra instalando-se inicialmente em Bath. Os últimos meses de 1816 serão marcados por duas tragédias: a 9 de Outubro, Fanny Imlay, a meia-irmã de Mary Shelley, suicida-se em Bristol. Ela é enterrada anonimamente pois W. Godwin recusou-se a identificar ou a reclamar o corpo. E a 10 de Dezembro o corpo de Harriet Shelley, grávida, é encontrado na Serpentine, no Hyde Park, em Londres, onde se suicidara algum tempo antes.

Morta Harriet, William Godwin acaba então por receber, em primeiro lugar a Percy B. Shelley e depois a filha e agora, sem qualquer impedimento, estes dois casam-se a 30 de Dezembro na St. Mildred's Church, em Londres.

A 12 de Janeiro de 1817 nasce Alba (também conhecida por Allegra), filha de Claire Clairmont e Lorde Byron. Neste mês ainda, Percy B. Shelley vai a tribunal requerer a custódia dos filhos que teve com Harriet mas é-lhe recusada. Depois desta data, não há notícia que Percy B. Shelley tenha mais alguma vez visto os filhos que teve com Harriet. Em Março, os Shelleys instalam-se em Marlow, na Albion House e a 17 de Abril de 1817, Mary Shelley termina o manuscrito de *Frankenstein* e pede ao marido para escrever o Prefácio. Começam a procurar um editor: a 18 de Julho, o editor John Murray recusa o manuscrito de *Frankenstein*; a 3 de Agosto é o editor Charles Ollier que também recusa mas a 21 de Agosto, os editores Lackington, Allen & Co aceitam a sua publicação.

A 2 de Setembro de 1817 nasce Clara Evarina, o terceiro filho de Mary e de Percy Shelley. Em Dezembro de 1817 Mary Shelley vê a publicação do seu primeiro livro *History of a Six Week's Tour*, escrito com a colaboração do marido.

Em Janeiro de 1818 é publicado *Frankenstein; or the Modern Prometheus* em três volumes, sem o nome do autor, com um prefácio não assinado de Percy B. Shelley e o romance é dedicado a William Godwin. Ainda neste mês, os Shelleys deixam Albion House e mudam-se para Londres. Em Março, partem todos para Itália: Mary, Percy e os seus dois filhos, Claire Clairmont e a filha Allegra acompanhados por duas criadas.

Em Abril estão em Milão e Claire, tendo-se desentendido com Lorde Byron, o pai da Allegra, manda a filha para o pai que, estando a viver também em Itália, exigia a presença da filha. Entretanto, Mary Shelley, o marido e Claire Clairmont viajam por Pisa e Livorno, acabando por se fixarem em Bagni di Lucca, onde Mary Shelley escreverá duas peças de teatro: *Proserpina e Midas*.

Em Agosto, Percy B. Shelley e Claire Clairmont deslocam-se a Veneza para buscar Allegra, pois Lorde Byron acedera entregá-la de novo à mãe e, em Setembro, Mary Shelley vai ter com eles levando os dois filhos. A 24 de Setembro, Clara Evarina, o terceiro filho, morre em Veneza. Uma nova tragédia para Mary Shelley que, contrariamente aos que

alguns críticos quiseram insinuar, sempre quis ser mãe e reagiu sempre com desespero à morte dos filhos. (Basta ler as entradas dos seus Diários aquando da morte dos três primeiros filhos para não termos qualquer dúvida). Em Novembro, Mary Shelley, Percy B. Shelley e Claire Clairmont viajam pelo Sul de Itália (Nápoles e Roma) acabando por se instalar em Roma, em Março do ano seguinte. A 28 de Dezembro, nasce em Nápoles Elena Adelaide Shelley, criança que seria adoptada por Percy B. Shelley, muito possivelmente sua filha e de uma rapariga suíça que cuidara das crianças dos Shelley.

Em Abril de 1819, John William Polidori publica, finalmente, no *The Monthly Magazine*, o seu *The Vampyre*, a primeira obra de um inglês sobre vampiros.

A 7 de Junho morre William, o segundo filho dos Shelley, vitimado pela malária. Devastados pela morte do filho, os Shelley deixam a Cidade Eterna e fixam-se em Livorno, na Villa Valsovano e em Agosto Mary Shelley começa a escrever *Matilda*, um romance que só será publicado em 1959.

Em Outubro de 1819, os Shelleys estão em Florença e é aqui que nasce, a 12 de Novembro, Percy Florence, o quarto filho do casal e o único que atingirá a idade adulta.

Em Março-Abril de 1820, os Shelleys instalam-se em Pisa, na Casa Frasi. Aqui, Mary Shelley começa a escrever *Castruccio, prince of Lucca* que será depois publicado com o nome de *Valperga*. Mary Shelley detestava a cidade de Pisa pelo que em Junho vão viver para Livorno e em Julho morre Elena Adelaide, a bebé italiana adoptada por Percy B. Shelley. Em Agosto mudam-se para Bagni San Giuliano, para a Casa Prinni, mas inundações em San Giuliano obrigam os Shelleys a regressar a Pisa ficando a viver no Palácio Galetti.

Em Janeiro de 1821, os Shelleys conhecem Jane e Edward Williams, outros expatriados ingleses de quem se tornarão grandes amigos, tendo Percy B. Shelley tornado particularmente próximo de Jane Williams, assim como se estabelece uma grande amizade entre Percy B. Shelley e Emilia Viviani, o que acabou por causar algum desconforto, a roçar os ciúmes, em Mary Shelley⁸. Em Março os Shelleys mudam-se, em Pisa, para a Casa Aulla. Em Maio regressam a Bagni San Giuliano.

A 27 de Agosto, John W. Polidori suicida-se em Londres e em Outubro os Shelleys estão de novo em Pisa. Neste Inverno de 1821, Lorde Byron foi também viver para Pisa

onde se criou um verdadeiro círculo literário formado por E. J. Trelawny, Jane e Edward Williams, os Shelleys e Leigh Hunt e a mulher. Leigh Hunt veio expressamente para Itália para editar “The Liberal”, um periódico de cultura e política, propriedade de Hunt e de Lorde Byron. Em Novembro de 1821 é publicada em Paris a primeira tradução de *Frankenstein*.

A 19 de Abril de 1822 morre, vítima do tifo, Allegra, a filha de Claire Clairmont e Lorde Byron. Este poeta-aristocrata havia retirado de novo a filha à mãe e a criança ficou então a viver, desde 1821, num convento em Bagnacavallo. Em Abril deste ano, os Shelleys e os Williams instalam-se na Casa Magni, no golfo de La Spezia, onde Percy B. Shelley manda construir um barco.

A 16 de Junho de 1822 Mary Shelley tem um aborto espontâneo, a que se segue uma grave hemorragia, tendo sido salva pela rápida intervenção do marido que a imergiu num banho de água gelada para parar a hemorragia.

A 1 de Julho de 1822, Percy B. Shelley, Edward Williams e um jovem marinheiro inglês, Charles Vivian, não obstante o mau tempo, embarcam em direcção a Livorno. A 8 de Julho o barco afunda-se e com ele os seus ocupantes. Os corpos só serão encontrados a 14 de Julho. A 14 de Agosto, o corpo de Percy B. Shelley é cremado numa praia perto de Viareggio, na presença de Lorde Byron, Leigh Hunt e E. J. Trelawny.

Em Setembro, Mary Shelley instala-se em Génova, na Casa Negoto. Entretanto, Claire Clairmont deixa Mary Shelley e junta-se ao seu irmão Charles, em Viena e a partir daqui passa o resto da sua vida no continente trabalhando como governanta e dama de companhia. Jane Williams regressa a Londres.

A 21 de Janeiro de 1823, as cinzas de Percy B. Shelley são depositadas no Cemitério Protestante de Roma e o seu coração é levado para Londres.

A 1 de Fevereiro é publicado o romance *Valperga* de Mary Shelley. Ainda em Fevereiro, Sir Timothy Shelley, pai de Percy B. Shelley, recusara-se a sustentar financeiramente a Mary Shelley, propondo-se cuidar do neto se Mary renunciasse ao filho. Mary Shelley recusa. Finalmente, em Julho, Mary Shelley, com o filho, deixa Génova e regressa, via Paris, a Londres, onde chega em Agosto. Uma vez em Londres, Mary Shelley irá visitar

frequentemente a sua amiga Jane Williams. A 29 de Agosto, Mary Shelley assiste à representação de *Presumption, or, The Fate of Frankenstein*, a adaptação teatral de *Frankenstein* por Richard Brinsley Peake, que havia sido estreada a 29 de Julho desse ano no Royal Opera House. William Godwin aproveita a ocasião para lançar uma 2ª edição do romance, agora em dois volumes, mas ainda sem a indicação do nome da autora. Em Setembro, Mary Shelley está instalada em Londres.

A 27 de Novembro, Sir Timothy Shelley aceita pagar anualmente uma pensão mas só para a educação do neto.

A 19 de Abril de 1824, Lorde Byron morre em Missolonghi, na Grécia e em Julho é feito o seu funeral em Londres, tendo Mary Shelley velado o seu corpo.

Em Junho de 1825, Mary Shelley publica os *Posthumous Poems of Percy Shelley*, mas vê-se forçada a recolher os exemplares não vendidos de *Posthumous Poems* por imposição de Sir Timothy Shelley que ameaça cortar a pensão do neto e exige que nada do filho seja publicado por Mary enquanto ele for vivo. Neste mesmo mês, Mary Shelley recusa a proposta de casamento do dramaturgo americano John Howard Payne, como rejeitará mais tarde as propostas de casamento que lhe serão feitas pelo escritor francês Prosper Mérimée e uma outra proposta pelo escritor americano Irving Washington.

A 21 de Junho de 1825, Mary Shelley e o filho mudam-se para Kentish Town, Bartholomew Place, para poder estar mais próxima de Jane Williams.

A 23 de Janeiro de 1826, Mary Shelley publica *The Last Man*. Entretanto, entre Abril e Junho, a sua grande amiga Jane Williams vai viver com Thomas Jefferson Hogg, tendo nascido em Novembro desse ano uma filha de ambos, Mary Prudentia. Só em Julho é que Mary Shelley fica a saber desta situação, o que a deixa desiludida com a amiga pois pensou que ela traía a sua confiança. De Agosto a Outubro Mary Shelley viaja por Sompting, Arundel e Dieppe e nesse Outubro, Mary Shelley e o filho tornam a instalar-se em Londres. A 14 de Setembro de 1826 morre Charles Shelley, o filho varão de Percy e Harriet Shelley, de modo que Percy Florence coloca-se na linha de sucessão ao título e às propriedades da família e Sir Timothy Percy passa a pagar uma pensão anual de 200 libras esterlinas a Mary Shelley.

Em Janeiro de 1828 tornam a mudar de residência em Londres. Em Março, começa a colaboração com a revista anual *Keepsake*⁹ onde irá publicar dezasseis contos durante os próximos dez anos, assim como alguns textos inéditos de Percy B. Shelley.

Em Abril de 1828, Mary Shelley está em Paris de onde regressa em Maio, doente com varíola. Durante os meses de Junho e Julho encontra-se em Dover e em Hastings a restabelecer-se. Em Junho de 1828 aceitou ajudar Thomas Moore a escrever uma biografia de Lorde Byron.

Em 1830 é publicado *The Fortunes of Perkin Warbeck* de Mary Shelley.

Em Novembro de 1831 é publicada a terceira edição de *Frankenstein*, revista por Mary Shelley, com várias alterações.

Em Maio de 1833, Mary Shelley instala-se em Harrow para onde Percy Florence fora estudar na famosa *public school* local.

Em Fevereiro de 1835 é publicado o 1º Volume de *Lives of the Most Eminent Literary and Scientific Men of Italy, Spain and Portugal*, de Mary Shelley.

A 7 de Abril é publicado o romance *Lodore* de Mary Shelley e em Outubro é publicado o 2º Volume de *Lives of the Most Eminent Literary and Scientific Men of Italy, Spain and Portugal* (o 3º Volume desta série será publicado em Setembro do ano seguinte).

A 7 de Abril de 1836 morre William Godwin, pai de Mary Shelley e esta instala-se de novo em Londres, uma vez que retirou o filho de Harrow.

Em Fevereiro de 1837, Mary Shelley publica o seu romance *Falkner*. Neste ano de 1837, a nova monarca britânica, Victoria, é coroada rainha e Percy Florence entra no Trinity College, em Cambridge. Este ano é marcado também por uma polémica em que Mary Shelley se vê envolvida, porque se recusara a assinar a petição da extensão do *copyright* de autores britânicos nos Estados Unidos da América. Alguns intelectuais radicais acusaram Mary Shelley de imobilismo e de silêncio frente às questões sociais, pela sua negação sistemática em tornar públicas as suas opiniões.

1838 conhece a publicação do 1º Volume de *Lives of the Most Eminent Literary and Scientific Men of France* de Mary Shelley.

Ainda em 1838, Mary Shelley consegue a autorização do sogro para publicar *Poetical Works*, a obra poética completa de Percy Bysshe Shelley, que verá a luz do dia no ano seguinte. A autorização para a publicação da obra poética de Percy Shelley, por Sir Timothy, tinha duas condições: exigia a exclusão de qualquer biografia do poeta e a condição de a viúva não ganhar nenhum dinheiro com essa publicação. Mary Shelley aceitou, contornando a proibição da biografia através da inserção de muitas e extensas notas. Se conseguiu resolver o seu diferendo com o sogro, abriu, no entanto, um outro campo de batalha com a publicação das *Poetical Works* do marido. Ao editá-las, e a pedido do editor para evitar problemas com a censura, Mary Shelley suprimiu no poema *Queen Mab* algumas linhas nos cantos 6 e 7 do poema que faziam referências às convicções ateias de Percy B. Shelley. Mary Shelley tentou resistir dizendo que, embora discordasse e não gostasse do ateísmo, também não gostava de «mutilações» e preferia favorecer a «liberdade». Mas acabou por ceder às insistências do editor e a obra é publicada com esses cortes. Esta edição «corrigida» provocou um grande debate no seu tempo e Mary Shelley foi vítima de fortes ataques por ter censurado o texto. Estas reacções e críticas levaram o editor, Edward Moxon, a rever a sua posição e em finais de 1839 saiu uma nova edição dos *Poetical Works* com o poema *Queen Mab* publicado integralmente.

Neste ano são também publicados por Mary Shelley os *Essays, Letters from Abroad, Translations and Fragments*, de Percy Bysse Shelley, uma recolha póstuma de ensaios do marido, anotados por ela. É também publicado o 2º Volume de *Lives of the Most Eminent Literary and Scientific Men of France* de Mary Shelley.

De Junho a Dezembro de 1840, Mary Shelley e o filho viajam por Itália e França.

Em 1841 Percy Florence conclui os seus estudos na Universidade de Cambridge.

Em Setembro de 1842 Mary Shelley está em Paris, onde se encontra com Ferdinando Luigi Gatteschi¹⁰ e outros exilados italianos e, em Outubro, está de visita a Itália.

Em Abril de 1843, morre Sir Timothy Shelley e o seu neto, Percy Florence, herda o título e as propriedades da família e nesse mesmo ano, Mary Shelley, o filho e dois amigos deste viajam pela Alemanha, Itália e França.

Em Julho de 1844, Mary Shelley publica *Rambles in Germany and Italy* (as narrativas das viagens de 1840, 1842 e 1843).

Em Setembro de 1845, Gatteschi tenta chantagear Mary Shelley, ameaçando divulgar as cartas que ela lhe escrevera, pelo que Mary Shelley pede auxílio a um amigo e a Polícia Francesa acabará por recuperar as cartas.

Em Agosto de 1846 Mary Shelley viaja até Baden-Baden e em Setembro torna a mudar de casa, em Londres, tendo sido esta a sua última mudança de residência na capital britânica.

Em 1848 o filho casa-se com Jane St. John, uma jovem viúva. E no ano seguinte, Mary Shelley muda-se para Field Place, o solar dos Shelley em Bournemouth, no Sussex, ficando a viver com o filho e a nora.

Na Primavera de 1850, Mary Shelley vai com o filho e a nora até à Côte d'Azur. No Outono, Mary Shelley tem um ataque que a deixa paralisada sendo-lhe diagnosticado um tumor cerebral. Sir Percy Florence e Lady Jane Shelley ficam em Londres para cuidar de Mary Shelley, o que fizeram com diligência e muito carinho.

A 1 de Fevereiro de 1851, aos 53 anos, Mary Shelley morre em Londres. É sepultada a 8 de Fevereiro em St. Peters, em Bournemouth. A pedido da Lady Jane Shelley, os restos mortais da mãe, Mary Wollstonecraft, do pai, William Godwin, assim como o coração do marido, Percy Bysshe Shelley são exumados de St. Pancras, em Londres e transferidos para junto de Mary Shelley. Na vida, como na morte, Mary Shelley acabou por ficar junta e associada àqueles que foram, apesar de tudo, os seus maiores mentores, influências e heróis.

O filho, Sir Percy Florence Shelley morrerá a 6 de Dezembro de 1889, sem deixar descendência directa.

3. Principais publicações de Mary Shelley

1808: publicação da sua primeira história, “Mounseer Nongtongpaw” (M. J. Godwin & Co).

1817 (Novembro): *History of a Six Week's Tour*, em colaboração com Percy B. Shelley (T. Hookham & C. & J. Ollier)¹¹.

1818 (Janeiro): *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* (Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones).

1819: compõe *Matilda*, que só será publicado em 1959.

1820 (Abril-Maio): compõe *Proserpine e Midas*.

1823 (Fevereiro): *Valperga* (Henry Colburn & Richard Bentley).

(23 de Abril): “Madame d’Houtetôt” no *The Liberal*, 3, pp. 67-83.

(30 de Julho): “Giovanni Villani”, no *The Liberal*, 4, pp. 281-97.

(Agosto): 2ª edição não revista de *Frankenstein*.

1824 (Março): “On Ghosts”, no *London Magazine*, 9, pp. 253-56.

(Junho): Mary Shelley publica *Posthumous Poems*, de Percy B. Shelley (John & Henry L. Hunt).

1826 (Janeiro): *The Last Man* (Henry Colburn).

(Outubro): “The English in Italy”, na *Westminster Review*, 6, pp. 325-41.

(Dezembro): “A Visit to Brighton”, na *London Magazine*, 6, pp. 460-66.

1829 (Janeiro): “Illyrian Poems – Feudal Scenes”, recensão das obras de Prosper Merrimée, no *Westminster Review*, 10, pp. 71-81.

1830 (Maio): *Perkin Warbeck. A Romance* (Colburn & Bentley).

(Novembro-Dezembro): “Transformation” no *Keepsake for MDCCCXXXI*, pp. 18-39.

1831 (Novembro): 3ª edição revista de *Frankenstein* (Colburn & Bentley).

1835 (Fevereiro): *Lives of the Most Eminent Literary and Scientific Men of Italy, Spain and Portugal. Volume I* (Longman).¹²

(Abril): *Lodore* (Richard Bentley).

(Outubro): *Lives of the Most Eminent Literary and Scientific Men of Italy, Spain and Portugal. Volume II* (Longman).

1837 (Fevereiro): *Falkner, A Novel* (Sauders & Otley).

(Setembro-Outubro): *Lives of the Most Eminent Literary and Scientific Men of Italy, Spain and Portugal. Volume III* (Longman).

1838 (Agosto): *Lives of the Most Eminent Literary and Scientific Men of France. Vol. I* (Longman)¹³.

1839 (Janeiro-Maio): *Poetical Works of Percy Shelley*, em 4 volumes, com prefácio e notas de Mary Shelley (Moxon).

(Agosto): *Lives of the Most Eminent Literary and Scientific Men of France. Vol. II* (Longman).

(Novembro): *Poetical Works of Percy Shelley*, um volume (agora com o texto integral de *Queen Mab*) (Moxon).

(Dezembro): *Essays and Letters from Abroad, Translations and Fragments*, 2 Volumes (Moxon).

1844 (Julho): *Rambles in Germany and Italy in 1840, 1842 and 1843* (Moxon).

As *Cartas* e os *Diários* de Mary Shelley¹⁴ encontram-se nas seguintes edições:

The Journals of Mary Shelley, 1814-1844, Paula R. Feldman and Diana Scott-Kilvert (eds), 2 vols, Oxford: Oxford University Press, 1987.

The Letters of Mary Wollstonecraft Shelley, Betty T. Bennett (ed.), 3 vols, Baltimore: John Hopkins University Press, 1980-83.¹⁵

4. Diferenças entre as Edições de 1818 e de 1831

Durante a vida de Mary Shelley, *Frankenstein* conheceu três edições: a de 1818, em três volumes, sem o nome do autor e com um prefácio não assinado de Percy B. Shelley e dedicada a William Godwin; a edição de 1823, em dois volumes e sem indicação do nome da autora; e a edição revista de 1831, num só volume e em que Mary Shelley escreve o Prefácio explicando a sua génese e composição. Para além destas edições, nós hoje dispomos ainda do texto do manuscrito de *Frankenstein* pela mão de Mary Shelley e com as “correccões” que Percy B. Shelley fez.¹⁶

A comparação das edições de 1818 e de 1831 permite-nos constatar que há, de facto, diferenças entre as duas. Estas diferenças, e contrariamente ao que a própria Mary Shelley sugere no seu Prefácio à edição de 1831 – que se trataria de ligeiras alterações e correccões –, são várias e são relevantes. Aqui vou destacar somente algumas:

4.1. No texto de 1818, Victor Frankenstein é-nos apresentado como alguém que claramente dispõe de livre-arbítrio, com capacidade de escolha moral: ele *podia* ter feito e decidido diferentemente mas não o fez. Na edição de 1831, Victor Frankenstein aparece-nos como tolhido nas suas decisões morais, num contexto algo fatalístico, em que tudo acontece sob o signo do fado, do destino. Assim, no texto de 1831, a Providência parece desempenhar um papel maior nas acções humanas do que no texto de 1818 e Victor Frankenstein surge-nos também com uma maior consciência e a linguagem que usa denota já alguma religiosidade (cf. Mellor, 2003: 16-17; Hindle, 1992: XLVI; Jansson, 1999: XXIV; Ballesteros, 1999: 35-36).

4.2. Na edição de 1818, Elizabeth Lavenza é prima direita de Victor Frankenstein. Ela é filha de uma irmã do pai de Victor e de um italiano e é recebida na família do seu tio Alphonse porque a mãe morrera e o seu pai não a poderia educar. No texto de 1831, Elizabeth é uma menina completamente estranha à família Frankenstein, que adoptaram e trataram como filha. Elizabeth é também descrita, na edição de 1831, em termos «mais angélicos», como destaca Maurice Hindle (1992: XLVI).

4.3. Na edição de 1818 predomina uma imagem de família que é delineada em termos amorosos e igualitários, como no caso da família dos De Lacey. Esta imagem é substituída, na edição de 1831, por uma família com características burguesas, onde as mulheres são, de certo modo, reprimidas, silenciadas e sacrificadas. Isto é, na edição de 1831, a família de Victor Frankenstein aparece sendo mais “saudável” para as convenções da época, como se lhe refere Jansson (cf. 1999: XXIV; Mellor, 2003: 17).

4.4. Na edição de 1831, a educação de Victor Frankenstein é alterada: ele aqui aparece mais fascinado com a alquimia e os cientistas renascentistas e o interesse da sua família pela ciência desaparece (cf. Jansson, 1999: XXIV).

4.5. No texto de 1818, a natureza é vista por Mary Shelley de uma maneira orgânica, benevolente e maternal, enquanto na edição de 1831 prevalece uma visão mecanicista da natureza, impelida por uma força amoral e inconsciente (cf. Mellor, 2003: 17).

4.6. Na edição de 1818, Henry Clerval é-nos apresentado como um jovem idealista, cheio de curiosidade e um enorme desejo de conhecer o mundo e de aprender línguas, mas na edição de 1831 aparece-nos como desejando viver e trabalhar como um administrador colonial (cf. Jansson, 1999: XXIV)

A possível razão, por detrás desta mudança “aburguesadora” da edição de 1831 de *Frankenstein*, poderá ter sido remover do texto qualquer elemento perturbador ou potencialmente radical que aí pudesse haver. Lembremo-nos que, nessa altura, a maioria do público leitor era feminino, pelo que algumas restrições se impunham. Há, assim, uma domesticação e normalização dos personagens e a apresentação de um ambiente social e intelectual menos radicalizado e mais próximo do decoro conveniente às exigências sociais

e religiosas dessa época.

Poder-se-ia, então, dizer que, na edição de 1831, Mary Shelley procurou comportar-se como convinha a “uma senhora” (segundo Mary Poovey) e que actuou assim para limitar possíveis danos em vez de reafirmar a sua autoridade (segundo M. Butler). Não nos esqueçamos que Mary Shelley era uma jovem viúva, com um filho para criar, com dificuldades económicas, com uma relação difícil com o seu sogro e o próprio clima político e social de 1831 tê-la-á forçado a um posicionamento mais conservador e moralista (cf. Jansson, 1999: XXV), assim como, por outro lado, procurava recuperar alguma respeitabilidade para si e para a memória do marido, depois de uma juventude marcada por escândalos e por posições radicais que eram do conhecimento geral.

5. Algumas recensões críticas quando da publicação de *Frankenstein*

A recepção de *Frankenstein* suscitou, aquando da sua publicação em 1818 e posteriormente, várias recensões críticas. Aqui irei apresentar resumidamente algumas dessas recensões que podemos encontrar na *Norton Critical Edition* deste romance (cf. Hunter, 1996: 185-201).

Começa por uma recensão favorável que Percy B. Shelley escreveu ainda em 1817 mas que só foi publicada, postumamente, em 1832, intitulada “On *Frankenstein*” (pp.185-186).

Segue-se depois a recensão de John Croker, publicada no *Quarterly Review* de Janeiro de 1818 (pp. 187-190). John Croker descreve a obra “como um exemplo de absurdidade horrível e nojenta [...], piamente dedicada ao Sr. Godwin e escrita no espírito da sua escola”, afirmando mesmo que o autor do romance deve ser tão louco quanto o seu herói (Victor *Frankenstein*) (p. 189).

Segue-se uma recensão anónima publicada no *Edinburgh Magazine*, de Março de 1818 (pp. 191-196), que começa por realçar a genealogia godwiniana da *Frankenstein*, “com todas

as suas falhas mas também, de igual modo, as belezas daquele modelo” (p. 191). Destaca ainda a visão sombria e lúgubre da natureza e do homem mas reconhecendo que, apesar da improbabilidade da história, retém algum fascínio sobre o leitor e mantém algum ar de realidade (p.191). Reconhece que a descrição do vale de Chamounix está “belamente descrita” (p.193). É uma recensão que indica haver na obra “poder e beleza, quer de pensamento quer de expressão embora em algumas partes a execução é imperfeita e mostrando as marcas de uma mão sem prática” (idem, p. 195). Sente-se particularmente chocado pela “expressão ‘criador’, [ser] aplicada a um mero ser humano” (idem). E termina: “Esperamos ter mais produções quer deste autor quer do seu grande modelo, o Sr. Godwin; mas eles fariam um grande melhoramento nos seus escritos se estudassem antes a ordem estabelecida da natureza tal e qual ela aparece, quer no mundo da matéria quer da mente, em vez de continuarem a chocar os nossos sentimentos com inovações perigosas em qualquer um destes departamentos” (p. 196).

Uma outra recensão anónima foi publicada no *Gentleman’s Magazine* de Abril de 1818 (pp. 196-197). Tem uma abordagem mais positiva e aparentemente favorável e embora se mostre chocado com a ideia da história, reconhece que tem partes bem escritas, acabando por atribuir a obra “a um poeta nobre” que, embora não mencione o nome, todos sabiam que só podia ser Lorde Byron.

No *Knight’s Quarterly* de Agosto-Novembro de 1824 (pp. 197-200) apareceu outra recensão anónima em que o seu autor aproveita a publicação de *Valperga*, no ano anterior, para comparar este romance histórico de Mary Shelley com *Frankenstein*. Reconhece que *Frankenstein* tem um grande poder de sedução sobre os leitores e destaca logo a enorme fealdade do ser que Victor Frankenstein criou assim como considera ser inconcebível que, no romance, Victor Frankenstein não tenha instruído intelectualmente a sua criatura tal e qual se preocupou em formá-la fisicamente. Confessa que se coloca inteiramente ao lado do monstro e lembra que se Victor Frankenstein se queixa da eloquência e do poder de persuasão do monstro é porque o monstro fala a verdade assim como os seus sofrimentos são comovedores. Destaca também a terrível e agonizante solidão da criatura. “Frankenstein deveria ter reflectido nos meios para dar a felicidade ao ser da sua criação

antes de o *ter criado*. Em vez disso, ataca-o com toda a espécie de linguagem abusiva e insultuosa pela sua *fealdade*, que era directamente trabalho *seu* e pelos crimes da criatura, que resultaram da sua negligência” (p. 199, itálico no original). Acaba reconhecendo que *Frankenstein* não podia ser uma obra de Percy Shelley pois há no romance muito que não tem a ver com a filosofia do poeta, apontando o nome da Senhora Shelley como a sua provável autora.

Finalmente, a *Norton Critical Edition* reproduz a Introdução que Hugh Reginald Haweis escreveu para a Routledge World Library Edition, em 1886 (pp. 200-201). Haweis começa dizendo que se trata de um tema revoltante tratado de um modo medonho, embora reconhecendo-lhe uma concepção poderosa mas de execução desigual. Destaca os méritos artísticos descritivos de Mary Shelley quanto às belezas naturais e na descrição dos sentimentos, mas insiste que a construção do romance e do enredo são fracos. Mas se aceita que esta obra seja publicada na Routledge World Library Edition, apesar das suas inúmeras reservas quanto ao valor literário e moral de *Frankenstein*, é porque “De qualquer modo, ‘Frankenstein’ mantém a sua popularidade como o primeiro de uma classe de ficção – não de muita qualidade literária – a que o génio de Edgar Allan Poe deu importância maior do que a que merece” (p. 200-201). Finalmente reconhece que, quando se começa a ler *Frankenstein*, dificilmente conseguimos parar.

Sir Walter Scott, por sua vez, publicou uma recensão crítica no Volume 2 de *Blackwood’s Magazine* de 1818, em que escreve que que *Frankenstein* é um romance com o mesmo plano que *St. Leon: A Tale of the Sixteenth Century* (1799), de William Godwin, pai de Mary Shelley, dizendo tratar-se de uma obra que abre novos espaços e canais para o pensamento. E embora coloque a possibilidade de se tratar de uma obra escrita por uma mulher, acaba no entanto por atribuir a obra a Percy B. Shelley (cf. Clemit, 2003: 27).

Frankenstein é um romance que nunca deixou de ser publicado ao longo destes quase duzentos anos e que aparece sempre, nas mais variadas edições, nos escaparates das livrarias. “É agora geralmente visto, com muito boa razão, como o maior de todos os romances de histórias de horror e o mais influente do género” (Haining, 2003: 3).

A fecundidade desta obra não se traduz só nas contínuas edições e nas suas muitas traduções em várias línguas. Ideias e sugestões inspiradas em *Frankenstein* reaparecem em outros romances e histórias assim como nas adaptações que foram feitas em filmes e para a televisão que trouxeram a história para o grande e o pequeno ecrã tornando o monstro e o seu criador verdadeiras “estrelas”. E não nos podemos esquecer do aproveitamento político, científico, ecológico, feminista, marxista, publicitário, caricatural e muitos outros do monstro e do seu criador ao longo de quase dois séculos.¹⁷

6. Considerações quase finais...

6.1. Há vários guias de leitura de *Frankenstein*. Aliás, um dos fascínios deste romance de Mary Shelley é exactamente a possibilidade que abre para múltiplas leituras que, à semelhança da própria construção do romance em narrativas concêntricas sucessivas, permite a acumulação de diferentes interpretações e leituras sem que uma desfaça ou negue a anterior. Richard Lipking, por exemplo, lembra esta fecundidade hermenêutica acumulativa das várias possíveis leituras de *Frankenstein* e oferece uma sua, em que faz *Frankenstein* e Mary Shelley tributários de Jean-Jacques Rousseau, numa argumentação bem arquitectada e muito sugestiva.¹⁸

Um outro possível registo de leitura e de interpretação de *Frankenstein* tem a ver com a Revolução Francesa, esse sismo sociopolítico cujas ondas de choque se transformaram num poderoso movimento revolucionário que abalou toda a Europa nos finais do século XVIII e que entrou bem dentro do século XIX, modificando irreversivelmente, não obstante toda a reacção contrária, o *modus vivendi* e o *modus operandi* de toda a cultura e civilização europeias.¹⁹

Este movimento revolucionário, que começou por ser visto e sentido, em muitas partes da Europa, como um ponto de partida esperançoso e optimista para uma sociedade mais livre, igualitária e fraterna, acabou nas guilhotinas do Terror e nos canhões e baionetas das Guerras Napoleónicas, transformando esse optimismo e esperança iniciais num terror

e num pavor generalizados. Tal e qual como a criatura do Doutor Victor Frankenstein: o ser vivo que ele sonhou criar – que seria não só mais feliz, mais forte e mais saudável do que o comum dos mortais e que olharia agradecido para o seu criador –, acabou sendo uma *killing machine* que espalhou o terror por onde passou. Talvez uma versão literária das gravuras de Goya em que “El sueño de la razón produce monstruos”.

Assim se compreende que, “De 1789 a 1815, a orientação da literatura e do pensamento europeu é, em certos aspectos, determinada em relação à França, cujo forte destino promove entre governos, nações e escritores, reacções diversas de simpatia, medo e hostilidade. [...] A França é o pólo de atracção ou de repulsa à volta do qual, em grande medida, a vida intelectual inglesa tende a agrupar-se durante este período” (Legonis & Cazamian, 1948: 971).

Sabemos também que os pais de Mary Shelley foram muito influenciados e tornaram-se apologistas entusiásticos dos nobres ideais revolucionários de 1789 (Liberdade, Igualdade, Fraternidade) (cf. Hindle, 1992: X) e, como eles, muitos outros escritores e intelectuais britânicos deste período. Basta lembrar, no caso dos pais de Mary Shelley, que Mary Wollstonecraft chegou a viver na França revolucionária, onde conheceu Gilbert Imlay, o americano pai da sua primeira filha, Fanny Imlay, assim como William Godwin foi incomodado pelas autoridades do seu país. Aliás, a obra filosófica mais conhecida e famosa de W. Godwin, *Political Justice* (1793), só não foi apreendida aquando da sua publicação, porque as autoridades julgaram que, por se tratar de uma obra cara e volumosa, não seria comprada pela gente simples e poucos seriam os que teriam coragem e disposição para a ler – o que não se verificou (cf. Marshall, 1986: 9)²⁰. Assim se explica que possamos olhar para Mary Shelley, segundo Mowatt, como uma adolescente enraizada no radicalismo (cf. 2012: 250).

Em termos da história literária, importa ainda lembrar que também se convencionou fazer coincidir, *grosso modo*, o próprio período romântico inglês com as datas deste período revolucionário (1789-1832). Para além disso, se este período foi inicialmente vivido sob o signo da esperança e do optimismo – como o atesta a poesia de Wordsworth e Coleridge, os iniciadores do Romantismo Inglês –, depressa se transformou em desconfiança, horror

e medo com o Reino do Terror e as Guerras Napoleónicas que fizeram mudar, em sentido contrário, o espírito e a disposição das pessoas e da sociedade (cf. Carter & McRae, 1996: 103). Em resumo, a Revolução Francesa acabou por se tornar “o ideal incumprido para muitos românticos” (Iañez, s.d: 9), o que fez com que muitos escritores e intelectuais britânicos, primeiro iludidos e depois desiludidos, como Wordsworth e Coleridge, passassem a um silêncio conformista e mudassem o enfoque dos assuntos, ou então, para evitarem ser perseguidos, a solução de outros escritores e intelectuais, como Thomas Paine e Joseph Priestley, foi emigrarem para a América porque se mantiveram fiéis apoiantes dos aspectos positivos da Revolução.²¹

O ambiente cultural europeu também se modificou: antes da Revolução Francesa, a cultura europeia tinha um carácter eminentemente aristocrático e cosmopolita, em que os intelectuais, artistas, filósofos e escritores circulavam livremente por toda a Europa culta e palaciana e eram rivalizados e cobiçados em todas as cortes e *salons* europeus. Mas tudo isso acabou abruptamente com a Revolução Francesa e então instala-se o medo o que levou, na Grã-Bretanha, a medidas de clara e inequívoca perseguição aos simpatizantes dos ideais da Revolução Francesa assim como de todos aqueles que lutavam por melhores condições de vida e por uma participação política alargada e mais equitativa, fossem ou não fossem simpatizantes dos ideais franceses.

Este medo, este pavor pelo “monstro” revolucionário francês – como lhe chamava Edmund Burke –, levou até que, na Grã- Bretanha, a Igreja e o próprio estado (que aqui tendiam a confundir-se) se aliassem às seitas não-conformistas, antes também elas perseguidas ou discriminadas, na luta comum contra as ideias e os ideais democráticos e revolucionários (cf. Thomas, 1990: 282).

Assim, parece ser viável e defensável estabelecer um paralelismo entre a Revolução Francesa, gerada na esperança e no optimismo dos ideais do Século das Luzes e o Terror em que degenerou, com o idealismo adâmico do Dr. Victor Frankenstein e o terror espalhado pela sua criatura que também degenerou num monstro.

6.2. *Frankenstein* é um romance que toca e aflora muitos mais assuntos e questões que não transparecem numa primeira leitura. Além disso, a capacidade inquisidora e

provocadora deste romance, tornam-no numa espécie de viveiro de interrogações sobre quem nós somos e sobre quem podemos e queremos ser, pelo que, poderíamos acrescentar com Sanders que “*Frankenstein* não é uma qualquer meditação sobre terrores históricos, pictóricos ou mitológicos; o fascínio e o poder da obra residem na sua especulação profética” (2005: 466). E é esta sua capacidade profética que assegura a sua fecundidade, enquanto viveiro de interrogações e espelho de inquietações, assim como a sua longevidade, apesar de ter sido muitas vezes reputado de má literatura ou literatura de segunda. De facto, pode parecer redundante e um truísmo mas o romance tem a ver com a natureza humana²² e as reacções das pessoas perante situações que as confrontam com o inesperado, o estranho, o anormal, com o outro que não parece ser outro-como-nós.

Frankenstein é um romance onde é verdadeiramente difícil indicar a centralidade de um único tema ou ideia e que, ao mesmo tempo, como escreve Siv Jansson, “não oferece nenhum juízo específico e resiste a uma qualquer leitura única, assim como resiste à categorização” (1999: XX). A obra caracteriza-se também pela polarização de opostos, tal qual a própria vida da sua autora: nascimento-morte; prazer-dor; masculinidade-feminilidade; poder-medo; competitividade-resignação; escrita-silêncio; inovação-tradição; ambição-supressão (cf. Hunter, 1996: VIII). A par disto, reparemos que nesta história sobre a natureza humana e as nossas reacções estamos perante dois homens em conflito, em que um ameaça o outro, mas sem plena consciência da capacidade de destruição mútua (cf. Bazin, 2012: 15) e da destruição para que arrastam todos os outros que lhes são próximos. É uma história acerca da natureza humana que nos apresenta perspectivas contraditórias acerca da mesma (cf. Hitchcock, 2010: 18) mas onde, e simultaneamente, neste dilema entre risco e obediência, entre poder e medo, não aparece nenhuma resposta moral final nem nenhuma autoridade divina para julgar, punir e recompensar (idem: 13). Aliás, a dimensão do religioso e do divino não aparece sequer explicitada no texto, pelo que se poderia dizer que Victor Frankenstein “não é punido por um céu ciumento”, como diz Sanders, mas antes pela criatura que ele imprudentemente criou e que se revoltou contra o seu criador (2005: 465). Esta ausência de sanção e de castigo divinos revela não só uma clara horizontalidade ética, sem contaminações de

um ordenamento ético heteronómico, como as consequências dos actos e das decisões humanas são aquelas que seriam de esperar de uma concepção humana, demasiadamente humana, da vida de todos nós. Além do mais, a imanência e a horizontalidade axiológica deste mito, verdadeiramente criado *ex nihilo* por Mary Shelley, explicam-se pelo facto de *Frankenstein* ser, em termos de génese literária, um mito único, quer quanto ao conteúdo quer quanto à origem: “*Frankenstein* inventa a história da criação de um ser vivo por um só homem a partir de matéria morta. Todos os outros mitos de criação, mesmo o do *golem* judaico, dependem da participação feminina ou de alguma forma de intervenção divina (directa ou indirectamente através de rituais mágicos ou proferindo nomes santos ou letras sagradas). A ideia de um monstro inteiramente feito pelo homem pode ser derivada de um acontecimento único e datado: um sonho acordado de uma rapariga concreta de dezoito anos no dia 16 de Junho de 1816. Além de que, Mary Shelley criou o seu mito sozinha. Todos os outros mitos do mundo ocidental e oriental, como os de Drácula, de Tarzan, do Super-homem ou os de sistemas religiosos mais tradicionais, derivam do folclore ou de práticas rituais comunais” (Mellor, 1989: 38-39).

6.3. De facto, “*Frankenstein* é verdadeiramente um mito, uma lenda, um ícone” (Hitchcock, 2010: 326) cuja fecundidade é tão grande a ponto de que cada época poder servir-se de *Frankenstein* para ilustrar e mostrar os seus novos problemas, receios, medos e apreensões (cf. Schor, 2003: 3). Assim, por exemplo, no século XIX, aquilo que em geral mais assustava e horrorizava as pessoas em *Frankenstein* era a criatura monstruosa, a sua crueldade assassina, enquanto para nós hoje, os olhares críticos viram-se para o Doutor Victor Frankenstein, pai desnaturado e desavergonhado que abandona a sua criatura indefesa num mundo cruel. Que coisa tão politicamente incorrecta!

Esta visão do monstro como degenerado e maléfico entra no imaginário da política inglesa em 1824, um ano depois da 2ª edição da obra e da estreia da adaptação de *Frankenstein* nos palcos londrinos (que muito ajudou à sua popularização). Nessa data, George Canning recomenda, depois de ter sido banido o tráfico de escravos em 1807, que seja garantida uma educação sistemática a todos os escravos como uma condição para a sua emancipação, pois

o negro é um ser que possui força e forma de homem mas intelecto de criança, lembrando então “a esplêndida ficção de um romance recente” (cit. in Hitchcock, 2010: 97-98).

É, portanto, indiscutível que “O pesadelo acordado de Mary Shelley, a 16 de Junho de 1816, inspirou uma das mais poderosas histórias de horror da civilização ocidental. Pode reclamar o estatuto de um mito, tão profundamente ressonante nas suas implicações para a nossa compreensão de nós próprios e do nosso lugar no mundo a ponto de se ter tornado, nas suas linhas gerais, um tropo da vida diária” (Mellor, 1989: 38).

6.4. “*Frankenstein* é mais do que um livro; é um mito e um símbolo” (Lipking, 1996: 315). É um romance acerca de nós próprios, da natureza humana, que levanta algumas questões sérias sobre nós mesmos, sobre quem nós pensamos e acreditamos ser e poder ser.

A criatura/monstro confronta-nos com questões como a de sabermos, por exemplo, se a criatura é realmente um produto da natureza, uma forma de vida sagrada, ou somente um produto do homem, fora da ordem natural e, portanto, um monstro. Mas também nos coloca a questão se podemos desculpar o assassinato de pessoas inocentes só porque o assassino é vítima do preconceito. Mas Mary Shelley não nos deixa uma saída fácil, nem nos deixa sentir bem connosco mesmos porque apresenta-nos problemas insolúveis e genuínos fazendo com que, as mais das vezes, mudemos de posição porque honestamente não sabemos qual a resposta correcta a dar (cf. Lipking, 1996: 319).

Este impasse “É o coração do romance. De facto, sem ele não haveria, de todo, nenhum *Frankenstein*. Talvez um romance que ensinasse os estudantes a amar o Outro fosse mais instrutivo, ou pelo menos mais aceitável para os gostos modernos. Mas o romance de Mary Shelley ensina uma outra coisa: que o amor do Outro e o medo do Outro, embora logicamente incompatíveis, podem ser igualmente bem motivados; e que o idealismo pode ser egoísta e destrutivo assim como pode ser altruísta e criativo. Os pensamentos perturbadores que estas contradições levantam explicam o poder inquietante do próprio livro. E esta perturbação não deixa de ser instrutiva. Quer uma pessoa subscreva ou não a observação de F. Scott Fitzgerald que «o teste de uma inteligência de primeira água é a capacidade de manter duas ideias opostas na mente ao mesmo tempo, e mesmo assim

manter a capacidade de funcionar», alguma ficção de primeira qualidade serve de teste. *Frankenstein* ensina os seus leitores a viver com a incerteza, num mundo onde os absolutos morais – mesmo aqueles que apoiamos – podem cancelar-se uns aos outros” (Lipking, 1996: 320). “De facto, a capacidade para argumentar os dois lados de uma questão, ou para fornecer material para minar as primeiras premissas de cada um, explicam o fascínio – assim como o terror – de *Frankenstein*” (idem: 330): é a Natureza que tanto pode ser fonte de vida como de morte; são pessoas boas que praticam más acções ou não pensam nas consequências daquilo que decidem e fazem. É termos consciência e aprendermos que não podemos confiar plenamente em nós próprios.

Frankenstein é, assim, uma exploração moralmente inquisidora da ciência, é um estudo das consequências da nossa tentativa de experiência e de penetração do desconhecido, é uma imaginativa digressão sobre os princípios da liberdade e dos direitos humanos, temas tão caros aos pais de Mary Shelley (cf. Sanders, 2005: 465). É uma reflexão sobre quem somos, o que podemos ser e o que queremos ser.

Este questionamento ético é o grande mérito e valor desta obra: quem somos nós, de facto? E em termos educativos, uma vez que em educação se exige que se postule a perfectibilidade humana, este romance deixa a pairar uma dúvida excruciante que, sem ser metódica nem pírrica é, no entanto, prudencial e preventiva: seremos mesmo perfectíveis? E se sim, como e em que medida?

Notas

1. Mary Shelley reconheceu sempre a sua dívida para com os pais e a influência destes pode ser encontrada em todas as suas obras. Mas se foi reconhecidamente influenciada pelo pensamento dos pais, no entanto, não foi uma mera imitadora, uma vez que, consciente dos resultados e das consequências políticas e sociais da Revolução Francesa e do período napoleónico, Mary Shelley reaprecia e reformula muito do legado intelectual dos pais, o que se nota especialmente em *Frankenstein* e em *Matilda* (cf. Clemit, 2003: 26). Assim, embora influenciada pelo pensamento, pelos valores e pela vida dos pais – e do próprio marido, como acontecerá mais tarde –, há em Mary Shelley, e na sua obra, algo que a leva a resistir e a apartar-se dessas influências, pois Mary Shelley aparece-nos menos confiante da criatividade, da imaginação, da ambição intelectual e dos ideários que os caracterizou. “Os seus sentimentos para com os pais e o amante

– todos os três eram importantes mentores para ela e presenças poderosamente intimidantes – eram decididamente confusos: a sua admiração por cada um deles era forte, mas também o era a resistência e a suspeita (nem sempre consciente ou clara) das suas vidas, das suas leituras, dos seus valores, dos seus livros” (Hunter, 1996: IX).

2. Os editores da edição de 1831 pediram a Mary Shelley que contasse no Prefácio como foi possível uma rapariga como ela escrever tal obra. “Eu estou mais do que disposta a fazê-lo, e assim darei uma resposta à pergunta que me tem sido feita tão frequentemente: ‘Como é que eu, então uma jovem rapariga, acabei por pensar e por dilatar sobre uma ideia assim tão hedionda?’” (Shelley, 2003: 5).
3. William Godwin. Filósofo anarquista e romancista inglês, um autor injustiçado no seu tempo e ainda hoje porque é, muitas vezes, só lembrado como marido de Mary Wolstonecraft, como pai de Mary Shelley e sogro de Percy B. Shelley, mas que deveria ser lembrado como um filósofo de pleno direito, sistemático, rigoroso e como “um pensador sincero onde não se encontra no seu carácter nenhum traço de egoísmo ou de exibição própria” (Sampson, 1970: 467). Nascido em Wisbeck, Cambridgeshire, a 3 de Março de 1756, foi educado na Hoxton Academy para ser pastor dissidente como o seu pai. Ainda exerceu em três paróquias, mas acabou por abandonar o ministério, em 1782, tendo ido viver para Londres, trabalhando como jornalista e panfletário e participando activamente nos debates ligados aos grupos radicais visando reformar a sociedade, não através da religião, – pois tornara-se ateu –, mas através da razão. Foi um adepto fervoroso dos ideais iluministas e das ideias dos Enciclopedistas Franceses, defendendo a abolição de todas as instituições, mas nunca através da violência acreditando que se devia combater, gradual e pacificamente, todas as formas de injustiça, privilégio ou despotismo político ou religioso. Por acreditar que os homens agem de acordo com a razão, que era impossível ser racional e não agir racionalmente e que a razão ensina a benevolência, então todos os seres humanos podiam viver em harmonia, sem leis e sem instituições (daqui o seu anarquismo). Publicou *Life of Chatham* (1783), *Sketch of History* (1784), vários artigos em periódicos mas é só em 1793, com *An Enquiry Concerning Political Justice and its Influence on Morals and Happiness* (1793), que se tornou famoso. William Godwin acreditava que a verdade é onipotente, que o homem é perfectível e que somente a sociedade tem falhas, podendo o vício ser ultrapassado quando as condições que o produzem forem corrigidas. Mais tarde, especialmente depois do seu encontro com Mary Wolstonecraft, algumas das suas posições mais extremadas serão suavizadas, mas nunca se afastou da defesa intransigente da causa da liberdade e da crença na perfectibilidade humana e no poder da razão. “Ele considera a felicidade humana e o bem-estar social como a finalidade única da existência, mas ao contrário de Rousseau (cuja influência atravessa toda a obra) anseia pelo progressivo desaparecimento de todas as formas de governo e pela sua substituição por um novo sistema de anarquia radical. O culto da sensibilidade de Rousseau e a sua religiosidade inata são substituídos por uma adesão rígida ao predominante princípio da razão. As leis, o governo, a propriedade, a desigualdade e o casamento seriam abolidos como parte de um processo gradual através do qual a perfectibilidade humana, condicionada pela razão humana, transcenderia as limitações e os obstáculos existentes à felicidade realizada” (Sanders, 2005: 454). Esta obra será como que uma bíblia para os reformadores e para os primeiros poetas românticos britânicos atraindo assim, contra si, as suspeições do primeiro-ministro, William Pitt (vide nota xix). De facto, a publicação de *Political Justice* (1793) e depois do sucesso do seu romance *Caleb Williams* (1794), assim como de *Cursory Strictures* (1794) – o panfleto escrito em defesa dos doze radicais acusados de alta traição, mas que foram absolvidos em parte pela força argumentativa do texto de Godwin –, fizeram com que William Godwin fosse visto pelas autoridades como uma potencial ameaça para a segurança nacional e para a estabilidade social. Esta atmosfera sociopolítica adversa a Godwin fez com que ele fosse frequentemente maltratado e ridicularizado pela imprensa conservadora e, em 1797, houve mesmo uma campanha no periódico *Anti-*

Jacobin, financiada pelo governo e directamente orquestrada contra ele. Casou-se em 1797 com Mary Wolstonecraft com quem passou o tempo mais feliz da sua vida, tendo a morte da mulher sido um duro e rude golpe para Godwin. Teve uma vida repleta de dificuldades económicas, um negócio de livros que nunca deu lucros tendo acabado por aceitar, em 1833, uma sinecura como alabardeiro do Tesouro. No entanto, e apesar de toda uma vida repleta de dificuldades económicas, Godwin conseguiu escrever um número assinalável de obras das quais se destacam os romances *Adventures of Caleb Williams* (1794), *St. Leon* (1799), *Fleetwood* (1805). Escreveu uma peça de teatro que não teve sucesso para além de muitas outras obras como resposta /reação aos sinais dos tempos e manteve um diário durante 48 anos. Morreu em Londres a 7 de Abril de 1836 (cf. Jones, 1992: 188-189; Braddie, 1985: 397; Crystal, 1998: 380; Sampson, 1970: 467-468; Sanders, 2005: 451-486).

Mary Wolstonecraft. Romancista e feminista inglesa. Nasceu em Londres, ou perto de Londres, a 27 de Abril de 1759 e cedo revoltou-se com a tirania do pai que era violento e bêbado. Aos 18 anos deixou a casa paterna, foi trabalhar para Bath como dama de companhia. Mais tarde, em 1784, criou com a irmã Eliza e uma amiga uma escola em Newington Green e aí conheceu Richard Price e outros Dissidentes importantes. Quando a escola faliu foi, em 1786, para a Irlanda como governanta dos filhos de Lorde Kingsborough. Em 1787 publica *Thoughts on the Education of Daughters*, advogando a igualdade na educação mas não, curiosamente, o voto das mulheres ou o direito de ocuparem cargos públicos. Vai escrevendo para o editor radical Joseph Johnson que lhe publica *Mary* (1788), um romance semiautobiográfico, *Original Stories* (1788), um livro para crianças, traduções do francês e do alemão e *A Vindication of the Rights of Men* (1790), em resposta a Burke, onde critica os valores aristocráticos que subjagam a maior parte da humanidade aí incluindo as mulheres de todas as classes sociais e a vida de servidão a que estavam sujeitas. Mary Wolstonecraft “foi a mais eloquente de um pequeno grupo de escritores, todos eles ligados ao Círculo de Godwin, que usaram a ficção para divulgar certos aspectos fundamentais da nova ideologia revolucionária” (Sanders, 2005: 456). *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) é o primeiro tratado feminista em que defende para as mulheres uma educação que lhes permitisse a independência económica e o auto-respeito. Esta obra pioneira do feminismo moderno “é uma adaptação da teoria revolucionária francesa às necessidades universais das mulheres” (Sanders, 2005: 457), apelando à educação e à razão: à educação, como meio para tornar indefensável a contínua subjugação das mulheres; e à razão, para que esta fosse aplicada a todas as futuras questões relacionadas com os sexos (cf. Sanders, 2005: 457). Nos finais de 1792 vai para Paris onde conhece o americano Gilbert Imlay e da relação com ele nasce uma filha, Fanny, em 1794, ano em que publica a sua “visão” sobre a Revolução Francesa. Nesta sua estadia em França, convive com mulheres e homens franceses, alguns dos quais acabarão na guilhotina, como Olympe de Gouges, feminista, Manon Roland (a quem se atribui a frase, ao subir para o patíbulo da guilhotina, “Liberdade, quantos crimes se cometem em teu nome”), e Condorcet, que preferiu envenenar-se, na prisão, na véspera de ser guilhotinado (cf. Moreno, 2002: 53). Em 1795 regressa a Inglaterra mas o desprezo de Imlay (havia sido trocada por outra mulher), levam-na ao desespero e por duas vezes tentou o suicídio (uma vez com a ingestão de láudano; outra atirando-se ao Tamisa). Recuperando-se, em Agosto de 1796 torna-se amante de Godwin, mas decidem viver em casas separadas. Quando engravidou de Godwin decidiram casar-se, a 29 de Março de 1797, apesar da oposição de ambos ao casamento, mas para dar alguma legitimidade aos filhos. Morreu a 10 de Setembro de 1797, onze dias depois de ter dado à luz uma menina (Mary Shelley), devido a complicações no parto. Após a sua morte, o marido publicou toda a sua obra, incluindo *Memoirs of the Author of A Vindication of the Rights of Woman* (1798). Estas Memórias, editadas e publicadas pelo marido, primam pela sua franqueza e sinceridade, narrando com toda a transparência a vida da esposa (a sua «fixação» no artista Henry Fuseli, então casado; a sua estadia na França revolucionária; o seu affair

- com Gilbert Imlay; a filha que teve com ele; as duas tentativas de suicídio; a sua «experiência» doméstica com Godwin; e a sua morte dolorosa e lenta). Tudo isto, em vez de provocar a admiração e o respeito pelas causas que Mary Wolstonecraft defendeu, acabou por chocar as pessoas e provocou a sua hostilidade não só à memória desta mulher como das causas e ideais que advogou (cf. Clemit, 2003: 27-28). Foi uma mulher típica do século XVIII, uma autodidacta, “uma filha do Iluminismo com alguns traços da Sensibilidade (romântica)” (Ferber, 2010: 109) que foi capaz de se afirmar pelos seus próprios méritos e pelo trabalho que realizou. Incompreendida e ridicularizada em vida e depois de morta, estabeleceu as bases do feminismo moderno, num ambiente cultural, social e político adverso à afirmação de uma mulher (cf. Drabble, 1985: 1079; Wardle, 1992: 188; Moreno, 2002: 47-56; Sanders, 2005: 455-457; Crystal, 1998: 1006; Ferber, 2010: 109).
4. Claire Clairmont, ou Jane, nasceu a 27 de Abril de 1798 e morreu a 21 de Abril de 1879. Era filha de Mr. Clairmont e de Mary Jane Godwin, viúva de Mr. Clairmont e segunda mulher de William Godwin. Com o casamento de Mary Jane com William Godwin, pai de Mary Shelley, Claire foi criada com Mary. Mais tarde, acompanhará Mary Shelley quando esta fugiu com Percy Shelley – dando azo a muitas calúnias dirigidas contra Percy B. Shelley por causa deste “arranjo” a três –, assim como os acompanhará sempre em todas as suas viagens até à morte de Percy Shelley. Tendo-se tornado amante de Lorde Byron, é através de Claire que este vem a conhecer Percy e Mary Shelley na Suíça. Lorde Byron será o pai de Allegra Byron, ou Alba (1817-1822), uma menina que será o foco de litígio entre o pai e a mãe. Em 1818, Lorde Byron exigiu que a filha ficasse a viver com ele, prometendo reconhecê-la e educa-la. Muito contra a sua vontade, e contra o conselho de Percy Shelley, Claire entregou a filha a Lorde Byron, mas para sua surpresa e consternação, em 1821 Byron colocou-a num convento em Bagnacavallo, perto de Ravenna, onde a criança acabaria por falecer, vítima de tifo, em 1822. Depois da morte de Percy Shelley, Claire deixou Mary Shelley em Itália e foi ter com o irmão Charles quer vivia em Viena. Até ao fim da vida trabalhou como governanta e dama de companhia, em países como a Rússia, a Itália e estabelecendo-se, finalmente, em Paris onde Mary Shelley a visitou algumas vezes.
5. Percy Bysshe Shelley nasceu a 4 de Agosto de 1792, em Field Place, no Sussex e morreu afogado em Itália a 8 de Julho de 1822. Poeta «maldito» da segunda fase do Romantismo inglês é um dos poetas mais famosos de Inglaterra e presenteia-nos com uma poesia social e humanamente comprometida, num tom claramente profético, inconformista e irreverente (cf. Iañez, s.d.: 28). Cresceu no meio de irmãs, sempre mimado e estudou em Eton e em Oxford, de onde seria expulso por causa de um panfleto que escreveu juntamente com um amigo, em 1811. Neste mesmo ano, depois de discutir violentamente com o pai, que queria que ele seguisse uma carreira política, Percy Shelley foge para a Escócia com Harriet Westbrook, de 16 anos, casando-se com ela em Edimburgo e com quem teria dois filhos, Eliza Ianthe e Charles. Depois de deambular pela Grã-Bretanha e pela Irlanda, estabelece contacto com William Godwin, de quem se considerava um arrebatado e fiel discípulo, a tal ponto de, como escreveu Peter Marshall, “O que a Bíblia era para Milton, Godwin era-o para Shelley” (1985: 22). Para além da inequívoca influência de W. Godwin, encontramos ainda nas suas obras a presença das suas leituras de Cristo e de Platão (cf. Ivans, 1978: 88). Em 1814, foge para o continente com a filha de Godwin, Mary, juntamente com Claire Clairmont. Depois do suicídio de Harriet casou-se com Mary. Com Mary teve quatro filhos: uma bebé que morreu sem nome, William, Clara e Percy. Homem de emoções fortes levou uma vida que se poderia caracterizar pela hubris grega, a desmesura. Herdeiro de uma baronia, e de uma invejável fortuna familiar, era um homem generoso mas, apesar de rico, viveu sempre com grandes dificuldades financeiras porque o pai se recusava a dar-lhe dinheiro. Foi um ateu confesso, um pacifista, vegetariano, defensor do amor-livre, suspeito de vários affairs, uns platónicos, outros não, foi um simpatizante e apoiante de causas revolucionárias. Os anos que passou

em Itália foram extremamente produtivos do ponto de vista literário. Não obstante este período de grande criatividade e produção, encontrou sempre grande dificuldade para publicar em Inglaterra, sentindo-se muitas vezes isolado e sem esperança, confortando-o, contudo, a presença, em Itália, de muitos amigos. As suas obras completas foram publicadas postumamente pela mulher, Mary Shelley. (cf. Drabble, 1985: 894-896; Sampson, 1970: 524-525; Baker, 1992: 663-666).

6. Lorde Byron, ou George Gordon Byron, nasceu a 22 de Janeiro de 1788 e morreu a 19 de Abril de 1824. Tinha uma meia-irmã, Augusta, filha do primeiro casamento do pai. Os seus dez primeiros anos de vida foram marcados por grandes dificuldades económicas, tendo de ir viver com a família para Aberdeen. Em 1798, sendo o pai já morto e tendo morrido o seu tio-avô paterno, Byron herda o título do tio-avô e passa a viver na mansão da família, Newstead Abbey. Estudou em Harrow e em Cambridge, onde levou uma vida de boémia. Em 1809 toma o seu lugar na Câmara dos Lordes e entre 1809 e 1811 realiza a sua grand tour em que visita Espanha, Portugal (Sintra deixou-o encantado), Malta, Albânia, a Grécia e o Egeu. A sua mais-irmã Augusta dá à luz, em 1814, um filho que se desconfiava poder ser seu. Em 1815, casou-se com Anne Isabella (Lady Byron), de quem teve uma filha, Ada e mais tarde, já separado de Lady Byron, teve uma outra menina, Allegra, nascida da sua relação com Claire Clairmont. Polemicamente famoso pela vida dissoluta que levava, pelas dívidas que acumulou e por rumores que punham em dúvida a sua sanidade mental, foi também acusado de relações incestuosas com a meia-irmã assim como de práticas homossexuais. Tudo isto fez com que se sentisse ostracizado acabando por abandonar definitivamente a Grã-Bretanha e foi viver primeiro para a Suíça, e depois para a Itália. Em Itália, viveu em Veneza ajudando activamente os revolucionários italianos. Aqui envolve-se com uma condessa italiana, que abandonará o marido para ir viver com ele. Em 1823, juntou-se aos insurrectos gregos contra a ocupação turca da Grécia, formando a famosa “Brigada Byron», que financiou e que serviu de inspiração à insurreição grega. Acabaria por falecer de malária, em 1824, sem nunca ter entrado em nenhuma acção militar (cf. Drabble, 1985: 153-154; Crystal, 1998: 162).
7. Robert Southey atacou, no Prefácio do seu livro de poemas *A Vision of Judgement* (1821), Byron e os outros dois poetas românticos da Segunda Geração (Percy Shelley e John Keats), rotulando-os colectivamente de “Escola Satânica”. Byron respondeu a Southey com outro livro de poemas, *The Vision of Judgement* (1822) em que parodia e põe a ridículo o livro de Southey (cf. Drabble, 1985: 867; 1032). O Romantismo inglês manifestou-se principalmente na poesia e, especialmente com estes poetas da 2ª Geração, criou uma imagem estereotipada do semi-herói, “na qual se fundem vitalismo, malditismo, activismo político e fortes traços de sensibilidade exarcebada” (Iañez, s.d.: 13). Estas quatro características assinaladas por Iañez distinguem com precisão as duas tendências poéticas da lírica inglesa da primeira metade do século XIX, em que se pode distinguir dois grupos: o primeiro, constituído pelos “poetas dos Lagos”, como Wordsworth e Coleridge, que iniciaram o movimento romântico inglês com as *Lyrical Ballads* (1798) e que inicialmente apoiaram, mais ou menos abertamente, os ideais revolucionários franceses embora manifestassem, também, alguma ambivalência em relação aos valores “românticos”; e o segundo grupo, o dos poetas “satânicos” (Byron, Shelley e Keats) que não só reafirmam os ideais revolucionários que vieram de França, como se assumem como sendo decididamente “românticos”. Os poetas satânicos “fazem arte a partir das suas vidas, como um todo inseparável a que estão condenados pela condição de ‘génios’. [...] As suas vidas e obras são um grito de rebeldia e inconformismo em relação a uma sociedade perante a qual adoptam uma atitude elitista (‘dandismo’) e que acaba por estigmatizá-los com a incompreensão (‘malditismo’). O resultado final de terem posto em prática tais atitudes artísticas e de comportamento perante a vida será o ‘satanismo’, ou seja, a recusa da moral estabelecida e a exaltação de uma vida estética regida única e exclusivamente pela própria genialidade” (Iañez, s.d.: 23). Finalmente, devo lembrar ainda mais dois pormenores: primeiro, nenhum dos

três poetas “satânicos” morreu em Inglaterra (Shelley morreu afogado no mar, em Itália; Keats, de tuberculose em Roma; e Byron, de malária, na Grécia); e, segundo, enquanto os poetas românticos ingleses da Primeira Geração (Wordsworth, Blake, Coleridge e Southey) morreram todos de idade avançada, os três poetas da Segunda Geração morreram relativamente novos: Keats, aos 26 anos; Shelley, com 29 anos; e Byron, aos 36 anos.

8. Os últimos anos de vida de Percy B. Shelley foram, apesar de tudo, razoavelmente felizes, especialmente graças aos amigos e a uma paz relativa que pôde disfrutar em Itália: mas a sua vida com Mary não foi inteiramente bem-sucedida. O interesse de Percy em Jane Williams, em Emilia Viviani e em algumas outras mulheres, provocaram o ressentimento e o ciúme em Mary. Contudo, como muito bem lembra Sampson, o choque da perda que Mary Shelley sentiu com a morte do marido e o dever de editar e publicar a sua obra, preencherão a vida da escritora, restando-lhe assim duas grandes memórias do passado: a do amor e a da morte do marido (cf. Sampson: 1970: 525; para os anos em Itália, vide Hay, 2012).
9. Os contos, que Mary Shelley publicou na revista literária anual *Keepsake*, foram inicialmente apreciados negativamente pela crítica, por se tratar supostamente de literatura de segunda e porque teriam resultado das necessidades financeiras de Mary Shelley, uma vez que, até 1844, a sua situação financeira fora sempre complicada (com a morte do sogro, e tendo o filho herdado o título e os bens de família, a sua situação melhorou substancialmente). Hoje esta crítica está posta de lado, uma vez que a qualidade literária dos mesmos não sofreu pela necessidade de terem sido escritos para ajudar financeiramente a sua autora. De resto, ao escrever para estes anuários literários, Mary Shelley procurou não só ganhar algum dinheiro, de que bem precisava, como também colocou-se na companhia de outros escritores que contribuíram para essas mesmas publicações, como Wordsworth, Scott, Coleridge e Southey. Para além deste factor financeiro e da boa companhia literária, este era também um modo de Mary Shelley entrar para os parlors da sociedade respeitável e educada do seu tempo, tentando assim reabilitar-se social e literariamente tendo em conta o seu passado escandaloso, assim como reabilitar a memória do próprio marido, ao publicar em *Keepsake*, por exemplo, alguns textos inéditos de Percy Shelley. A colaboração de Mary Shelley, entre 1823 e 1839, para estes anuários e livros-oferta ascendeu a 21 histórias ou contos, tendo dezasseis deles sido publicados em *Keepsake*. “O aparecimento de livros-oferta e anuários literários permitiu novos desenvolvimentos no modo como a poesia, ensaios e ficções curtas foram produzidos e consumidos. Estes livros, começando com *Forget Me Not* em 1822, reuniam contos, poemas e ensaios de vários autores, juntamente com gravuras elegantes, em volumes luxuosamente produzidos. Eles eram explicitamente comercializados não só como livros, mas também como prendas de bom gosto, objectos para serem cobiçados e admirados. À volta de 1831, havia 62 anuários e livros-oferta em circulação” (Sussman, 2001: 164-5). O *Keepsake* foi fundado em 1828 e foi o mais bem-sucedido destes anuários. Eram cuidadosamente trabalhados e apresentados e apareciam em dois tamanhos: um mais pequeno e mais barato; outro maior e mais caro. O público-alvo eram as mulheres da classe média, pois tratava-se de um objecto de bom gosto, que era próprio para senhoras e indicação de que possuíam dinheiro suficiente para os adquirir (idem: 165-166). Se estas publicações defendiam ou apresentavam uma imagem e ideia de feminilidade convencionais, por outro, permitiam que mulheres, como Mary Shelley e várias outras, pudessem viver da escrita e deste modo serem independentes da necessidade de serem casadas para sobreviver. Isto é, como escreve Charlotte Sussman, tornava-as menos dependentes ou até mesmo independentes do mercado matrimonial (idem: 177). As mulheres, assim, acabaram por aparecer não unicamente como corpos matrimoniáveis, mas também como leitoras e escritoras. “Se as imagens (das mulheres) nos anuários oferecem um pedaço de feminilidade preservada em âmbar, os seus contos e poemas debilitam quer esse ideal de feminilidade quer essa estrutura de valor económico” (Sussman, 2003: 178).

10. Em 1840, aquando da sua estadia em Paris, Mary Shelley conheceu vários exilados italianos, muitos deles ligados à Carbonária, e entre eles Ferdinando Luigi Gatteschi, um aristocrata que vivia na Cidade das Luzes depois de ter participado numa revolta contra os Austríacos, em 1830 (cf. Moskal, 2003: 247). Mary Shelley, depois da publicação de *Rambles in Germany and Italy*, procurou ajudar o seu amigo aristocrata italiano oferecendo-lhe 60 libras esterlinas do dinheiro que recebera pela publicação dessa obra. Não obstante esta ajuda, ou por causa dela, a verdade é que Gatteschi tentou chantagear Mary Shelley ameaçando publicar as cartas da escritora que tinha em sua posse. Os estudiosos interrogam-se sobre qual seria o conteúdo dessas cartas para poderem ser usadas como chantagem. A verdade é que se ignora completamente o seu conteúdo. Hoje supõe-se que, eventualmente, elas indicariam que Mary Shelley estaria na disposição de casar com Gatteschi, ou então que Mary Shelley teria confidenciado detalhes indiscretos da sua relação com Percy Shelley. O assunto seria «encerrado» depois de Mary Shelley ter pedido a um amigo para as reaver. Este amigo conseguiu subornar a polícia de Paris que, entrando de rompante no apartamento do aristocrata italiano, apreendeu todos os seus papéis. O amigo de Mary Shelley destruiu tudo (cf. Moskal, 2003: 250).
11. Não deixa de ser interessante assinalar que foi com literatura de viagens que Mary Shelley abre e fecha a sua carreira literária. A sua primeira obra foi *History of a Six Week's Tour* (1817), publicada com a colaboração do marido. E a sua última obra foi *Rambles in Germany and Italy* (1844) (cf. Moskal, 2003: 242; Bennett, 2003: 220). *History of a Six Week's Tour* é uma obra epistolar em que Mary Shelley se serve das cartas e de outros textos escritos por ela e por Percy B. Shelley, nas duas viagens que fez ao continente europeu: a primeira em 1814, visitando a França, a Suíça, a Alemanha e a Holanda; e a segunda em 1816, à Suíça e aos Alpes franceses. Esta obra pode ser vista como que uma reavaliação da história da Revolução Francesa e da influência de Jean-Jacques Rousseau na mesma. Do mesmo modo, Frankenstein, publicado no ano seguinte, pode ser visto como continuando esta reavaliação de Mary Shelley não só da Revolução Francesa como do próprio Rousseau pois este, “como Victor Frankenstein, o outro Prometeu de Genebra, cria uma imagem da humanidade que, como a Revolução, começa na benevolência e acaba no assassinio” (Moskal, 2003: 245). Quanto à outra obra de literatura de viagem de Mary Shelley, *Rambles in Germany and Italy*, resulta também da correspondência de Mary Shelley com Claire Clairmont a propósito das várias viagens que fez, entre 1840 e 1843 pela Itália, pelo Reno, o Lago Como, Roma e Paris. Nesta obra, Mary Shelley não só faz as pazes com as suas perdas pessoais (o marido e os filhos) como também parece fazer as pazes com as perdas políticas que ela partilha com toda uma geração de liberais ingleses: o seu desconforto e desilusão acerca da Revolução Francesa e depois com Napoleão; a repressão por parte dos países vitoriosos depois de Waterloo; e a lentidão das reformas sociais e políticas em Inglaterra (idem: 247).
12. A biografia sempre fascinou Mary Shelley. Aliás, ela usou pessoalmente a biografia para combater o isolamento social, as dificuldades económicas e para lutar contra a dor que, na sua vida, não desaparecia. Escreveu não só várias biografias, como ajudou Thomas Moore a escrever a biografia de Lorde Byron assim como Thomas J. Hogg e Cyrus Redding a escreverem, cada um, as suas biografias de Percy Shelley (cf. Kucich, 2003: 226). Mas as mais famosas e conhecidas biografias de Mary Shelley são as que ela escreveu, de 1834 a 1839, para o *Cabinet Cyclopedia*, de Dionysius Lardner: os três volumes de *Lives of the Most Eminent Literary and Scientific Men of Italy, Spain and Portugal* (1835-37) e os dois volumes de *Lives of the Most Eminent Literary and Scientific Men of France* (1838-39). “O *Cabinet Cyclopedia* de Lardner foi publicado em 133 volumes a preços moderados e com grande distribuição, entre 1829 e 1846: continha textos sobre a história do mundo, biografias, história natural, ciência, artes, manufacturas e outros assuntos, ou ‘gabinetes’ (cabinets), compostos por alguns dos mais distintos escritores dos princípios do século XIX, incluindo Sir Walter Scott, Thomas Moore, Robert Southey, J. C. L. de Sismondi e John Herschel.

Mary Shelley contribuiu com numerosos pequenos e grandes ensaios biográficos para os cinco volumes indicados, contabilizando cerca de três quartos das 1756 páginas dessas duas colecções. O investimento de Mary Shelley, só nestas duas colecções, distingue-a como uma biógrafa prolífica e notável que olhava para a leitura assim como para a escrita de biografias como uma fonte valiosa de refrescamento emocional, estimulação criativa e acção política” (idem: 227).

13. Mary Shelley editou e publicou as obras completas do seu marido, Percy B. Shelley, assim como parte da sua correspondência e a correspondência do pai, William Godwin. Este trabalho editorial de Mary Shelley foi marcado por vários contratempos e dificuldades como as que o seu sogro levantou acerca da publicação da obra do filho e as polémicas derivadas da “censura”, por parte de Mary Shelley, de Queen Mab. Mas estas foram dificuldades de natureza legal e familiar, pois outras havia que tinham a ver com a desconfiança, em alguns círculos, quanto à capacidade e ao mérito de Mary Shelley para proceder à edição das obras do marido. Assim, neste trabalho editorial, por um lado, Mary Shelley terá procurado, de certo modo, redimir e recuperar a respeitabilidade pessoal e poética do marido perante uma sociedade cada vez mais vitorianizada. Por outro lado, com este trabalho de edição das obras do marido, Mary Shelley procurou mostrar que não só estava à altura e que era capaz, como era digna do seu marido-poeta. Deste modo, ao longo dos vários volumes em que editou a obra do marido, Mary Shelley emerge como um mediador especialmente privilegiado, como aquele que é o melhor e o mais ideal leitor do poeta, pois foi ela que, desde 1814, o conheceu na intimidade, assim como era ela a pessoa com maior simpatia e sensibilidade para a sua poesia e, finalmente, porque era ela que estava na posse da maior parte do seu trabalho inédito (cf. Wolfson, 2003: 193). Como lembra esta estudiosa mais à frente, podemos afirmar que Mary Shelley, com os fragmentos e os textos completos que publicou do marido, acabou verdadeiramente por “construir” a imagem pública de Percy B. Shelley (idem: 197), criando uma espécie de hagiografia do poeta para que ele agora pudesse entrar e ser bem recebido em todas as casas vitorianas (idem: 202). Finalmente, ao conseguir a respeitabilização de Percy B. Shelley, Mary Shelley também consegue para si alguma respeitabilidade que havia sido perdida, anos antes, com uma vida de odisséias e de escândalos que teve com ele, deste modo permitindo à própria Mary Shelley a sua “reconstrução” (idem: 204).
14. Segundo Betty T. Bennett, estavam localizadas e publicadas, até 2003, 1307 cartas de Mary Shelley. Estas cartas abrangem um período que vai de Setembro de 1814 até pouco antes da sua morte a 1 de Fevereiro de 1851. Estas cartas, como seria de esperar numa época em que a carta era um dos principais meios de comunicação, tratam de vários assuntos: família, amigos, política, viagens, literatura, cultura, publicações, finanças e assuntos do dia-a-dia. Os correspondentes são também variados: a família, amigos, conhecidos (alguns deles pessoas importantes daquele tempo) e ainda muitos estranhos que quiseram corresponder-se com ela. Nestas cartas, Mary Shelley não separa os interesses individuais dos interesses públicos (cf. Bennett, 2003: 211-2). Lembremo-nos ainda que *Frankenstein*, assim como *Matilda*, são dois romances epistolares, usando Mary Shelley a carta para tornar o enredo não só mais rico como sugestivo. Além disso, em *Frankenstein* pode-se constatar que Mary Shelley usou também as suas próprias cartas, assim como do marido, para descrever as paisagens da Suíça, dos Alpes franceses e da Escócia. Mary Shelley também publicou as cartas de Percy B. Shelley e as do pai, pois acreditava que elas eram um veículo privilegiado para se compreender não só a própria pessoa como a sua época (cf. idem: 218-219).
15. Para este esboço biobibliográfico foram utilizadas as seguintes obras: Mellor, 1989; Schor (Ed.), 2003: XV-XXI; Ballesteros & Caporale, 1999: 11-30; Hitchcock, 2010; Hay, 2010; Bernheim, 2012; Drabble, 1985: 894-896; Collier’s Encyclopedia, Vol. 11, 1992.
16. O manuscrito original de *Frankenstein* (intitulado *1816-1817 Draft*) encontra-se no Departamento de Colecções Especiais e Manuscritos Ocidentais da Bodleian Library, da Universidade de Oxford. A escrita

de Mary Shelley e a de Percy B. Shelley podem ser distintamente identificadas, não só por causa da distinta caligrafia de cada um, mas também porque os estudiosos podem distinguir, por exemplo, as diferenças na tonalidade e densidade das tintas usadas e as diferenças dos aparos das canetas, o que permitiu em vários casos rever a atribuição de certas palavras e até de letras a um ou a outro (cf. Robinsin, 2008: 7). A partir deste texto manuscrito, o editor R. Robinson publicou dois textos: um, que intitulou 1816-1817 MWS/PBS, é o texto com as correções que Percy B. Shelley fez ao texto de Mary Shelley; o outro texto intitula-se 1816-1817 MWS, isto é, como seria o texto manuscrito de Mary Shelley sem as intervenções editoriais do marido. Estes dois textos, a partir do 1816-1817 Draft, mostram claramente que “o *Frankenstein* de Mary Shelley é um texto muito «fluído», um texto que existe num certo número de encarnações” (idem: 16). Quanto às alterações aos textos das três edições feitas em vida de Mary Shelley, Robinson chama a atenção para o seguinte: 1) a primeira edição de *Frankenstein* saiu a público no dia de Ano Novo de 1818; 2) existe uma cópia da edição de 1818, corrigida pela mão de Mary Shelley, com alterações que ela assinalou nas margens e que foi oferecida pela autora, em 1823, quando estava a viver em Génova, a uma Sra. Thomas; 3) nesse mesmo ano, na edição que William Godwin fez de *Frankenstein*, aproveitando o sucesso da adaptação teatral do romance, o pai de Mary Shelley ou o seu impressor mudaram 123 palavras em relação à edição de 1818 e foram impressos entre 250 a 500 exemplares; 4) a 3ª edição, num só volume, em 1831, foi de 4020 exemplares e Mary Shelley fez aqui alterações relevantes. Assim, lembra Robinson que “Não somente os textos destas três edições publicadas (1818, em 3 volumes; 1823, em dois volumes; e 1831, num volume) diferem entre si, como diferem substancialmente dos dois textos que são reproduzidos aqui” (idem: 17). Quanto à suspeita de que o texto de *Frankenstein* deveria mais a Percy B. Shelley do que a Mary Shelley, o cálculo deste estudioso aponta para que a contribuição de Percy Shelley, para a edição de 1818, terá sido de 4 a 5 mil palavras para um romance com 72 mil. Contudo, e não obstante este número de palavras e outras alterações que Percy Shelley fez, a verdade é que hoje se considera que o romance foi concebido e escrito esmagadoramente por Mary Shelley, como o testemunham não só outras pessoas do círculo de amizades dos dois, tais como Byron, Godwin, Claire e Charles Clarmont e Leigh Hunt, assim como se pode acrescentar a ineludível evidência que está presente no próprio manuscrito, que deixa ver e perceber a presença autoral de Mary Shelley (idem: 24-25). Esta mesma suspeita é também desfeita por Sampson quando escreve: “As pessoas naturalmente acreditaram que (Percy B.) Shelley tinha inventado o tema; mas isto Mary negou expressamente e a sua negação pode ser aceite, porque uma obra mais tardia – *The Last Man* (1826) – mostra a mesma espécie de poder – sugestivo de H. G. Wells – de fazer o impossível parecer racional, ou baseá-lo na lógica da ciência” (1970: 553).

17. Alguns filmes sobre *Frankenstein* ou nele inspirados:

- 1910 - *Frankenstein*. Realização de J. Searle Downey.
- 1931 - *Frankenstein*. Realização de James Whale.
- 1935 - *Bride of Frankenstein*. Realização de James Whale.
- 1948 - *Abbott and Costello Meet Frankenstein*. Realização de Charles T. Barton.
- 1957 - *The Curse of Frankenstein*. Realização de Terence Fisher.
- 1958 - *Frankenstein* – 1970. Realização de Howard W. Koch.
- 1965 - *Frankenstein Conquers the World*. Realização Inoshiro Honda.
- 1973 - *El Espíritu de la Colmena*. Realização de Victor Erice.
- 1974 - *Young Frankenstein*. Realização de Mel Brooks.
- 1974 - *Flesh for Frankenstein (Andy Warhol's Frankenstein)*. Realização de Paul Morrissey.
- 1975 - *Rocky Horror Picture Show*. Realização de Jim Sharman.
- 1982 - *Blade Runner*. Realização de Ridley Scott; Director's cut, 1992.

1986 - *Gothic*. Realização de Ken Russell.

1987 - *Making Mr. Right*. Realização de Susan Seidelman.

1987 - *Remando al Viento*. Realização de Gonzalo Suárez.

1988 - *Haunted Summer*. Realização de Ivan Passer.

1994 - *Mary Shelley's Frankenstein*. Realização de Kenneth Branagh.

1998 - *Gods and Minsters*. Realização de Bill Condon.

2001- *AI: Artificial Intelligence*. Realização de Steven Spielberg (in Schor, 2003: 283).

18. *Frankenstein* é uma obra que foi “psicológica e historicamente bombardeada por múltiplas influências” (Lipking, 1996: 322). Mas Lipking destaca uma: a do Émile, de Jean-Jacques Rousseau, uma vez que esta obra esteve presente na vida de Mary Shelley através de várias vias: pelo pai, uma vez que Émile terá mudado a vida dele; pela mãe, Mary Wolstonecraft porque, embora admirasse Rousseau, no entanto, a sua obra é uma reacção contra as ideias de Rousseau quanto à educação das mulheres; o próprio marido de Mary Shelley terá tentado educar Mary a partir de Émile (idem: 321). Aliás, basta ler os primeiros parágrafos de Émile para se perceber quanto *Frankenstein/Mary Shelley* devem a esta obra: “o desejo louco do herói de ultrapassar a sua espécie e a narrativa patética do monstro da sua auto-educação frustrada” (idem: 322). Alguns dos pontos de paralelismo entre *Frankenstein/Mary Shelley* e Rousseau, que Lipking estabelece, são os seguintes: Mary Shelley/criatura foram autodidactas e depois Percy B. Shelley procurou orientá-la e dirigi-la nas suas leituras; o facto de Victor Frankenstein ser de Genebra, como Rousseau; o facto de Victor Frankenstein ter abandonado a sua criatura assim como o fez Rousseau em relação aos cinco filhos que teve; e a auto-imagem de J.-J. Rousseau como sendo inocente e único, um verdadeiro Adão, o mesmo acontecendo com a criatura (cf. Lipking, 1996: 321-327). A aproximação entre *Frankenstein* e Rousseau encontra-se também em Clemit, 2003: 33-37).
19. *Frankenstein* pode ser visto como uma avaliação crítica das políticas da Revolução Francesa, fornecendo uma retrospectiva acerca de todo um processo revolucionário, desde 1789 até Waterloo e, ao mesmo tempo, como uma reavaliação das ficções históricas e culturais do pai de Mary Shelley, mais até do que se tem habitualmente admitido. Mary Shelley tratou com cepticismo o idealismo da Revolução Francesa, especialmente o seu desiderato de criar um homem novo, uma nova raça de homens, o que o seu pai, aliás, já havia deixado perceber em St. Leon, olhando já para J. J. Rousseau de um modo ambivalente pois, para Mary Shelley e para os seus pais – não obstante a admiração que sentiam pelo Genebrino –, este surge aos seus olhos como alguém que, como Napoleão mais tarde, é louvado pela sua sensibilidade apaixonada mas culpado pela sua inabilidade em controlar as forças que libertou (cf. Clemit, 2003: 31-33).
20. “O governo de William Pitt, abalado pelas ideias revolucionárias que variam o país e pela formação de associações políticas reclamando por reformas, compreendeu plenamente o perigo da obra de Godwin que oferecia a primeira declaração clara de princípios anarquistas. Pitt, contudo, decidiu não processar Godwin por traição (que podia levá-lo à pena capital) argumentando que ‘um livro que custa 3 guinéus não poderia fazer grandes estragos entre aqueles que não têm 3 xelins para gastar’. O livro foi, no entanto, vendido a metade do preço, e embora isto ainda fosse um valor superior a mais de metade do salário mensal de um trabalhador, os trabalhadores juntavam-se em centenas de lugares para comprar o livro por subscrição e lê-lo em voz alta nos seus encontros. Apareceram edições piratas na Irlanda e na Escócia e editores radicais produziram longos extractos em colecções baratas. Houve procura suficiente para que Godwin revisse a obra para edições mais baratas em 1796 e 1798” (Marshall, 1986: 9).
21. *Frankenstein* pode ser considerado como um romance que pertence ao Período Romântico embora esta classificação pode não ser compreendida por muitos. Esta dificuldade, de ver *Frankenstein* como uma obra romântica, tem a ver com o facto de muitas vezes nos esquecermos que, no próprio Romantismo, há diferentes

concepções, assim como diferentes ênfases não só entre os seus praticantes como mesmo em cada um deles em diferentes momentos e em diferentes obras. “Assim, muitas obras românticas parecem estar em colisão consigo próprias, admitindo morais opostas ou até uma quebra cognitiva. Neste respeito, a ligadura em que *Frankenstein* coloca os seus leitores pode ser vista não como excepcional mas como absolutamente típica do seu período” (Lipking, 1996: 321). De facto, Período Romântico é um período muito propenso a gerar interpretações conflituosas, mais do que qualquer outro (cf. Sanders, 2005: 451), pelo que, qualquer definição e caracterização do Romantismo enfrentam várias dificuldades resultantes da tamanha cacofonia de definições e caracterizações que têm sido propostas. Sem querer entrar nestas polémicas acerca de datas, características, autores, obras românticas, uma alternativa possível será tentar indicar, com todos os caveats necessários, quem são esses autores românticos, ou então, delinear quais são as ideias, as crenças, os compromissos e os gostos que têm em comum e quais os traços e características que há em comum nas suas obras. (cf. Ferber, 2010: XIII-XIV). Tradicionalmente, costuma-se apontar como datas limite do período romântico (inglês) os anos que vão de 1789 a 1832, isto é, desde o começo da Revolução Francesa até à aprovação no Parlamento Britânico do Reform Act (cf. Sanders, 2005: 451; Carter & McRae, 1996: 102). Habitualmente, o movimento romântico é caracterizado como sendo “um movimento na literatura, arte e música europeias que começou nos finais do século XVIII. Poi parcialmente influenciado pelas revoluções americana e francesa e os seus principais temas foram a importância da imaginação e do sentimento, o amor da natureza e um interesse pelo passado. Na Grã-Bretanha, as suas maiores realizações aconteceram na poesia, especialmente na de Wordsworth, Coleridge, Keats, Shelley, Blake e Byron. Os romances românticos produzidos durante este período incluem *Wuthering Heights* e *Frankenstein*. Na pintura, os artistas românticos incluem Constable e Turner” (Crowther, 2000: 459). Há quem aponte uma outra diferença entre o romantismo no continente e nas ilhas britânicas: enquanto no continente, o movimento romântico fez-se sentir, de um modo assinalável, na música, nas artes, na política e na filosofia, na Grã-Bretanha esta influência sentiu-se particularmente na poesia, a ponto de, como defendem Carter & McRae, ter mudado para sempre a face da literatura inglesa (cf. 1996: 104). Outro dado curioso do movimento romântico inglês, em particular nos poetas da 2ª Geração, foi que estes deixaram a Inglaterra e foram viver para os países do Sul da Europa, especialmente a Itália (e a Grécia, também), não tanto por razões políticas, mas por razões anímicas que tinham a ver com a sua recusa em aceitar o modo de vida estabelecido e convencional na sua pátria. Noutros autores, quer ingleses quer alemães, esta fuga teve características histórico-literárias. Isto é, esta foi uma «fuga» que, sem saírem fisicamente das suas pátrias, se traduziu na superação de formas de pensamento racionalista tanto no espaço – com o aparecimento do tema do exótico (o mediterrânico e o oriental, sobretudo), assim como no tempo (com o característico retorno à Idade Média), assim como a suspensão das formas do pensamento racionalista dando primazia à espiritualidade e à sensibilidade em vez do intelecto (cf. Iañez, s.d.: 10-11). A influência da Revolução Francesa no Romantismo inglês foi intensa, forte e profunda. Lembremo-nos que a França era, nessa altura, o país mais populoso, mais poderoso e com o maior prestígio cultural, sendo a língua francesa o meio de comunicação privilegiado de todas as elites europeias, incluindo a britânica (cf. Ferber, 2010: 94). Depois, não podemos também esquecer que a maior parte dos poetas e artistas românticos eram jovens ou jovens adultos em 1789, tendo recebido de braços abertos a Revolução nas suas primeiras fases e alguns deles até teriam eventualmente perdoado a execução do rei Luís XVI e o próprio Terror, não tivessem os Franceses invadido a Suíça, uma República, em 1798, e depois o facto de Napoleão se ter coroado imperador (cf. Ferber, 2010: 95). Lembremo-nos também que esta desilusão com Napoleão fez com que Beethoven, como é assaz conhecido, tenha inicialmente dedicado a sua 3ª Sinfonia a Napoleão, mas as tendências ditatoriais e imperialistas do General Bonaparte levaram-no a riscar essa dedicatória passando a 3ª Sinfonia a ser conhecida apenas como a Sinfonia Heróica. Aliás, Wordsworth também seguiu um percurso semelhante:

o poeta chegou mesmo a visitar a França Revolucionária em 1790, e em mais duas ocasiões, entusiasmado pelo ardor e esperança num mundo novo que parecia despontar em França. Mas com o desencanto e a desilusão que o Terror provocara, desliga-se desse movimento e regressa a um ideal simples, lírico e bucólico de vida, politicamente desafectado e descomprometido. Por sua vez, Coleridge foi, inicialmente, ainda mais explícito e frontal no seu apoio ao novo ideário político do que Wordsworth, atacando mesmo os seus inimigos como W. Pitt, Edmund Burke e Sheridan, e defendendo os amigos da causa francesa como Priestley, Godwin e Southey. Quando a desilusão veio, Coleridge “encarou o seu descontentamento mais como o findar de um processo educativo wordsworthiano, sob a tutela da verdadeira e ‘Natural Liberdade’, do que uma apostasia” (Sanders, 2005: 468), pois os Franceses é que tinham deturpado a verdadeira liberdade. Já Robert Southey, outro dos poetas românticos da 1ª Geração, foi também um ardoroso defensor das políticas radicais francesas. Quando a desilusão se instalou e a perseguição aos reformadores e radicais em Inglaterra aumentou, mudou de convicções e acabou contribuindo, a partir de 1809, com vários textos para a revista conservadora, *Quarterly Review* (cf. Crystal, 1998: 876). Já a Segunda Geração de Românticos ingleses, (os poetas da “Escola Satânica”), que chegaram à idade adulta por volta de 1810, estavam menos desmoralizados pelos falhanços ou traições da Revolução e continuaram comprometidos com causas liberais e até revolucionárias (cf. Ferber, 2010: 96-97).

22. Qualquer romance trata sempre de pessoas, mesmo quando os personagens são animais, como nas fábulas. Mas nem todos os romances conseguem, com mestria e profundidade, abordar simultaneamente, de uma maneira provocadora e séria, os muitos e variados problemas que constituem e fazem parte da vida das pessoas e ao mesmo tempo fazê-lo num registo artístico cativante.

CAPÍTULO II

Como Criar um Monstro: O Manual de Instruções do Dr. Victor Frankenstein*

Armando Rui Guimarães & Alberto Filipe Araújo

1. Introdução

No dia 1 de Junho de 1816, Mary Shelley, o poeta Percy Bysshe Shelley, seu amante e futuro marido, William, o filho de ambos nascido em Janeiro desse ano e Claire Clairmont, instalaram-se na *Casa Chapuis*, junto ao Lago de Genebra. Dias depois, Lorde Byron, acompanhado pelo seu médico pessoal, John William Polidori, vão instalar-se na *Villa Diodati*, mesmo ao lado da casa dos Shelleys. Nos encontros que se seguiram, estes notáveis e controversos poetas, famosos pelas suas ideias, convicções e atitudes revolucionárias, anticonvencionais, ateias e imorais, discutiram as suas leituras – eram todos leitores

* Este trabalho é financiado pelo CIEd - Centro de Investigação em Educação, projetos UID/CED/1661/2013 e UID/CED/1661/2016, Instituto de Educação, Universidade do Minho, através de fundos nacionais da FCT/MCTES-PT, pelo FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia – Lisboa – Portugal) e pelo POCH (Programa Operacional Capital Humano): financiamento com-participado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do MEC (Ministério da Educação e da Ciência – Lisboa – Portugal) (2015-2016).

compulsivos¹ –, onde constavam, para além de histórias de fantasmas, outros temas como o progresso das ciências, o princípio da vida, a reanimação de cadáveres e o galvanismo.

Na tempestuosa noite de 16 de Junho desse Verão de 1816, Lorde Byron desafiou cada um dos presentes (Mary Shelley, Percy B. Shelley e Polidori) a escreverem um conto de fantasmas. Mary Shelley, a princípio, não conseguiu escrever nada, mas nessa noite teve um pesadelo e sonha com um “horrendo fantasma”. No dia seguinte começa a escrita de um conto que se transformará em *Frankenstein; ou, o Prometeu Moderno*. O primeiro esboço é terminado em Abril de 1817 começando logo a sua revisão e a 1 de Maio o manuscrito está pronto. A 14 de Maio, Percy Byshe Shelley propõe algumas alterações e escreve o Prefácio e começa a procurar um editor para a obra. Em Junho a obra é recusada pelo editor John Murray. Em Agosto, é outro editor, Charles Ollie, que também recusa mas a 21 de Agosto de 1817, os editores Lackington, Allen & Co. aceitam publicar a obra.

Em Janeiro de 1818, *Frankenstein; ou, o Prometeu Moderno* é publicado anonimamente em três volumes com um Prefácio não assinado de Percy B. Shelley. O público comprou avidamente a obra, mas as primeiras críticas literárias não foram muito boas, exceptuando uma recensão favorável de Walter Scott que desconfiava que a obra tivesse sido escrita por uma mulher. Os rumores quanto ao autor indicavam que este romance seria do poeta Percy B. Shelley ou de alguém próximo do círculo de William Godwin, escritor e filósofo radical inglês e pai de Mary Shelley. Mas a opinião dos leitores foi, de facto, favorável e, assim, a primeira edição conheceu várias reimpressões. Em 1823 a obra é de novo editada, agora em dois volumes mas ainda anonimamente, tendo esta edição sido preparada por William Godwin, aproveitando o êxito que teve a peça *Presumption, or the Fate of Frankenstein*, a adaptação ao teatro por Richard Brinsley Peake, que foi estreada no English Opera House a 28 de Julho desse ano. Neste ano, ainda em Londres, há em cartaz três adaptações teatrais diferentes de *Frankenstein* assim como outras três versões destinadas ao teatro cómico. Em 1824 a peça *Presumption* é reposta em dois teatros londrinos; em 1825, vamos encontrá-la em Nova Iorque e em 1826 estreia-se em Paris, no Grand Guignol. Em 1831 surge a 3ª edição: o romance foi revisto por Mary Shelley, especialmente as primeiras secções – o marido já havia morrido –, e é publicado num só volume mas desta vez identificando Mary Shelley

como seu autor (cf. Joseph, in Shelley, 1998: XV; cf. Bernheim, 2014: 63-68; 85-87; 213-217). Para Anne-Gaëlle Robineau-Weber “O subtítulo do romance inscreve a sua história numa genealogia científica e literária, a do sábio Vaucanson e a do mito de Prometeu” (1999: 204). E para Gilles Menegaldo: “O subtítulo do romance de ‘Prometeu moderno’ anuncia o seu projeto: visitar um dos grandes mitos clássicos à luz da modernidade literária e estética (o movimento romântico) e das preocupações científicas, políticas e metafísicas do momento” (1998: 16).

Frankenstein; ou, o Prometeu Moderno não é uma obra fácil de classificar pois escapa aos padrões literários estabelecidos (é um romance gótico? literatura fantástica? um romance romântico? obra pioneira de ficção científica? literatura do horror?), assim como esta obra se presta a numerosas leituras e interpretações desde a crítica literária, à leitura política, filosófica, sociológica, educativa, psicanalítica, marxista, feminista, científica, mitológica, ecológica e até vegetariana². Por outro lado, o medo, o terror e o horror³ que esta obra suscita e provoca, hoje potenciados pela imagem hollywoodesca inesquecível de Boris Karloff no papel de monstro⁴, fizeram com que entrasse de uma maneira indelével no imaginário popular a tal ponto que, quando falamos deste monstro, é essa imagem de Boris Karloff que surge. Assim, “o fascínio que este romance tem sobre a imaginação das pessoas é atestado pelos numerosos usos do nome e do monstro de Frankenstein em tão diferentes e insuspeitáveis circunstâncias e situações, agora e no passado: desde a comida à insegurança política e ameaças ambientais até à paródia do recente escândalo da NSA a espiar cidadãos americanos e estrangeiros onde podemos ver num *cartoon* a imagem do monstro de Frankenstein, com auriculares e uma T-shirt com o logotipo da NSA, a ser repreendido por Barak Obama por estar a escutar ilegalmente as comunicações das pessoas (cf. *Courrier International*, Janeiro 2014: 16; Araújo; Guimarães, 2014a: 221-240).⁵ Isto é, o anónimo monstro acabou por se tornar mais conhecido e famoso que o seu criador e estes dois mais famosos e conhecidos que a jovem inglesa que os criou.

Quantos “monstros” há em *Frankenstein*? É legítimo perguntarmo-nos sobre o número de monstros em *Frankenstein* porque Christine Berthin, por exemplo, contabiliza

quatro: o primeiro é, obviamente, o monstro que Victor Frankenstein criou; o segundo é o próprio Victor Frankenstein que “é também um monstro cujo monstro fabricado por ele é o sintoma. Temos de ver como Victor é o humano que se torna inumano”; o terceiro é a monstruosidade do texto e um sentimento de monstruosidade da autora; e o quarto monstro é a sociedade desumana que cria um monstro (Berthin, 1997: 102).

Mas o que é um monstro? Etimologicamente, a palavra “monstro” vem da palavra latina *monstrum* que, segundo Christine Berthin,

[...] evoca a ideia de prodígio e de espanto suscitado por um fenómeno surpreendente e excepcional. A irregularidade radical designa uma exceção singular à ordem da natureza. Ele é inclassificável porque surpreende e espanta. No que se refere ao sentido de “prodígio” encontra-se, por vezes, ligada uma *nuance* que sobredetermina a origem do termo “monstro”: certos etimologistas fazem-no derivar de *monestrum*, derivado do latim *monere* que significa “avisar, prever, anunciar”. A aparição do monstro é por conseguinte o signo precursor de acontecimentos destinados, por uma decisão transcendente, a subverter a ordem natural do mundo. O “monstro” anuncia um castigo que virá (1997: 101).

Isto é corroborado pelo *The Oxford English Reference Dictionary* e pelo *Dicionário de Língua Portuguesa*.⁶

Destes vários possíveis monstros, centraremos a nossa atenção na criatura fabricada por Victor Frankenstein⁷. Este monstro fabricado por Victor Frankenstein e pela sociedade cumpre plenamente as duas condições da monstruosidade: ser um prodígio e causar espanto e medo, assim como ser um pré-anúncio do descalabro e de todas as desgraças que se seguirão.

2. O Manual de Instruções

Numa ordem aleatória, podemos reduzir a oito as instruções a cumprir para a criação/aparecimento de um monstro:

Instrução nº 1

Não dar nome à criatura, mantê-la sempre anónima, sem história e sem sentido de pertença espaço-temporal. A isto acrescente-se fazer-lhe sentir que só há um presente calamitoso e que também não se vislumbra algum futuro sorridente ou potencialmente feliz. E se não ter nome ou identidade própria é já em si mau, pior se torna quando nos dirigimos à criatura com palavras como “monstro”, “demónio”, “diabo”⁸, todos termos depreciativos, traduzindo uma visão negativa e ofensiva do outro. Se a esta situação já duplamente má (não ter identidade ou nome e dirigirem-se-lhe sempre e só de modo ofensivo e depreciativo), se acrescentar nunca fazê-la ouvir, quer da parte do seu criador (de quem se esperaria mais e melhor compreensão e empatia), quer do resto da população, palavras amigas, calorosas, protetoras ou reconfortantes ou o reconhecimento do bem que é capaz de fazer como, por exemplo, quando salvou uma menina de morrer afogada e as pessoas em vez de lhe agradecer escorraçaram-no por causa do seu especto horrível, temos reunidos todos os ingredientes para começar a criar um monstro.

Instrução nº 2

Uma criatura órfã de pai vivo. A criatura sabia quem era o seu “pai” e porque foi abandonada, o que vem ainda mais aumentar a sensação de abandono e de solidão imerecida e incompreensível. Parece que Victor Frankenstein, ao abandonar a criatura à sua sorte, pretendeu dar razão a Aristóteles ao colocar a sua criatura não ao nível do humano, mas ao nível da bestialidade ou da divindade. Quando o Estagirita dizia que não é próprio do homem viver isolado e sozinho, mas que precisamos dos outros para nos humanizarmos e que só as bestas e os deuses é que não precisam de companhia⁹, Victor Frankenstein, pelo abandono e orfandade a que forçou a sua criatura, impediu que esta se humanizasse, transformando-a assim numa besta com forças e capacidades quase divinas. No entanto e na verdade, sabemos que os deuses e os animais, mesmo que possam não precisar de companhia, gostam de a ter.

Instrução nº 3

Instrumentalizemos o outro. Fazer alguém artificialmente como o fez Victor Frankenstein é instrumentalizar o outro, transformá-lo num projeto de criação artificial *a solo* e não fruto de uma procriação sexual desejada. Estamos perante o caso em que uma pessoa se sente instrumentalizada, que sabe que foi feito não porque era desejado e para ser amado, mas resultado da *hubris*, de uma ambição científica masculina desmesurada, de alguém que pensou mais em si e na sua fama futura do que em quem estava a criar. (Claro que há quem seja fruto da procriação sexual e também não foi desejado, por falha anticoncepcional, violação, etc.). Mas neste caso a instrumentalização do outro foi um inequívoco transformar um Tu numa coisa ao serviço da ambição e da glória de um adulto.

Instrução nº 4

Criar alguém gigantesco, feio, disforme, desproporcionado e com uma força descomunal e ainda por cima culpá-lo e culpabilizá-lo de tudo e por tudo o que lhe acontece. A primeira reação de Victor Frankenstein foi de horror perante a monstruosidade da sua criação. Estamos, portanto, perante alguém que desde o início se sentiu abandonado por causa da sua aparência física e sem ninguém para o ajudar a superar, compreender ou ultrapassar esses *handicaps*, assim como numa situação agravada em que é essa mesma monstruosidade e fealdade que não só lhe atiram à cara, como também levam os outros a percepcionar a criatura como maléfica. Monstruosidade que, pelo horror e pavor que provoca, irá fazer com que o *parecer “monstro”* e *ser percepcionado* como tal pelos outros, faça com que a criatura se transforme num *verdadeiro monstro*. É a versão shelleyana invertida do ditado romano que diz que à mulher de César não basta ser; é preciso também parecer. Aqui, em *Frankenstein*, o que parece, é.

Instrução nº 5

Não permitir ou facultar a alguém a possibilidade de ser criança, de sonhar e imaginar como todas as crianças. Criar alguém que nunca experimentou o ciclo natural do crescimento e do desenvolvimento humanos: nascimento, infância, adolescência e idade adulta. Foi criado adulto e assim abandonado, sem qualquer experiência de vida, uma folha em branco largada num mundo inicialmente caótico e perigoso, que teve de ir aprendendo a conhecer sozinho e à sua própria custa, por tentativa e erro, sem ajuda de alguém que o pudesse orientar; alguém que nunca pôde disfrutar dos prazeres de uma memória infantil, supostamente feliz como a de Victor Frankenstein, nem sequer experimentar o que é a imaginação infantil. Anne-Gaëlle Robineau-Weber lembra que

A educação empírica do monstro que passa inicialmente pela percepção das sensações, depois pela diferenciação dos objetos e a construção da consciência, ilustra as teorias empiristas de Locke. A narrativa da aquisição pela criatura da linguagem visando desde logo exprimir as necessidades diretas, depois os sentimentos constitui uma verdadeira paráfrase não somente dos *Ensaio* de Locke, mas também do *Ensaio sobre a origem das línguas* e do *Discurso sobre a origem da desigualdade* de Rousseau. O *monster* tem numerosos pontos comuns com o “homem no estado de natureza” de Rousseau, corrompido pela sociedade (1999: 211-212).

Instrução nº 6

Alguém sem lugar na sociedade, forçado a ser associal, a viver sozinho, não porque assim o desejasse ou quisesse, mas porque foi a isso forçado devido à sua fealdade, monstruosidade e gigantismo: um caso de monstruosidade social de que fala Jean-Jacques Lecercle (*in* Menegaldo, 1998: 78-79). A criatura tem consciência da sua deformidade, gigantismo e monstruosidade e tem consciência que são estas as razões por que é abandonado, escorraçado e evitado por todos – só pelo seu aspeto –, e não por se tratar de uma pessoa que fosse, à nascença e no início, moral e socialmente má (cf. Joseph, 1998: X).

Além disso, a criatura sentia-se invadida por um sentimento de injustiça, de que não merecia ser rejeitado, um sentimento agravado pela consciência de não ter culpa nenhuma. Mas, ao mesmo tempo, acabará por reconhecer um sentimento de impotência ou de incapacidade para reagir diferentemente às provocações negativas das experiências de vida. Tudo isto em claro contraste com o facto de ser alguém que, no início, sonhava que poderia ser bom e feliz mas que os outros fizeram-no tornar-se mau e agora sabe por que é mau.

Instrução nº 7

A criatura nunca foi verdadeiramente ouvida nem escutada mas foi sempre imediatamente julgada pelos outros só pela aparência, sinal de que os outros não conseguiram colocar-se no seu lugar e sofrer as suas dores, abandono e exclusão. Trata-se de alguém para quem nunca ninguém teve tempo para o escutar, tempo para ouvir a sua versão da história, as suas mágoas, inseguranças, receios, sonhos e desejos. Esta associabilidade forçada do monstro só é quebrada por duas personagens: o velho De Lacey que, sendo cego, não consegue *ver* quão horrível e deformada era a criatura, embora ao tocar-lhe no rosto se apercebesse que algo de muito errado ter-lhe-ia acontecido; e Robert Walton que, como confessa quando descreve o seu encontro com a criatura depois da morte de Victor Frankenstein, sempre que *olhava* para o monstro não podia sentir pena dele nem acreditar nas suas palavras, mas sempre que *fechava os olhos* e o ouvia falar, conseguia sentir alguma pena e comiseração pelos seus infortúnios (cf. Mellor, 2003: 21). Victor Frankenstein também ouviu e falou várias vezes com a sua criatura. Mas quando a ouvia, se o seu coração até se podia comover pelo relato eloquente de todos os seus infortúnios, a sua razão dizia-lhe que aquela horrenda criatura não podia estar a falar verdade e que não era confiável. O que o coração sentia era atraído pelo que os olhos viam. Se só podemos existir para o outro por voz mas sem rosto, será isto existir verdadeiramente?

Instrução nº 8

Faculemos ao outro uma educação mutilada, incompleta e não-integral. O monstro teve uma educação somente literária, sem contacto ou interferência humanas mas só pela mera observação, e de longe, do comportamento dos outros seres humanos (o que é a inversão da proposta de Rousseau de só ensinar a criança a ler e a ter vida social a partir dos doze anos). A aprendizagem da linguagem e a educação natural e social da criatura foram mediatizadas pelas seguintes obras: *A Ruína dos Impérios* (1791), de Volney, *Paraíso Perdido* (c.1667) de John Milton, *Vidas Paralelas* (c.100 a. D.) de Plutarco e *O Jovem Werther* (1774) de Goethe. Estes livros foram encontrados abandonados na floresta perto da casa dos De Lacey. “Em contacto com estes autores, o monstro recebe uma educação: estes livros são como que os pais do monstro” (Robineu-Weber, 1999: 212). E o que aprendeu a criatura em cada uma destas obras? Nas *Vidas Paralelas* de Plutarco, a criatura aprendeu algo sobre virtude pública; no *Werther* de Goethe a criatura descobre o sentimento privado; em *A Ruína dos Impérios*, de Volney, a educação da criatura tornou-se mais autodidata porque aprendeu história, política e o modo como as sociedades funcionam (cf. Joseph, 1998: X) mas lembra M. K. Joseph, “Acima de tudo, é através de *Paraíso Perdido* que a criatura acaba por se compreender a si própria e à sua situação sob a dupla analogia de Adão e Satã” e ao ler os Diários de Victor Frankenstein, a criatura também descobre “que a sua situação é ainda mais desesperada do que a deles, uma vez que ele foi rejeitado sem culpa e está completamente sozinho” (idem: XI).

3. Conclusão

Resumidamente, a receita para fazermos do Outro um monstro é a seguinte:

1. Não dar nome a uma pessoa, mantê-la sem história e sem sentido de pertença. Fazê-la sentir que só tem presente e um presente miserável e sem prospecto ou

possibilidade de um futuro melhor. Acrescente-se a isto um tratamento ofensivo, depreciativo e negativo. E se nunca lhe dirigirmos palavras afáveis, amigas e carinhosas e se sempre nos recusarmos a reconhecer ou ver nele alguma coisa de bom e de positivo e, faça o que fizer de bom e meritório, nunca será merecedor de reconhecimento e louvor, melhor ainda.

2. Façamos alguém sentir-se órfão de pai vivo e num abandono e solidão totais. Façamo-lo sentir e perceber que a sua situação e o modo como é tratado não são o resultado de culpa ou falha sua, mas que tudo isso acontece porque provoca nos outros uma indisfarçável repugnância. Este abandono e solidão forçados acabam por desumanizar o outro ao privarem-no de uma família e de uma comunidade que o ajudem e o acompanhem neste processo de personalização.
3. Instrumentalizemos o Outro fazendo-lhe sentir que não é desejado e que nunca foi verdadeiramente querido. Façamos o Outro sentir que fomos nós que estivemos sempre em primeiro lugar e que agora ele não passa de um fardo e de um pesadelo insuportáveis.
4. Criemos ou fabriquemos alguém que só valha o que parece ser: se é fisicamente desproporcionado, feio, disforme e gigantesco não pode ser bom. Façamo-lo sentir-se culpado por isso e culpabilizemo-lo também por tudo o que de mal lhe acontece.
5. Nunca permitamos que esse Outro tenha uma infância feliz e que possa ter tempo e espaço para sonhar e pensar como uma criança. Coloquemo-lo sozinho, inexperiente e desprotegido, num mundo hostil onde tudo terá de aprender à sua própria custa e sem o apoio, a orientação ou a protecção de alguém.
6. Forcemos o Outro a viver sozinho, a não ter nem hipótese nem possibilidade de partilhar com os outros o que quer que seja por causa do seu aspecto. E não proporcionemos nunca um ombro amigo onde repousar ou um porto de abrigo afectivo onde se recolher.

7. Façamos com que o Outro nunca se sinta verdadeiramente escutado, nunca lhe demos a possibilidade e a oportunidade de se fazer ouvir pelos outros com atenção e empatia, só porque a sua aparência repugna, assusta e afasta. Em resumo, tornemo-lo incomunicável.
8. Proporcionemos ao Outro uma educação desequilibrada, mutilada, unilateral, neste caso formal e somente literária, sem que alguma vez possa contactar com os outros de um modo positivo e construtivo mas sempre e só através de uma experiência negativa de socialização.

Frankenstein é um romance que proporciona muitas possíveis leituras e interpretações. Mas nós pretendemos aqui destacar o facto de que mais do que uma crítica a uma prática científica desmesurada e irresponsável, este romance é um alerta ao poder da sociedade e de todos nós de criarmos monstros. É um *caveat* à nossa terrível e devastadora capacidade de fazer de um Adão edénico um Satã infernal.

Este romance põe a nu, de uma maneira magistral, que ser pai é verdadeiramente algo mais do que uma mera questão de biologia. Recorda-nos que a paternidade não se reduz à geração nem aí se esgota, mas que a paternidade real e verdadeira é cuidado, é atenção, é afecto. E se é inegável que Victor Frankenstein foi bem-sucedido enquanto cientista, a verdade é que falhou rotundamente enquanto pai porque gerar e educar não são a mesma coisa.

O monstro criado por Victor Frankenstein é o representante mais bem conseguido, na literatura de língua inglesa, do personagem solitário¹⁰. Mas, paradoxalmente, esse mesmo monstro é também aquele personagem que nunca quis estar só, nunca desejou estar nesta situação e que, pelo contrário, exactamente porque foi abandonado pelo seu criador, sempre suspirou e procurou uma família, um lar que julgou poder vir a ter, primeiro, com os De Lacey e, depois, com uma companheira, promessa que Victor Frankenstein nunca cumpriu. Sempre frustrado neste seu desígnio e desejo e como não é próprio da natureza humana ter de viver sozinho e isolado, a criatura transformou-se num monstro e vingativamente decidiu matar todos aqueles amigos e familiares de Victor Frankenstein, como o seu irmão

William, Justine, a ama de William, o seu amigo Henry Clerval e finalmente a sua noiva Elizabeth, para que Victor sentisse na pele o que é viver sozinho e abandonado (cf. Mellor, 2003: 11).

Este sentimento de abandono e de solidão foi agravado no monstro pela consciência da sua não-pertença ao mundo dos homens, como o testemunha e exemplifica o facto de não ter nome. A ausência de nome próprio é o sinal da sua não-humanidade aos olhos dos outros. Aliás, em nenhum momento do romance, Victor Frankenstein manifesta alguma preocupação e interesse em dar um nome ao ser humano que estava a criar. O desprezo, a desatenção e o descuido de Victor Frankenstein pela sua criatura são assim brilhantemente traduzidos neste anonimato da criatura, o que ainda se torna mais conspícuo e assustador quando comparamos esta situação com o facto de que, quando temos animais domésticos como cães e gatos, temos o cuidado e a preocupação de escolher um nome para eles. E este cuidado nem sequer o teve Victor Frankenstein para um ser humano que ele próprio fabricou. Assim, ao existir sem nome, não há nada que personalize e individualize a criatura aos olhos dos outros: é uma coisa e não um ser humano. E ao ser transformado e tratado como uma coisa, a criatura deixa naturalmente de poder sentir-se humano e é então capaz de cometer insensivelmente qualquer crime.

Este anonimato pode também ser explicado pelo facto de o monstro ter sido composto por pedaços de pessoas anónimas, socialmente invisíveis (cf. Vielmas, 2012: 245). Não esqueçamos que muitos dos cadáveres usados para dissecação eram, regra geral, corpos de criminosos condenados à morte, de prostitutas e de indigentes.

Importa também salientar um outro aspecto: Victor Frankenstein certamente desejou e pretendeu criar um ser belo e apazível, saudável e forte. Contudo, nunca antecipou a possibilidade de falhar nem alguma vez pensou como é que a sua criatura iria ser recebida pelos outros (cf. Ounoughi, 2012: 270). Ao estar tão centrado e concentrado em si e nos seus interesses, esqueceu-se do Outro, diferente de si que tinha pela frente e que era uma pessoa e não um mero autómato.

Por outro lado, enquanto normalmente a espera de um filho é recebida e partilhada com satisfação e alegria por familiares e amigos, no caso de Victor Frankenstein este isolou-

se secretivamente do mundo, da família e dos amigos, ficou incomunicável para poder obsessivamente fazer a sua criatura. A solidão existencial do monstro é assim antecipada ao seu próprio aparecimento. É uma criatura que já foi feita sozinha, abandonadamente, isoladamente. E não só o criou isolada e secretivamente, sem deixar que ninguém soubesse e partilhasse desse seu empreendimento gestatório-fabricador como pretendeu criar/fazer um ser humano sem se preocupar em vê-lo como um todo, com unidade e proporção. Parece que foi acrescentando e remendando partes de corpos até surgir algo parecido com um ser humano.

Como muito bem lembrou Claire Bazin, jogando com a sonoridade das palavras inglesas *womb* (útero) e *tomb* (túmulo), a criatura de Victor Frankenstein nasceu de um túmulo e não de um útero (“his baby is born from a tomb and not from a womb”), assim como o próprio texto é também feito de pedaços, de narrativas dentro de narrativas, cosidas entre si como o próprio monstro (Bazin, 2012: 303).

Finalmente, as dores de nascimento, para Victor Frankenstein, não pararam depois do nascimento/criação do monstro. Antes continuaram e agravaram-se a tal ponto que o único modo de acabar com elas foi somente conseguido com a morte de Victor Frankenstein e a da sua criatura. Foi um conto de fadas que acabou mal: “Ao tornar-se vivo, a bela Cinderela transformou-se num monstro” (Bazin, 2012: 304). Um sonho que se transformou num pesadelo, um objecto de desejo que se tornou indesejável (cf. idem: 305).

O pesadelo em que cada um se tornou para o outro transparece no modo como Victor Frankenstein e a criatura vêem a própria natureza humana: para a criatura, seguindo a Rousseau e Condorcet, a natureza humana é inatamente boa (a criatura dizia-se capaz de amar e de fazer o bem e de os querer e desejar, mas foram as circunstâncias e as terríveis experiências de vida que o transformaram num Satã). Por seu lado, Victor Frankenstein pareceu optar por uma visão negativa da natureza humana, mais tradicionalmente cristã, a do pecado original, insistindo que a sua criatura era inatamente má (cf. Mellor, 2003: 21). Aliás, não será por acaso que Victor Frankenstein é natural de Genebra, a pátria do Calvinismo, essa construção teológica apologista do *homo lapsus*.

Este romance ajuda-nos a perceber a enorme complexidade do todo e qualquer processo educativo, dos múltiplos factores e variáveis aqui presentes que podem alterar o que planeámos e o que desejámos, os acontecimentos imprevistos e os imprevisíveis que vão alterar ou mesmo destruir esses planos e esses sonhos, o factor humano e os modos diferentes como cada um reage às experiências e situações da vida. Mostra ainda que o modo como concebemos a natureza humana tem repercussões e consequências no ideário que defendemos e no processo educativo que consequentemente implementamos, seja baseado numa paradisíaca natureza humana à moda de Rousseau ou seja uma natureza humana já condenada, à partida, por um pecado supostamente original. Estamos convencidos, com Anne K. Mellor, que as finalidades literárias de Mary Shelley em *Frankenstein* são, em primeiro lugar, éticas e só depois epistemológicas: “ela quer que compreendamos as consequências *morais* dos nossos modos de ler e de ver o mundo, do nosso hábito de impor sentidos àquilo que não podemos conhecer verdadeiramente” (2003: 22).

Em *Frankenstein*, o que é estranho e anormal é visto como perigoso ou mau, sem mais. Mas aqui esquecemos que todos nós podemos ser sempre, para alguém, esse estranho, esse anormal, esse outro sem rosto de pessoa. Pelo que terminamos lembrando que foi ao chamar monstro à sua criatura que Victor Frankenstein começou a fazer da sua criatura um monstro. O que chamamos e o que pensamos do Outro define-o e categoriza-o e nem sempre de uma maneira amigável e simpática. E não nos podemos esquecer, também, que em educação nada do que se faz, de bem ou de mal, é reversível. “Quando nós escrevemos o que não é familiar como monstruoso, nós literalmente criamos o mal, a injustiça, o racismo, o sexismo e o preconceito de classe, que nós arbitrariamente imaginamos” (Mellor, 2003: 23).

Se uma imaginação sensivelmente altruísta e empática é imprescindível para uma actuação moralmente correcta e aceitável, uma imaginação povoada de preconceitos só pode transformar em monstro todo aquele que nos parece e aparece, de algum modo, estranho à nossa “normalidade”.

Notas

1. Este trio famoso, Percy, Mary e Lorde Byron eram verdadeiros devoradores de livros. E no caso de Percy e Mary, para além da leitura compulsiva, foram epistológrafos prolíficos. Graças aos seus Diários, sabemos que em 8 anos de vida em comum, Percy e Mary leram cerca de 700 livros, à média de 1,6 livros por semana, sem contarmos as obras que leram e não foram mencionadas, para além de serem ambos políglotas (cf. Bernheim, 2014: 48).
2. Que *Frankenstein* tem sido alvo das mais variadas leituras não é de admirar. Notável e original é a leitura a partir do vegetarianismo que é feita por Katie Masuga, em *Locke's Child in the Carnivore's Kitchen* (2012: 288-299). Quanto a uma leitura «proletária», destacamos o artigo de Jim Mowatt, *Frankenstein and The British Workers* (2012: 250-256).
3. Em Inglaterra, o final do século XVIII trouxe consigo um conjunto de transformações sociais, políticas e económicas que vieram pôr em xeque a estabilidade geral conseguida depois da Revolução Gloriosa de 1688. Com o aproximar-se do final do século de setecentos e com a Revolução Industrial, que começava a ganhar forma e a modificar a vida dos britânicos em muitas dimensões, começou a sentir-se algo como que uma forma subterrânea de ansiedade que se materializaria no romance gótico.
O primeiro romance gótico foi *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole. No romance gótico os temas são o regresso à Idade Média, a exploração dos aspectos mais escuros e sombrios da vida de cada um. No dizer de Marion S. Marceau, “O requisito literário das lágrimas foi suplantado pelo dos medos” (2012: 235). Esta autora lembra ainda que isto está em linha com a teoria do sublime de Edmund Burke que na sua obra *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, de 1757, “promove o excesso, a intensidade, o escuro e uma razão aliada com proximidade ao medo em oposição ao conforto da beleza clássica” (ibidem).
Para provocar o medo, o romance gótico usou artifícios como castelos e abadias em ruínas, calabouços húmidos, vilões terríveis, monges loucos, heroínas em perigo, câmaras secretas, galerias assombradas, portas chiando, retratos misteriosos e fantasmas, com três níveis ou graus de intensidade:
 1. O nível do MEDO, onde temos o romance *The Recess* (1783-85), de Sophie Lee.
 2. O nível do TERROR, onde temos romances como: *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole; *The Old English Baron* (1770), de Clara Reeve; *The Mysteries of Udolfo* (1794), de Ann Radcliffe.
 3. O nível do HORROR, onde temos *The Monk* (1796), de M. G. Lewis; *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818), de Mary Shelley; e *Melmoth the Wanderer* (1820), de Charles Robert Maturin (cf. Marceau, 2012: 235).
4. A primeira adaptação ao cinema de *Frankenstein* foi produzida por Edison, em 1910, e realizada por J. Searle Dowley com Charles Ogle no papel de monstro. O filme de James Whale, realizado em 1931 e produzido pela Universal Pictures, teve Boris Karloff no papel de monstro e a partir daqui a imagem de referência que persiste no imaginário popular e na própria publicidade é a deste filme e a de Boris Karloff como monstro (cf. Bernheim, 2014: 281-282).
5. Susan Hitchcock faz um extenso histórico do que o monstro e a palavra “Frankenstein” vieram a significar e para o que foram e têm sido usados: Palavra de código para a ambição pervertida; para novas ideias invocadas com boas intenções mas que dão errado; para idealismos enganados; para argumentos contra reformas políticas, como a *Reform Act*, de 1832, e outras; contra Parnell e o nacionalismo irlandês; na Guerra da Crimeia de 1854 (o Frankenstein russo e o seu monstro); e a própria máquina a vapor como um Frankenstein que teria sido preferível não despertar pelo seu criador, o patronato (a crítica dos Fabianos) (2010: 115-118).

Do século XIX para o século XX, a palavra “Frankenstein” “evocava um conjunto de ideias que requeriam pouca familiaridade com o romance original”, tais como irreverência e sacrilégio, ousadia de transpor fronteiras onde só Deus governava; esforços políticos desastrosos e o poder desastrosos das classes mais baixas (idem: 127-128).

O nome “Frankenstein” servirá ainda para a formação de novas palavras tais como *Frankencorn*, *Frankenwheat*, *Frankencotton*, *Frankentrees*, *Frankenfood*, *Frankenpigs*; ou para expressões como “Síndrome de Frankenstein”, como escrevia o *Washington Post* em 1999, a propósito da clonagem; um produto da McDonalds foi denominado *McFrankenstein*; nas eleições presidenciais norte-americanas de 2004, falou-se de *Frankenbush*; uma cadeia de refeições rápidas criou um *Frank'n'stein* (cachorro quente mais cerveja) e, finalmente, em Aberdeen, até há uma *Frankenstein Pub* (idem: 309-329). Como escreve Hitchcock com plena razão: “Em resumo, o monstro vende” (idem: 330).

6. No dicionário de Língua Portuguesa da Porto Editora pode-se ler: monstro, nome masculino; 1. criatura fantástica de configuração fora do normal, geralmente considerada perigosa e de aspeto assustador; 2. ser vivo que apresenta deformação ou estrutura anómala; aberração; 3. figurado, pejorativo pessoa considerada muito feia, perversa ou desnaturada. 4. Figurado animal ou objecto de grandeza extraordinária; 5. Figurado assombro, prodígio. Do latim monstru-, “idem”. In Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2015. [consult. 2015-06-15 14:40:05]. Disponível na Internet: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/monstro>.

Por sua vez, no *The Oxford English Reference Dictionary* (2nd Edition), pode-se ler: “monster n. 1. an imaginary creature, usu. large and frightening, compounded of incongruous elements. 2. an inhumanly cruel or wicked person. 3. a misshapen animal or plant. 4. a large usu. ugly animal or thing (e.g. building). 5. (attrib.) huge; extremely large of its kind. (ME f. OF monstre f. L. monstrum portent, monster f. monere warn) (1996: 935).

7. Criado ou fabricado? Criado pressupõe algo no sentido de criação ex nihilo; enquanto fabricado pressupõe a utilização de materiais já existentes para se fazer algo de acordo com um determinado desígnio e finalidade. Aqui, em *Frankenstein*, pensamos que fará mais sentido falar de fabricação do humano do que criação, até porque, como Prometeu, já havia algo existente a partir do qual de faz/fabrica algo. Além disso, a criatura do Dr. Victor Frankenstein foi feita com pedaços que ele retirou de cadáveres.
8. Susan Hitchcock lembra que o nome de Frankenstein aparece frequentemente associado à presunção humana, à ideia de hubris e suas nefandas consequências. Além disso, e exactamente porque a criatura nunca teve nome, o nome do criador transferiu-se para a sua criatura. Mas, e porque a criatura nunca teve nome, ao longo da obra ela é designada 27 vezes pela palavra monster, 25 vezes pela palavra fiend (diabo), assim como são usadas outras palavras para a designar como as palavras daemon (demónio), being (ser) e ogre (ogro) que são usadas 15 ou mais vezes, segundo um estudo de Chris Baldick. Susan Hitchcock adverte ainda que quando usamos a palavra monstro para descrever a criatura expressamos geralmente algum horror, enquanto quando utilizamos a palavra criatura revelamos alguma compaixão (cf. Hitchcock, 2010: 17).
9. “Quem for incapaz de se associar ou que não sente essa necessidade por causa da sua auto-suficiência, não faz parte de qualquer cidade, e será um bicho ou um deus”. E prossegue Aristóteles no parágrafo seguinte: “É decerto natural a tendência que existe em todos os homens para formar uma comunidade deste género, mas quem primeiro a estabeleceu foi causa de grandes benefícios. Tal como o homem é o melhor dos animais quando atinge o seu pleno desenvolvimento, do mesmo modo, quando afastado da lei e da justiça, será o pior. A injustiça armada é, efectivamente a mais perigosa; o homem nasceu com armas que devem servir a sabedoria prática e a virtude mas que também podem ser usadas para fins absolutamente opostos.

É por isso que o homem sem virtude é a criatura mais ímpia e selvagem, e a mais grosseira de todas no que diz respeito aos prazeres do sexo e da alimentação. A justiça é própria da cidade, já que a justiça é a ordem da comunidade de cidadãos e consiste no discernimento do que é justo” (Aristóteles, *Política*, Livro I, 1253a 27-39).

10. Escreve Esther Schor: “Numa das grandes ironias da época, a filha de Mary Wollstonecraft e William Godwin, dois visionários da renovação social, inventou em *Frankenstein* o personagem mais solitário do romance inglês. Mas isto não é mais irônico, talvez, do que Shelley ter concebido o seu grande romance de solidão num jogo de escritores, entre os brilhantes companheiros da sua juventude” (2003: 1). Aliás, a ideia dominante, no imaginário popular, do herói romântico como um ser solitário, genial, introspectivo e incompreendido, é desfeita na obra de Daisy Hay, *Young Romantics: The Shelleys, Byron and Other Tangled Lives*.

CAPÍTULO III

Victor Frankenstein: Um Prometeu Moderno?*

Alberto Filipe Araújo & Armando Rui Guimarães

1. Introdução

Quando se aborda, do ponto de vista educacional, o romance de Mary Shelley, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*,¹ as atenções geralmente tendem a concentrar-se no monstro criado pelo Dr. Victor Frankenstein colocando esta personagem num segundo plano. Esta secundarização de Victor Frankenstein explica-se pelo aparente menor fascínio deste personagem, e também devido àquele lugar-comum de que Victor foi um mau pai/educador, um cientista sem limites, um megalomaniaco etc. O que pretendemos neste trabalho é revisitar, recuperar e recentrar a questão educativa, que o romance de Mary Shelley abundantemente proporciona, na figura de Victor Frankenstein.

* Este trabalho é financiado pelo CIEd - Centro de Investigação em Educação, projetos UID/CED/1661/2013 e UID/CED/1661/2016, Instituto de Educação, Universidade do Minho, através de fundos nacionais da FCT/MCTES-PT, pelo FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia – Lisboa – Portugal) e pelo POCH (Programa Operacional Capital Humano): financiamento com-participado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do MEC (Ministério da Educação e da Ciência – Lisboa – Portugal) (2015-2016).

Aliás, parece-nos que este habitual deslocamento do centro das atenções para o monstro, em vez de Victor Frankenstein, desvirtua o título (se não mesmo a intenção) do próprio romance, uma vez que este Frankenstein do título e este novo Prometeu é Victor Frankenstein e não a criatura. No entanto, reconhecemos que é verdade que, no decorrer da narrativa e quanto mais nos aproximamos do final do romance, os dois, Victor e criatura, tenderão a confundirem-se e a fundirem-se e cada um deles terá como objetivo último e última razão de vida (e de morte) a destruição do outro. Finalmente, o facto de a criatura, originalmente sem nome, acabar por ter recebido o nome do seu criador, deveria também lembrar-nos que recentrar as nossas reflexões no criador e não na criatura, não só faz sentido como respeita o título do próprio romance. Finalmente, as múltiplas leituras possíveis que este romance proporciona, podem ser explicadas pela sua enorme plasticidade e pelo facto de se tratar de uma história que “consegue equilibrar perspetivas contraditórias da natureza humana dentro de uma história. Frankenstein, o personagem central, é tanto herói quanto pecador; a sua criação é tanto feito grandioso quanto um crime hediondo” (Hitchcock, 2010: 18).

2. Quem era Victor Frankenstein segundo Mary Shelley?

O romance *Frankenstein* de Mary Shelley foi originalmente publicado em 1818 e em três volumes. É esta a edição que vamos utilizar. Trata-se de uma obra escrita em forma epistolar, isto é, um conjunto de cartas que Robert Walton foi enviando à sua irmã Margaret Saville.

Volume I:

Esta Odisseia moderna, mas sem um “Ulisses dos mil artifícios”, começa com as cartas I a III onde Walton descreve as peripécias da sua viagem até à Rússia para arranjar uma embarcação e tripulação para a sua expedição ao Ártico. Na carta IV Walton relata que, já

no mar gelado, um homem é avistado e recolhido no navio. É Victor Frankenstein: Walton vê-o imediatamente como um irmão e por quem a sua admiração irá crescer diariamente. Victor Frankenstein, perante o entusiasmo exploratório de Robert Walton, decide alertá-lo para o que lhe aconteceu, de modo a que a busca de Walton não se transformasse num pesadelo para si, como a busca desmesurada do princípio da vida destruiu a vida de Victor.

É nesta Carta IV que começa o Capítulo I.

Aqui Victor Frankenstein inicia a sua narrativa biográfica: Nasceu em Genebra, de uma família proeminente e sempre presente na gestão da coisa pública. O pai, Alphonse Frankenstein, casou com Caroline Beaufort, a filha de um amigo entretanto caído na ruína. Victor era o filho mais velho e assim que nasceu o pai começou a dedicar-se mais à família e à educação do(s) filho(s). Recolhe também em sua casa a sua sobrinha Elizabeth Lavenza, filha da sua irmã recentemente falecida e casada com um italiano. Victor fala de Henry Clerval, filho de um comerciante genebrino e o seu melhor amigo. Teve uma infância feliz, com bons amigos e uma escolaridade normal, sem traumas e sem violências, contrariamente àquilo que era comum acontecer. Estudou Latim e Inglês e foi desde o início atraído para o estudo de filosofia natural (as ciências físicas). Encontrou, um dia, por acaso, obras de Cornélio Agripa e sentiu-se imediatamente fascinado. Falou ao pai destas suas leituras mas o pai olhou descuidadamente para o título das obras e só disse que não valiam a pena. Aqui, Victor Frankenstein lamenta que o pai não o tivesse imediatamente alertado e explicado por que razão já não valia mais a pena ler Agripa e que a ciência moderna tinha avançado muito para além de Agripa. Fascinado, lê em seguida Paracelso e Alberto Magno, sempre sem qualquer orientação de leitura e de estudo: “Os meus sonhos não foram, portanto, perturbados pela realidade; e eu entrei com a maior das diligências na investigação da pedra filosofar e do elixir da vida” (Shelley, 1998a: 23). Aos 15 anos, durante uma violenta tempestade, vê uma árvore ser completamente destruída por um raio. O pai explica que se trata de um fenómeno natural (electricidade). Assim, lentamente, começou a afastar-se do mundo da alquimia e começou a virar-se para a verdadeira ciência. Para além do estudo das ciências e da Matemática, continua os estudos de Inglês e de Alemão, tornando-se fluente em ambas as línguas.

No Capítulo II, Victor Frankenstein diz-nos que aos 17 anos foi estudar para a Universidade de Ingolstadt. Antes de partir, Elizabeth havia adoecido com escarlatina e a mãe morre em consequência de ter cuidado e tratado de Elizabeth. Henry Clerval quer ir também estudar para Ingolstadt, mas o pai de Clerval não permite pois pensava tal ser inútil para quem vai ser comerciante. Na Universidade destaca dois professores: Kempe, professor de Física, com quem antipatiza e Waldman, professor de Química, que se torna não só seu mentor como amigo.

No Capítulo III descreve a sua estadia em Ingolstadt, onde permanece durante dois anos sem ir a casa. Questiona-se qual o princípio da vida e passa para o estudo da fisiologia: “Para examinar as causas da vida, nós temos primeiro de recorrer à morte” (Shelley, 1998a: 33). Estuda anatomia e depois de muitos dias e noites passados em trabalho desgastante, descobre a causa da geração e da vida e torna-se capaz de dar animação à matéria. Começa a ter consciência de quão perigoso pode ser a aquisição do conhecimento. Começa a montar a criatura, sonhando que “uma nova espécie o abençoará e será como um pai merecedor de toda a admiração e grato reconhecimento” (Shelley, 1998a: 36). Sempre absorvido e concentrado no seu trabalho, desleixa cada vez mais o contacto epistolar com a família, crescentemente preocupada com o seu silêncio.

No Capítulo IV conta-nos que foi numa lúgubre noite de Novembro que consegue animar a sua criação. Mas o aspeto horrendo e desproporcionado da criatura fazem-no fugir e abandonar a criatura. Fica desesperado, assustado, mas para seu conforto e salvação, Clerval chega a Ingolstadt para saber dele e acabará por cuidar de Victor durante os meses seguintes pois aquele acabaria por ficar gravemente doente depois de ter criado o monstro.

No Capítulo V fala de uma carta de Elizabeth onde ela se revela profundamente preocupada com ele e aproveita também para lhe contar a história de Justine Moritz e dá notícias de toda a família. Entretanto, Victor vai recuperando gradualmente a saúde.

No Capítulo VI encontramos uma carta do pai onde este anuncia ao filho mais velho que o seu irmão William, o benjamim da família, havia sido assassinado, por estrangulamento. Com Clerval, regressa imediatamente a Genebra. A caminho de casa,

numa noite de temporal, vislumbra a criatura e convence-se que fora ela que matara William. Entretanto Justine Moritz é acusada de ter assassinado William quando se descobre escondido na sua roupa um medalhão de William.

No Capítulo VII assiste-se ao julgamento de Justine. Elizabeth está convencida da inocência de Justine, tenta defendê-la e visita-a na cadeia juntamente com Victor. Apesar de consciente da inocência de Justine, Victor mantém o seu segredo, mantém-se em silêncio e Justine é executada. Os remorsos pelo seu silêncio deixam-no alterado e adoentado.

Volume II:

No Capítulo I, Victor continua a sua narração recordando os remorsos que sentia pelo seu silêncio ter conduzido Justine ao cadafalso e ser executada por um crime que não cometera. Para tentarem aliviar o sofrimento de todos, a família decide ir passear por Chamonix, o Monte Branco e outras localidades com o intuito de recuperarem alguma serenidade e a calma.

No Capítulo II continua o relato do passeio com a família e é aqui que se dá o primeiro encontro com o monstro. O monstro estabelece o diálogo com o seu criador desabafando aquilo que deve ser uma das passagens mais citadas deste romance da jovem Mary Shelley: “Lembra-te que eu sou a tua criatura: eu deveria ser o teu Adão; mas sou antes o anjo caído, a quem tu privaste de todas as alegrias sem culpa nenhuma. Em todo o lado eu vejo felicidade da qual estou irremediavelmente excluído. Eu era benevolente e bom; a miséria fez de mim uma pessoa má. Faz-me feliz e serei de novo virtuoso” (Shelley, 1998a:77-78). A criatura tenta fazer com que Victor perceba que se do seu próprio criador não pode esperar nem encontrar compaixão e compreensão, dos outros, que não têm nenhuma responsabilidade para com ele (a criatura), é que não pode esperar mesmo nada, dada a sua aparência horrífica. Ameaça usar a sua força para fazer mal aos outros: “Eu sou miserável e eles partilharão a minha desdita” (Shelley, 1998a: 78), para tentar levar o seu criador a ter compaixão dele e que não o abandone nem odeie. Chama ainda a atenção para a situação

contraditória de Victor chamar-lhe assassino ao mesmo tempo que o próprio Victor diz querer matá-lo. Só pede a Victor que ouça a sua história desde que foi criado e abandonado até então.

Nos Capítulos seguintes (III a VIII), que constituem «geograficamente» o centro da história, a criatura conta tudo o que aconteceu entre a sua fuga do laboratório em Ingolstadt até aquele dia: as primeiras sensações e experiências; os (des)encontros com outros seres humanos; a incompreensão e medo destes perante a sua aparência; o contraste entre a beleza física de jovens e a sua fealdade inaproximável; a história dos De Lacey; as leituras que ouviu e que fez; a descoberta do Diário do seu criador; a desilusão e raiva pelos seres humanos não o aceitarem; a incompreensão dos outros que o avaliam pela aparência monstruosa, imediatamente considerando-o como moralmente mau, mesmo quando salva uma rapariguinha de morrer afogada; o assassinato de William e o ter disposto os indícios para culpar Justine pela morte de William.

No Capítulo IX, a criatura pede veementemente a Victor para lhe criar uma companheira, mas este inicialmente recusa-se. A criatura, noutra passagem igualmente famosa, lembra a Victor que “Sou mau porque sou miserável; não sou eu evitado e odiado por todos? (...) Respeitarei o homem quando me condena? (...) Vingá-lo-ei das minhas mágoas; se não posso inspirar amor, provocarei o medo” (Shelley, 1998a: 119). E promete odiar Victor Frankenstein sem tréguas. Depois de muita argumentação e de muita insistência, Victor Frankenstein, com muita relutância, aceita fazer uma companheira para o monstro pois reconhece haver algum sentido e justiça no pedido que aquele lhe faz. A criatura lamenta, no entanto, a inconstância de sentimentos de Victor Frankenstein, um verdadeiro carrossel de «sins» e de «nãos», lembrando que se ele, monstro, tiver uma companheira “As minhas más paixões desaparecerão pois terei encontrado simpatia” (Shelley, 1998a: 121). Nestes sim e não de Victor, a criatura torna a insistir que ele, criatura, precisa de uma companheira porque “Os meus vícios são filhos de uma solidão forçada que odeio; e as minhas virtudes necessariamente despontarão quando viver em comum com um igual” (Shelley, 1998a: 121). Depois de tanta hesitação, Victor acaba por concluir que será justo para a criatura, e também para os outros seres humanos, criar uma companheira

para o monstro assim afastando-o dos seres humanos. Entretanto, esta conversa com a criatura ocupou-os a tarde e a noite toda pelo que Victor só chega à estalagem, onde estava alojado com a família, no dia seguinte, estando a sua família obviamente preocupada por não saber do seu paradeiro. De novo atacado pelos remorsos por ter prometido ao monstro que criaria uma companheira, entra num estado de desespero febril. Mas, gradualmente, com o passar do tempo e o apoio da família, recupera de novo a tranquilidade.

Volume III:

Logo no Capítulo I reencontramos Victor Frankenstein de novo dividido e indeciso entre cumprir a palavra dada ao monstro e a repugnância da tarefa que tinha pela frente. Mas receando alguma vingança por parte da criatura se não criasse uma companheira, arranja pretexto para viajar para Inglaterra para depois, isolando-se numa qualquer ilha, poder criar uma companheira para o monstro. Assevera ao pai que ao regressar casará com Elizabeth. Henry Clerval irá com ele a Inglaterra.

No Capítulo II encontramos Victor e Henry em Londres, onde ficam alguns meses e onde Victor estabelece vários contactos científicos mas preferindo, sempre que possível, ficar sozinho ao contrário de Clerval que aproveita todas as oportunidades e ocasiões para sair e encontrar-se com as pessoas. De Londres, seguem para Oxford e daqui para a Escócia. Preocupado que a criatura possa vingar-se na sua família, ansiosamente espera correspondência de casa. Seguem para Edimburgo e finalmente Perth onde se encontram com um amigo escocês. Aqui separa-se de Clerval sob o pretexto de querer viajar sozinho pela Escócia e fixa-se numa ilha remota das Orkneys onde, sempre com hesitação e repugnância, começa a trabalhar na criação da companheira para o monstro.

No Capítulo III as dúvidas assaltam-no de novo: entre as dúvidas que o avassalam ocupam o primeiro lugar o receio de que a companheira possa também recusar o monstro. O monstro, que sempre o seguira desde a Suíça, assiste ao espectáculo de Victor Frankenstein, num acesso de fúria e de raiva, a destruir a companheira inacabada. Promete então que se vingará no dia do seu casamento. Curiosamente, agora algo aliviado, Victor prepara-se

para regressar, mas é apanhado pelo mau tempo e vai dar à costa irlandesa onde é tratado de um modo estranho pelos que o salvaram do mar, como suspeito mas sem perceber porquê.

No Capítulo IV é interrogado por um velho e benevolente juiz pois Victor era suspeito de ter sido ele o assassino de alguém cujo corpo dera à costa na mesma altura em que foi salvo. O corpo apresentava sinais de ter sido morto por estrangulamento. Quando levado à presença do cadáver reconhece o seu amigo Henry Clerval, entra em colapso e adoce, cheio de febre e alucinando. Fica neste estado uns dois meses. O velho juiz, entretanto, consegue descobrir a identidade do suspeito e contacta a sua família em Genebra. Alphonse Frankenstein desloca-se até à Irlanda para tratar do filho. Recuperando lentamente, é declarado inocente mas enquanto na prisão ouve as pessoas murmurar: “Ele poderá estar inocente do assassinato mas certamente que tem uma consciência pesada” (Shelley, 1998a: 154). Regressam à Suíça via Dublin e Paris.

No Capítulo V, sempre acompanhado e protegido pelo pai, chegam finalmente à Suíça. Durante todo este tempo, Victor não pára de se culpabilizar pelas mortes de William, Justine e Clerval perante a incompreensão e o espanto do pai que o julga louco dada a insistência do filho que a culpa destas mortes é sua. Ainda em Paris, Victor recebe uma carta de Elizabeth a propósito do casamento. Aqui, ele recorda-se da ameaça do monstro que interpreta como sendo dirigida a si. Renova a sua promessa de casamento a Elizabeth e diz-lhe que tem algo de muito grave para lhe segredar, o que revelará depois de se casarem. Apesar de apreensivo e assustado com a ameaça do monstro, avança para o casamento tomando algumas medidas extraordinárias para proteger a sua pessoa. Todos começam a ficar mais contentes, calmos e felizes com a mudança de espírito e de atitude de Victor, aproxima-se a data, o casamento é celebrado e partem nesse dia para a lua-de-mel.

No Capítulo VI, já casados, atravessam o lago para irem para a estalagem onde vão passar a lua-de-mel. A noite chegou e uma tempestade desenha-se violenta no horizonte. Victor Frankenstein está preocupado e agitado, Elizabeth vai para o quarto enquanto ele, por uma questão de segurança, vai dar uma volta para verificar se tudo estava bem. É então que ouve um assustador grito, corre para o quarto e descobre aterrorizado que

Elizabeth estava morta: havia sido estrangulada. Desmaia. Quando recupera os sentidos e depois de todos saírem, vê o monstro a sorrir sinistra e vingativamente. Dispara mas não o fere. Regressa a Genebra, preocupado com o pai e com o outro irmão, Ernest. O pai, completamente destroçado pelo assassinato de Elizabeth, morre nos seus braços poucos dias depois.

Entra de novo num estado de alucinação febril, é colocado num calabouço e depois de ter recuperado um pouco do seu equilíbrio é finalmente libertado, mas ainda sem ter plena noção e consciência do que estava a acontecer. Finalmente, ao recuperar a consciência plena decide que irá passar o resto dos seus dias à procura do monstro até o eliminar. Decide contar a um magistrado a verdade. Este, incrédulo num primeiro momento, começa por aparentar acreditar no que Victor Frankenstein lhe contava, mas lembra a Victor que uma criatura com aquelas características físicas seria muito difícil de apanhar assim como, depois de tantos meses passados sobre o assassinato de Elizabeth, de certeza que já estaria muito longe.

No Capítulo VII vemos Victor a deixar Genebra e a dar início à sua odisséia. Antes de partir foi ao cemitério e junto dos túmulos de William, de Elizabeth e do pai jura procurar o monstro para o destruir. O monstro assiste a este juramento e lança-lhe um grito de desafio e de desprezo. Durante meses irá perseguir o monstro: o Ródano, o Mediterrâneo, o Mar Negro, o país dos Tártaros, a Rússia são algumas das etapas que Victor vai cumprindo na perseguição do monstro que, curiosamente, não só lhe deixa pistas indicando para onde Victor se deveria dirigir, como também lhe ia deixando comida para não morrer à fome. A perseguição dirige-se cada vez mais para Norte até chegaram à zona do Ártico.

Aqui, neste ponto, Robert Walton retoma a narrativa confidenciando à sua irmã Margaret Saville que Victor Frankenstein se recusava partilhar os segredos científicos da feitura do monstro. Quando Victor se apercebe que Walton estava a tirar notas da sua história, decide corrigi-las e aumentá-las uma vez que, segundo Walton, “ele parece perceber o seu próprio valor e a extensão da sua queda” (Shelley, 1998 a: 179). Vai ficando cada vez mais fraco. A tripulação quer regressar e insiste com Walton para que, logo que o barco se liberte do gelo, regressem a Inglaterra. Victor Frankenstein ouve estes queixumes

da tripulação e vai em defesa dos ideais exploratórios e científicos de Walton, defendendo a coragem e a ousadia do investigador e explorador mas Walton, perante a crescente ameaça de motim, as condições físicas muito adversas e para não colocar em risco a vida de todos, decide dar por finda a expedição tendo agora, finalmente, perdido toda a esperança de “utilidade e de glória” que a expedição lhe poderia ter proporcionado. Gradualmente o navio começa a libertar-se do gelo. Victor vai enfraquecendo a cada hora que passa e acaba por falecer, acompanhado até ao último momento por Walton. Nessa noite, o monstro entra sorrateiramente no camarote onde estava o cadáver de Victor. É surpreendido por Walton e na conversa que entre eles se desenrola, o monstro confessa a Walton que sofreu com tudo o que fez e que a sua vingança foi também a sua tortura: “Eu era o escravo e não o senhor de um impulso que detestava mas ao qual não podia desobedecer” (Shelley, 1998a: 188). Reconhece também que hoje era muito diferente do que um dia julgou poder vir a ser: “o anjo caído tornou-se um demónio maligno” (Shelley, 1998a: 189) mas, contrariamente aos anjos e aos arcanjos, ele está e esteve sempre sozinho. Sem dúvida que Victor Frankenstein sofreu, mas ele, monstro, também sofreu e sofreu sempre só e não é, nem pode ser, o único culpado de toda aquela tragédia: “Poderei ser considerado o único criminoso quando toda a humanidade pecou contra mim?” O monstro odeia-se a si próprio por todo o mal que fez. Diz então que, uma vez morto o seu criador, irá consumir-se numa pira funerária sobre um bloco de gelo. Abandonando a cabine do navio, sobe para um bloco de gelo. “Rapidamente foi levado pelas ondas e desaparece no escuro e na distância” (Shelley, 1998a:191).

3. Quem pensamos nós ser Victor Frankenstein?

Depois deste desenho, a traços largos, de quem era Victor Frankenstein segundo a descrição de Mary Shelley, vamos agora destacar algumas facetas da sua personalidade que cremos terem tido alguma influência no seu papel enquanto “pai” e educador.

3.1. Victor Frankenstein foi incapaz de perceber, ou não quis aceitar, a responsabilidade e a obrigação que decorria do facto de ter dado vida a alguém. Parece que Victor estava tão focado e concentrado no *processo* de investigação e de criação que se esqueceu das responsabilidades em relação ao *resultado*, neste caso um ser indefeso e impreparado, como todo o recém-nascido, para enfrentar o mundo. Assim como, perante o gigantismo e a fealdade da sua criação, a abandona completamente à sua sorte. Segundo Maurice Hindle, por exemplo, em relação à paternidade, Victor Frankenstein é que é o verdadeiro monstro (cf. 1992: XLIV). Este tema do falhanço total de Victor Frankenstein como pai é também considerado como central por Anne K. Mellor (cf. 2003: 10). Para além disto, não deixa de ser interessante que Victor Frankenstein nunca coloque a possibilidade de dar a conhecer ao mundo as suas descobertas científicas. Seria porque se recusava, pura e simplesmente, a partilhar esse conhecimento, fruto de uma atitude de egoísmo científico? Ou seria por causa do resultado “horrendo” das suas experiências? Ou por vergonha pelo modo como se comportou depois de ter criado o seu monstro?

Ainda nesta questão da paternidade, Victor Frankenstein esqueceu-se da sua obrigação de cuidar, tratar e educar a sua «prole» assim como também nunca se colocou a questão acerca do dia seguinte: de como e com quem educar a sua criatura. Assim, Victor Frankenstein nunca se preocupou em ter ou arranjar uma família para dar guarida à sua criatura e onde ela pudesse aprender a ser humano. Daqui resultam duas consequências: a primeira foi a busca de uma família, de um lar por parte da criatura, primeiro com os De Lacey e depois com a companheira que Victor se havia comprometido a criar, e por isto é que talvez se compreenda que a criatura, porque sempre frustrada neste seu desejo legítimo e compreensível de ter uma família, se vingue de Victor Frankenstein exatamente matando todos aqueles que, de algum modo, eram ou funcionavam como família para Victor; a segunda, Mary Shelley aqui “revela prescientemente um paradigma agora familiar: a criança abusada torna-se um adulto e pai abusivo e agressivo; note-se que a primeira vítima da criatura, William Frankenstein, é uma criança que ele havia esperado poder adotar como seu” (Mellor, 2003: p. 11). Como lembra Jansson, Mary Shelley deixa-nos bem vincada uma imagem de “sucesso” científico de Victor Frankenstein, mas também a imagem

de alguém que falhou como pai. Tendo criado vida, ele falhou na parte mais importante do processo criativo, isto é, o cuidar e o educar da sua criação e o reconhecimento da sua própria responsabilidade enquanto pai (cf. Jansson, 1999: XIV).

3.2. Victor Frankenstein queixa-se e lamenta-se que o pai não o tivesse orientado melhor quanto a certas leituras (os autores alquimistas: Agripa, Paracelso e Alberto Magno), mas a verdade é que Victor também podia ter perguntado ao pai porque desaconselhava a leitura desses autores quando o pai “desatentamente” lhe disse que não valiam a pena, mas não o fez. Teria medo do pai? Acobardou-se? Isto não faz sentido porque o próprio Victor disse ter tido uma educação e uma escola sem medos, sem pressões e sem violência, antes num contexto e ambiente de aprendizagem com incentivos positivos para estudar sem pressões e imposições. Se não o fez, se não interrogou o pai, não seria porque já se desenharia nele uma atitude de “orgulhosamente só”, de desmesura, de se considerar mais inteligente e avisado do que todos os outros?

3.3. Outro aspeto interessante é a relutância de Victor Frankenstein em escutar a história do monstro. Está sempre de pé atrás, sempre receoso do poder persuasivo da história de vida e da força da argumentação do monstro, talvez porque sabia e reconheceria *ex imo corde* que, ao ser confrontado com a narrativa da vida e das experiências do monstro, no limite, a culpa era mais sua do que do monstro em relação a tudo o que aconteceu. A narrativa do monstro era um espelho no qual não se queria ver refletido.

De notar também que, na Irlanda, quando é salvo do mar e visto como o principal suspeito da morte de Clerval, apesar de toda a suspeita que caía sobre si, suspeita agravada pelo seu comportamento febril e alucinado, ele foi tratado com simpatia e respeito pelos Irlandeses e, em particular, pelo velho juiz que até mandou chamar o seu pai. Este comportamento dos Irlandeses quando contraposto à sua frieza e relutância em tratar bem e em meramente escutar a sua criatura, para com quem tinha, de facto, obrigações, destaca o ensimesmamento que caracteriza este personagem, a sua dificuldade em se abrir e escutar, verdadeiramente, os outros.

Este autocentramento de Victor Frankenstein revelou-se também quando, depois de ameaçado de morte pelo monstro, pensar que esta ameaça era dirigida a si, tomando, conseqüentemente, medidas extraordinárias de proteção e de defesa pessoal. E numa atitude quase auto-sacrificial, supostamente movido pelo seu amor a Elizabeth, decide então não adiar mais o casamento pois pensava que ela, pelo menos, merecia ser feliz, nunca lhe ocorrendo em algum momento, mesmo depois das mortes de William e de Justine, que a vítima mais provável não seria ele mas alguém que lhe era próximo e o amava.

Mesmo no fim da sua vida, e depois de toda a narração dos seus infortúnios a Walton, Victor Frankenstein continua a manifestar alguma dificuldade em perceber e reconhecer a avalanche de desgraças e de mortes que as suas decisões e o seu comportamento provocaram. Parece manter uma certa inconsciência acerca das conseqüências das suas decisões e dos seus atos e dificuldade em perceber que ele era também responsável por tudo o que aconteceu.

A sua desatenção às necessidades dos outros e às conseqüências dos seus atos, assim como uma certa incapacidade de reciprocidade a preocupação e o cuidado que os outros tinham para consigo, encontra-se espelhada no seu descuido de dar notícias à família ou em demorar em responder às suas missivas quando se encontrava a estudar em Ingolstadt. Este silêncio epistolar de Victor Frankenstein para com a família e amigos revela este seu ensimesmamento quase doentio e a roçar o egoísmo e que Victor só ultrapassará quando, no final e já nas Ilhas Britânicas, começa a desejar ter notícias da família porque receava que o monstro pudesse fazer-lhes mal.

3.4. Victor Frankenstein é, assim, apresentado como alguém de algum modo insensível às necessidades dos outros, absorto em si mesmo e, ao mesmo tempo, como um narrador pouco fiável e confiável porque não conta à sua família o que fez, mesmo desconfiando ou positivamente sabendo que os colocava a todos em perigo de vida, por recear que o julgassem louco: exatamente quando a família, e em particular o pai, pensava que ele estaria, se não louco, pelo menos muito perturbado.

Victor Frankenstein é também um homem com uma forte vontade e desejo de domínio, quer em relação às pessoas (ainda que não tendo plena consciência disso) mas particularmente em relação à manipulação e controlo da natureza. Convém não esquecer que esta “vontade de poder” de Victor Frankenstein está semanticamente representada no nome próprio do protagonista, Victor, que significa “o vencedor”. Isto é, parece que Victor Frankenstein subscreveria uma concepção masculina de ciência. Aliás, para Maurice Hindle, o tema principal de *Frankenstein* era “A aspiração dos cientistas masculinistas (sic.) modernos de serem divindades tecnicamente criativas” (Hindle, 1992: XXIV). Assim, poder-se-ia concluir que a conceção de ciência de Victor Frankenstein assemelha-se à posição de Humphry Davy, o cientista amigo dos Godwins (a família paterna de Mary), para quem a ciência não é a compreensão passiva da natureza (como defendia Erasmus Darwin, avô de Charles Darwin) mas um modo ativo de a mudar e modificar. Mas parece que Mary Shelley não aprovaria esta visão e prática da ciência. No entanto, mais do que esta ou aquela conceção de ciência, é exatamente este herói concreto, este “‘fazedor’ prometeico, ‘artista’, ‘moldador’ de homens na pele de um cientista-herói que interessa a Mary Shelley, e que deveria preocupar-nos” (Hindle, 1992: XXVI).

3.5. Um outro aspeto interessante de Victor Frankenstein é que sempre que há momentos de grande tensão, Victor Frankenstein acaba por ficar sempre febril, como que alucinado e acaba também quase sempre por ter de ficar acamado. Isto parece indicar que o nosso personagem não consegue lidar saudavelmente com os momentos de tensão que fazem sempre parte da vida de qualquer pessoa. Parece também indicar que ele se sente incapaz de lidar com uma consciência pesada e que tende a somatizar qualquer sentimento de culpa. Estas situações repetem-se em vários momentos do romance: após a vivificação da criatura; no primeiro encontro com a criatura nos Alpes suíços; quando destrói a companheira do monstro; quando foi confrontado com o cadáver de Clerval na Irlanda; depois do assassinato da noiva e da morte do pai. Contudo, e para que não possamos ser acusados de insensibilidade e de falta de empatia pelo protagonista, impõe-se a seguinte pergunta: se estivéssemos no lugar de Victor e se tudo o que lhe aconteceu nos tivesse

acontecido, não teríamos também sucumbido à depressão, à alucinação, não nos teríamos também refugiado febrilmente na cama? Talvez não. Aliás, noutros episódios em que há situações de grande tensão e sofrimento, como a morte da mãe de Victor e da morte do seu irmão, os outros personagens do romance não cruzaram os braços nem se refugiaram no delírio e na alucinação, pelo que cremos poder-se afirmar que esta característica de somatizar os momentos de tensão e de dificuldade é mesmo típica de Victor.

3.6. Um outro aspeto que nos dá de Victor Frankenstein uma imagem desfavorável é a cobardia que ele manifesta quando sabe que Justine é injustamente condenada mas prefere manter o silêncio e não passar por doido a avançar e contar a verdade a todo o mundo. A desculpa com que pretende justificar a sua omissão e silêncio é que a verdade seria de tal modo inverosímil e inacreditável para a maioria das pessoas que o iriam considerar pura e simplesmente louco. Esta não assunção das suas responsabilidades de falar a verdade mesmo quando a sua omissão e silenciamento conduz à morte de inocentes, é uma mancha de carácter de que Victor nunca se conseguirá libertar e que infernizará o resto da sua vida.

3.7. Outros aspetos interessantes na vida de Victor Frankenstein é a sua relação com o outro sexo, o adiamento sucessivo do seu casamento com a sua prima Elizabeth e as suas amizades exclusivamente masculinas.

Em primeiro lugar, queremos fazer o contraste entre uma certa relutância de Victor Frankenstein em casar com Elizabeth (que na Edição de 1818 é sua prima direita, mas na de 1831 passa a ser uma rapariga acolhida e adotada pelos Frankenstein) e a vontade e desejo desesperado da criatura para ter uma companhia. Enquanto a criatura pede, implora e até ameaça Victor para que crie uma companheira para não ter de viver condenado à solidão, Victor Frankenstein foi sempre adiando a data do seu casamento com Elizabeth sob os mais variados pretextos, embora sempre dizendo e protestando o seu amor à prima. Mas não deixa de ser interessante, e até intrigante, verificar que no romance não encontrarmos, na descrição da relação de Victor para com Elizabeth, manifestações de paixão da parte dele pela suposta amada. Mais parece que Victor se sentia obrigado e compelido a casar com

a prima porque esse sempre fora o desejo do pai e particularmente da mãe e porque era essa a expectativa geral da família e dos amigos. Falta, claramente, a Victor Frankenstein paixão pela futura mulher.

Em segundo lugar, há todo um mundo e ambiência fortemente masculinizados em todo o romance: lembremo-nos que os narradores são todos homens e que as amizades de Victor são exclusivamente masculinas e num contexto referencial homoerótico. Por exemplo, em momento nenhum são indicados namoradas ou amantes nem a Walton nem a Clerval. Por outro lado, estes dois personagens revelam uma grande amizade e fixação em Victor, parecendo tudo fazer por Victor, mais até do que seria de esperar mesmo entre amigos. Como lembra Anne K. Mellor, há um ambiente carregado de relações homosociais, indicando ou parecendo indicar a “perversidade de negar a sexualidade feminina”. Ainda segundo esta autora, as relações de Victor Frankenstein com Clerval, Walton e a própria criatura acentuam este aspeto de homoerotismo traduzindo e exemplificando, em certo sentido, “um profundo medo do desejo sexual feminino” que, no caso de Victor Frankenstein, ter-se-ia materializado na destruição violenta da criatura fêmea que iria ser, para todos os efeitos, “uma potencial parceira sexual para a criatura”. (...) “Somente ao imaginar a subjetividade da criatura fêmea é que Frankenstein intui que a criatura original é uma imagem dos seus próprios desejos. Para Frankenstein, este conhecimento é quase fatal” (Mellor, 2003: 13).

Em relação às suas amizades, destaca-se claramente que estas são só amizades masculinas: Henry Clerval, Robert Walton e até o próprio monstro. Robert Walton é, como lembra Jansson, quase como que a alma gémea de Victor Frankenstein: ambicioso em conhecer e explorar o mundo; desejo de um amigo e companheiro; o gosto pela leitura (Jansson, 1999: XVI). É, além do mais, uma amizade marcada por uma forte admiração pelo protagonista, quase cegando Walton em relação à possibilidade de verdade da narrativa do monstro pois Walton, depois da versão ouvida da boca de Victor, parece ter dificuldade em aceitar e até em conceder o benefício da dúvida ao monstro, ele também verdadeiramente tão sofredor, ou até mais, que o próprio Victor porque enquanto Victor pôde disfrutar da companhia, da amizade e do cuidado dos outros, o monstro nunca tal experienciou na

sua vida: esteve sempre só e abandonado. Assim, parece que Robert Walton simpatizou mais facilmente com Victor Frankenstein, um aventureiro e explorador como ele e de aparência mais “humana”, do que conseguiu com o monstro, apesar da sua história de vida. O paralelismo entre os dois é grande; um paralelismo de situação e de vontade de vencer e onde a obsessão de conquista do polo de Walton equivale à obsessão de Victor com o princípio da vida. Isto é, um paralelismo que Joseph denomina de “fraternidade exploratória” (Joseph, 1998, p. IX) pois que Walton partilha algo semelhante à *hubris* faustiana de Victor Frankenstein. Mas enquanto Victor não soube nem quando nem onde parar, Walton terá aprendido com a desmesura de Victor Frankenstein e acaba por reconhecer os seus erros e os seus excessos e interrompe a expedição regressando a casa para gáudio da sua tripulação (Joseph, 1998: IX).

A questão central – qual o destino do desejo sexual no romance – pode ser colocada deste modo porque, no limite, parece que a grande ambição de Victor Frankenstein é “dar” nascimento, criar uma vida mas de uma maneira assexuada. Depois do que já foi dito, faz sentido perguntarmo-nos se o fez por mero interesse científico e ambição ou porque, de algum modo, receava uma relação de intimidade física com uma mulher. Uma resposta possível é que o desejo sexual foi reprimido, como era aliás frequente nos romances góticos, cujas obras-primas foram escritas por homens que eram homossexuais ou bissexuais (Horace Walpole, W. Beckford, M. Lewis, Charles R. Matwin, Bram Stoker) e que revelam o dano causado por uma heterossexualidade necessária. Em contraste, os romances góticos escritos por mulheres exploram a repressão cultural de todo o desejo sexual feminino direcionado para a mulher casta e a domesticidade. “O romance de Mary Shelley diverge, pelo menos, em dois aspetos do género gótico: primeiro, o seu protagonista central não é uma mulher; segundo, ela evita a simples atribuição de vileza a uma figura masculina maliciosa (geralmente católica). De facto, como veremos, o romance anda à volta de uma tendência para a violência partilhada entre criador e criatura. Mas, em *Frankenstein*, nós encontramos essa marca do gótico – a negação de toda a sexualidade explícita – assim como o tema recorrente do incesto” (Mellor, 2003: 12). Incesto que em *Frankenstein* surge como que sugerido no tipo e na qualidade das relações entre Robert Walton e a sua irmã

Margaret; nas relações de Elizabeth, prima/“irmã” e Victor; entre a mãe, filha/esposa, e o pai de Victor, em que aquela casa com o melhor amigo do pai dela, segundo também lembra Mellor (2003: 13).

3.8. Poder-nos-íamos também interrogar sobre quem teria sido o modelo que inspirou Mary Shelley para criar Victor Frankenstein. A resposta imediata é vermos em Percy Bysshe Shelley, marido de Mary Shelley, o melhor modelo para o personagem Victor Frankenstein. Percy B. Shelley pode ser descrito como um poeta profético, inconformista e irreverente (Iánez, s.d.: 28) e que, juntamente com William Blake, é o “exemplo mais próximo do poeta como profeta” (Evans, 1978: 87). Quem foi Shelley? “Um dos maiores poetas do romantismo inglês. Um ateu e anarquista e um grande amante da liberdade” (Crowther, 2000: 487). P. B. Shelley, profundamente influenciado pela *Political Justice*, de William Godwin, o pai de Mary Shelley, e pelas leituras de Platão e dos Evangelhos, como lembra Evans, foi um profeta antes de ser poeta e que “recusou aceitar a vida tal e qual ela é vivida, e tentou persuadir outros da ausência de qualquer necessidade de o fazer” (Evans, 1978: 88). Maurice Hindle lembra ainda que Frankenstein é, de acordo com alguns críticos, a forma que Mary Shelley arranjou para criticar o idealismo do marido baseado na fé nos poderes criativos ou “divinos” dos homens. Percy B. Shelley parece ser “o modelo inicial para o seu herói ultra-ambicioso” (1992: XIX). Como Victor Frankenstein, Percy B. Shelley tinha uma “paixão para reformar o mundo”, um grande entusiasmo pela ciência (em particular da química)” (Hindle, 1992: XX) e não podemos ainda esquecer que em *Alastor, or the Spirit of Solitude* (poema publicado antes do *Frankenstein* ter sido escrito) os heróis deste seu poema são frequentemente difíceis de distinguir do seu criador “tanto assim que em *Alastor* nós encontramos um jovem poeta que ‘bebe profundamente das fontes do conhecimento, e ainda permanece insaciável’. E acreditava também que o princípio da vida poderia ser descoberto no que ele considera o ‘mistério da natureza’: morte e decadência” (Hindle, 1992: XXII). Esta identificação de Victor Frankenstein com P. B. Shelley é também feita por Anne K. Mellor quando lembra que em *Frankenstein* descobrimos uma Mary Shelley herdeira da tradição filosófica e literária da mãe e do pai, assim como também aí

verificamos que ela “olha com cepticismo a celebração iluminista da ciência e da tecnologia e, não menos criticamente, sobre o seu marido, o poeta romântico Percy Bhyse Shelley, e o seu amigo, Lorde Byron” (Mellor, 2003: 9).

3.9. O isolamento a que Victor Frankenstein se obrigou, esta ausência dos outros, quer no dia-a-dia quer no próprio trabalho de investigação científica (que ele teima em realizar sempre *a solo*), este afastamento dos outros acabou por empurrar Victor para a sua própria morte interior sendo, ao mesmo tempo, uma séria advertência que o conhecimento não deve ser procurado isoladamente da felicidade e da responsabilidade coletivas (Hindle, 1992: XXIX; Jansson, 1999: X). Victor Frankenstein parece que nunca percebeu que nós somos animais sociais, que temos necessidade dos outros, de companhia humana, de uma família, de um enclave de segurança afetiva e emocional. Todos precisamos de um sentimento e sentido de pertença: ora, em vários momentos, Victor isola-se e este isolacionismo auto-assumido e esta lacuna de sentimento de pertença foi tão grave e forte em Victor Frankenstein que ele acabaria por o refletir na sua própria criatura. Como lembra Esther Schor, “Numa das grandes ironias da era, a filha de Mary Wollstonecraft e William Godwin, dois visionários da renovação social, inventou em *Frankenstein* o personagem mais solitário do romance inglês. Mas isto não é mais irónico, talvez, do que Shelley ter concebido o seu grande romance de solidão num jogo de escritores, entre os companheiros espalhafatosos da sua juventude” (Schor, 2003: 1). Finalmente, Victor Frankenstein ao abandonar a sua criatura devido à sua aparência e ao seu gigantismo, acabou por transformar a sua criatura em monstro. Neste sentido, é pertinente a pergunta de Christine Berthin ao interrogar-se sobre quantos monstros existem em *Frankenstein* e respondendo que há quatro: o primeiro, que é o monstro criado por Victor, certamente, mas acrescenta que “Victor Frankenstein é também um monstro cujo monstro fabricado por ele é o sintoma. Teremos de ver como Victor é o humano que se torna inumano” (Berthin, 1997: 102); e os outros dois monstros são a monstruosidade do texto que é um sintoma da monstruosidade da autora; e a sociedade desumana que cria um monstro (Berthin, 1997: 102). Em resumo: em *Frankenstein*, Mary Shelley mostrou a grande facilidade com que nós tendemos a medir e avaliar o outro pelo

que nos *parece* ser, deixando-nos dominar pelo preconceito, o estereótipo, a discriminação fácil mas inaceitável, fazendo do outro não um Tu mas um objeto que meço e avalio por uma grelha matizada pelos meus próprios preconceitos. Isto encontra-se bem patente no romance, pois a única personagem capaz de se comiserar e ter pena da criatura é o velho De Lacey mas porque é cego pois todos os outros ao mediram e ao avaliarem a criatura pela sua fealdade e gigantismo afastaram-na violentamente. Já a atitude de Walton é ambivalente: enquanto vê a criatura sente-se horrorizado e repugnado; mas fechando os olhos, sente alguma simpatia, compreensão e compaixão pelos seus sofrimentos (cf. Mellor, 2003: 21). Como acertadamente adverte Anne K. Mellor “as finalidades literárias de Mary Shelley são éticas em primeiro lugar e não epistemológicas; ela quer que nós compreendamos as consequências *morais* dos nossos modos de ler e de ver o mundo, do nosso hábito de impor significados àquilo que não podemos conhecer verdadeiramente” (Mellor, 2003: 22). Em *Frankenstein* o que é estranho, anormal, deformado e desproporcionado é visto e sentido, sem mais, como perigoso ou mau. Ao chamar «monstro» ao monstro, Victor Frankenstein fez da criatura um verdadeiro monstro. Porque “Quando escrevemos o que não é familiar como monstruoso, nós literalmente criamos o mal, a injustiça, o racismo, o sexismo e o preconceito de classe, que nós arbitrariamente imaginamos” (Mellor, 2003: 23).

4. Será que Victor Frankenstein é, verdadeiramente, um novo Prometeu, ou este Prometeu, de facto, nunca se chegou a cumprir?

4.1. O mito de Frankenstein² é um mito dinâmico, na terminologia de Abraham Moles, de criação de cariz antropogónico à semelhança dos mitos de Prometeu³ e de Deucalião e de Pirra. E como todo o mito de criação trata da vida e da morte, trata da criação humana e dos seus mistérios e neste sentido ele subsume aquilo que é próprio da natureza e das funções do mito. Convém não esquecer que o mito de Prometeu é simultaneamente um mito que trata da criação e da transgressão (o de Frankenstein trata da transgressão das fronteiras

vida-morte que até então era um domínio reservado à esfera do divino, no de Prometeu fala-se da vida e da transgressão à ordem divina olímpica): o titã aparece, na versão grega de Ésquilo, como o fundador das artes, da civilização e da tecnologia (enquanto *Piróforo* que significa o “ladrão do fogo”), já a sua versão latina encara-o na sua função de demiúrgico, ou seja, enquanto *Plasticator* (o moldador porque molda e cria o homem a partir da argila)⁴. Porém, enquanto Prometeu é generoso, filantropo, benfeitor da humanidade, cientista, *avant la lettre*, que se revolta contra os deuses para dar o fogo da vida à humanidade, Victor Frankenstein é, pelo contrário, um individualista assemelhando-se ao Fausto (Robineau-Weber, 2003: 141; Berthin, 1997: 127-128): A azáfama prometeica de criar um novo ser semelhante aos criados pelos deuses, se une a um certo impulso fáustico, pois trata-se de produzir um ser humano novo com os meios do saber científico, e não pelo meio da magia (como é o caso da criação do Golem)” (Gual, 2011: 134). Fausto é outro mito que fala da transgressão, que é o médico cientista ávido de saber e de poder, mas ao contrário de Victor que não procura a juventude eterna nem faz – e esta diferença revela-se capital –, nenhum pacto com o diabo. A este respeito Carlos Gual retoma a tese que o Doutor Frankenstein, na qualidade de titã científico, não desistiu, com a ajuda dos progressos científicos da época, de criar um homem novo, uma Criatura, ainda que artificial, perfeita e, graças aos seus poderes sobre-humanos, destinada a realizar grandes feitos e melhorias para a humanidade e para o mundo. Victor encarava-se como um “novo Prometeu” de acordo com a versão do mito de Prometeu de Ésquilo que atribuía ao semideus o ato da criação da humanidade:

O doutor Frankenstein, como um Titã científico, tentou criar um homem novo, com a ajuda da ciência; mas a sua satânica intenção acabaria por fracassar; o monstro criado por Frankenstein não pode sobreviver nem competir com os humanos na perfeição. A titânica intenção de melhorar assim o mundo acaba numa terrível catástrofe (Gual, 2009: 17).

O que está aqui em causa é algo de fundamental para o futuro da humanidade e que acarreta necessariamente consequências filosóficas importantes: vencer a morte e a doença. Victor, que conhecia bem a tradição alquimista (Paracelso, Alberto o Grande e Cornelius Agripa), procurava, com a ajuda dos avanços da física e da química modernas e

mesmo da fisiologia, dar realidade a uma velha ideia alquimista que era a do “elixir da longa vida”, também conhecido pelo “elixir da imortalidade”, com todas as ressonâncias míticas e consequências que este tema ocupa no imaginário sociocultural. Victor, influenciado pelo Professor Waldman, consegue assim conciliar a herança alquímica com os objetivos das ciências modernas (com especial relevo para a física, a fisiologia e anatomia), seguindo deste modo a crença inabalável nos progressos científicos da época, particularmente dos avanços fulgurantes da física e da química modernas, da anatomia e da fisiologia (o debate sobre o princípio vital e da sua natureza, ou não, elétrica – o tema do vitalismo, Robineau-Weber, 1999: 223) que procurava não só compreender a natureza, mas fundamentalmente dominá-la:

[...] ele rouba finalmente a fâsca da vida só pensando em si mesmo, ele mostra-se incapaz de educar a sua criatura além do estado de bestialidade [...]. Ele é um cientista que durante um momento se achou equivalente a um Deus, mas que foi incapaz de assumir as consequências dos seus atos. Ele próprio criou o instrumento do seu próprio castigo. Se Frankenstein é uma versão decididamente moderna do mito de Prometeu, é talvez por que este mito é de algum modo laicizado (Robineau-Weber, 1999: 229)⁵.

Mais do que saber os detalhes da experiência científica que conduziram à reanimação da criatura feita de pedaços humanos, o mais importante para nós é refletir sobre as consequências educacionais (ainda que no seu sentido mais amplo) da experiência levada a cabo por Victor Frankenstein. Assim sendo, importa desde já salientar que a criatura não é um autómato porque as suas ações são autónomas e independentes da vontade do seu criador. Tão-pouco é, como fala Descartes no seu *Discours de la méthode* (1637), um simples homem-máquina. Se é verdade que o seu gigantismo nos indica a natureza artificial, contudo tal característica não significa que ele se oponha à natureza. Aquilo que é certo é que o gigantismo, além das explicações fisiológicas, é sinónimo de força e resistência sobre-humanas: “Torna-se, portanto, possível que o monstro tenha aparecido aos olhos do seu criador como um ser ideal, um ser realizado” (Robineau-Weber, 1999: 224), que sabemos que acabou por se transformar no seu oposto, mesmo como um pesadelo.

Se até agora perspetivamos o mito prometeico pelo lado do criador, também não será despidiendo observar que a criatura poderia, enquanto homem artificial, realizar os benefícios da civilização e criar uma raça nova de homens e aqui se fecha o ciclo prometeico. Deste modo, podemos afirmar que o mito de Frankenstein é uma narrativa ficcional onde o tema do “duplo” se coloca, especificamente por causa da sua relação com o mito de Prometeu (*piróforo* e *plasticator* – Robineau-Weber, 1999: 228-230). No entanto, não obstante o ímpeto criador, diríamos mesmo uma espécie de impulso diabólico, do Doutor Frankenstein o certo é que ele não chegou a cumprir-se enquanto Prometeu porque, como já o sabemos, fracassou na sua criação ao ponto de ter obsessivamente perseguido a Criatura até ao Polo Norte onde extenuado morre e o Monstro, chorando pelo seu próprio criador, acaba por desaparecer na névoa gélida para se suicidar na mais plena solidão. Prometeu amava os homens, o Doutor Frankenstein, à semelhança de Prometeu que foi castigado por Zeus como é conhecido, não amou o Monstro sem identidade que criou⁶ (Lecerle, 1996: 77-87; Gual, 2011: 135-136), pagou caro o facto de ter desafiado a lei natural da vida ao “tentar dar vida, satânica e prometeicamente, a um ser novo, à margem dos criados pela natureza e pela divindade” (Gual, 2011: 136).

4.2. O mito de Frankenstein é passível de múltiplas leituras – moralista, psicanalítica, literária, antropológica, histórica, política, entre outras –, no entanto, do ponto de vista educacional foi Philippe Meirieu até ao momento, que nós saibamos, o único especialista das Ciências da Educação a tratar da “coisa educativa” na perspetiva do mito que nos ocupa, ou seja, enquanto “fabricação do humano”: “É nisso, na verdade, aquilo que nos transmite o mito de Frankenstein: ele coloca-nos em face daquilo que se poderia considerar como o ‘núcleo duro’ da aventura educativa” (Meirieu, 1996: 13). A questão central reside nas perguntas que o autor coloca: “pode-se ser educador sem ser Frankenstein?” (1996: 14) e “Pode-se renunciar a ‘fazer o outro’ sem, portanto, renunciar a educá-lo?” (1996: 41). O que significa, por outras palavras, que Frankenstein ilustra bem “o mito da educação como fabricação” (1996: 41-56). O pedagogo e o educador têm como missão fazer, formar, “fabricar”, modelar, moldar, esculpir a natureza infantil, adolescente ou até mesmo

adulta através da cultura: aqui reside na verdade o fascínio e o temor do pedagogo ou do educador. De facto, a questão afigura-se deveras um desafio bem complexo, senão mesmo dramático e paradoxal, como “fazer” um educando simultaneamente “moldado” por determinados “padrões de cultura” (Ruth Benedict) e livre e assim poderia sempre escapar “à vontade e às veleidades de fabricação do seu educador” (Meirieu, 1996: 12). Deste modo, este mito obriga-nos a encarar sem subterfúgios sobre a “coisa educativa” que visa substantivamente “fabricar um ser humano”, ou seja, formar alguém, moldado a uma dada “visão do mundo” e que, para usar a terminologia de Paulo Freire, também conjugasse em si as educações “bancária” e “problematizadora”. Trate-se do pedagogo ou do educador que, em nome de certos princípios e de determinadas práticas pedagógicas, à semelhança de Victor Frankenstein, cedem à tentação de “fabricar” aquele que se lhe assemelha na sua humanidade, mas que, e em nome da liberdade de ser e de viver, escapalhes, para o melhor ou o pior, ao seu controlo⁷.

Se todo o educador não pode fugir de algum modo a ser frankensteiniano na sua tarefa de educar, de formar o educando, ele, ao contrário de Victor, não pode abandonar o educando à sua sorte, mas também não pode agir de tal forma que atrofie o desenvolvimento nem as potencialidades do educando, nem que comprometa a sua liberdade. E aqui coloca-se a distinção entre “fabricar” e “educar” porque, segundo Meirieu, Victor terá confundido precisamente estes dois verbos com as consequências conhecidas no desenvolvimento da narrativa de Mary Shelley: “Um homem que acreditou que podia colocar um ser no mundo sem acompanhá-lo no mundo. [...] Mas um corpo de homem, é bem outra coisa que carne, é o lugar de um sujeito que se constrói, que se projeta, e prolonga para além da sua fabricação qualquer coisa como um excesso de humanidade” (Meirieu, 1996: 53). Nesta perspetiva, o educador não deve esquecer que se a educação não pode tudo, também é verdade que não se pode nada sem ela. O fim da educação não deverá ser nem a natureza, nem a sociedade ou mesmo a própria criança mas, como bem lembra Olivier Reboul, a humanidade é que deverá ser o fim ideal a atingir: “Educa-se para se fazer dela [a criança] um homem, isto é, um ser capaz de partilhar e comunicar com as obras e as pessoas humanas” (Reboul, 2000: 23). Tornar-se humano de acordo com a natureza que em si

transporta e prepará-lo livre e criticamente para o diálogo com as obras da cultura e com o Outro, eis o fim educacional que importa salvaguardar: “Se tal fim parece utópico, é o único que resguarda a educação tanto do abandono como do doutrinamento” (Reboul, 2000: 24). Este é um fim que pela sua natureza tenderá a permanecer inacabado pela tão complexa e misteriosa razão que nunca se acaba a tarefa, nem se conhece o Segredo de atingirmos a plenitude da nossa humanidade.

Notas

1. A edição que vamos utilizar é a de *Frankenstein or the Modern Prometheus. The 1818 Text*. Edited, introduction and notes by Marilyn Butler. Oxford: Oxford University Press, 1998a. A tradução das citações desta obra usadas ao longo do texto são da nossa responsabilidade.
2. Nas palavras de Jean-Jacques Lecercle trata-se realmente de um mito, dado que estamos perante “une histoire indéfiniment recommencée, dont certains acteurs (le monstre, le savant maléfique, la douce fiancée) et certaines scènes (le meurtre de l’enfant) sont devenus des éléments obligés; une histoire sans origine ni contexte, transposable de l’Italie au Japon, ce qui marquait bien déjà la Bavière d’opérette du film de Whale; une histoire sans histoire enfim, libre de tout ancrage dans une conjoncture historique (...)” (1988: 7; Gual, 2011: 133-136; Brunel, 1988: 1139-1153).
3. Sobre este mito veja-se, entre outros, Raymond Trousson (1988: 1139-1153, 1976); Duchemin, 1974, Séchan, 1985. Prometeu não é somente o criador da humanidade e aquele que dá o fogo aos homens para eles verem, se aquecerem e cozinharem os seus alimentos, como também é o iniciador da civilização, das artes e das técnicas. O titã libertou os homens da morte e deu-lhes o fogo que lhes permitiu desenvolver a *technè*. Prometeu, para dar a vida aos homens, encomendou também o seu próprio castigo tendo sido acorrentado por Zeus no Cáucaso onde uma águia lhe devorava o seu fígado durante o dia para este logo renascer durante noite.
4. Sobre as versões Hesíodo e de Ésquilo, veja-se Gual, 2009: 27-129 e Medrano, 2001: 55-72. Note-se também que “Plus généralement, la version grecque d’Eschyle en avait fait le Prométhée ‘Pyrophore’ alors que la version latine insiste sur le démiurge, le créateur de l’homme, le Prométhée ‘Plasticator’. En fondant les deux, créateur et usurpateur ne faisaient qu’un; paradoxalement le feu dérobé est devenu celui-là même qui donne la vie” (Duperray, 1998 : 64).
5. Estas palavras carecem de ser amenizadas porquanto ele pretende, à sua maneira, de como Prometeu ser um benfeitor da humanidade, ou seja, libertá-la das grilhetas da morte e da doença: “La première motivation de Victor consiste à vaincre la mort pour combler le manque laissé par la disparition soudaine et brutale de la mère adorée. Son projet démiurgique est ancré dans cet impossible travail du deuil; même s’il affirme sa volonté de puissance, il se veut bienfaiteur de l’humanité, et se rêve comme une figure divine, objet de l’adoration d’une nouvelle race” (Menegaldo, 1998 : 26).
6. Recordemos que Frankenstein é o apelido do criador da Criatura artificial cujo nome era Victor. A Criatura nunca teve nome, tendo ficado conhecida para a posteridade pelo nome do seu progenitor.

7. Philippe Meirieu diz-nos: “Comme Frankenstein, l'éducateur 'qui ne sait pas ce qu'il fait', parvenant à donner vie à un être qui lui ressemble suffisamment pour qu'il soit réussi et qui, au nom même de cette ressemblance, et parce que la liberté lui a été donnée, échappe inéluctablement au contrôle de son 'fabricateur'. Pour le meilleur mais, surtout, pour le pire” (1996: 13).

CAPÍTULO IV

O Monstro de Frankenstein: Uma Leitura Educacional*

Armando Rui Guimarães & Alberto Filipe Araújo

1. Introdução

A história da criação de *Frankenstein*, por Mary Shelley, é hoje quase tão famosa quanto o próprio romance. Reza a história que tudo aconteceu no dia 16 de Junho de 1816, em Genebra, junto ao lago. Esse Verão de 1816 foi muito chuvoso pelo que todos aqueles que se encontravam na *Villa Diodati* não tiveram outra hipótese do que ficar dentro de portas e ocupar o tempo com conversas que deambularam pelos mais variados temas: contos góticos e de fantasmas, galvanismo, as várias teorias acerca da origem da vida, o mito de Prometeu. Estas conversas tiveram como protagonistas Mary Shelley, Percy B. Shelley, nesta altura seu amante, o irreverente Lorde Byron e o seu médico pessoal, John

* Este trabalho é financiado pelo CIEd - Centro de Investigação em Educação, projetos UID/CED/1661/2013 e UID/CED/1661/2016, Instituto de Educação, Universidade do Minho, através de fundos nacionais da FCT/MCTES-PT, pelo FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia – Lisboa – Portugal) e pelo POCH (Programa Operacional Capital Humano): financiamento com-participado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do MEC (Ministério da Educação e da Ciência – Lisboa – Portugal) (2015-2016).

W. Polidori. Na sequência destas conversas, Lorde Byron lançou a todos os presentes um desafio: escrever uma história de fantasmas. A mais famosa de todas foi, indiscutivelmente, a desta jovem rapariga. Depois de ter tido um sonho acordado, Mary Shelley terá começado a escrever o que se iria tornar a sua obra-prima. O manuscrito terá sido acabado em Maio de 1817, quando Mary e Percy já se encontravam em Londres e publicado em Janeiro de 1818. O subtítulo da obra, *O Prometeu moderno*¹, indicia que a temática acerca deste titã estava bem viva entre estes poetas, tanto assim que quer Percy B. Shelley, quer Lorde Byron, a irão tratar posteriormente mas numa perspetiva diferente da de Mary Shelley: enquanto ela acentua no seu *Frankenstein* o aspeto criador e desafiante de Prometeu, os dois poetas apresentarão Prometeu fundamentalmente como o campeão sofredor da humanidade.

Os estudiosos de *Frankenstein* têm levantado a questão de saber até que ponto é que este romance é, ou não, autobiográfico. Como sempre, há quem diga que é, como quem diga que não. Por exemplo, Siv Jansson defende que a obra não será semiautobiográfica (1999: VIII). Mas já Cathy Bernheim defende que sim: “Como sucede com qualquer escritor, as obras de Mary Shelley são autobiográficas. E, como no caso de muitas escritoras (mas não de todas), ela põe em cena a sua família: o pai, Shelley, os filhos que morreram, a mãe – todos aparecem, mais ou menos disfarçados ao longo das páginas, dissimulados pela transposição necessária da criação” (2014: 65). Esta não é questão que nos prenda. No entanto, é difícil não considerar que alguns acontecimentos recentes da vida de Mary Shelley não tivessem algo a ver com a criação de *Frankenstein*: lembremo-nos que Mary, com apenas 16 anos e P.B. Shelley, com 22 anos, haviam fugido de Londres, a 28 de Julho de 1814, em direcção ao Continente, desafiando e desrespeitando a vontade do pai de Mary e P. B. Shelley abandonando a mulher legítima com um filho nos braços; a 22 de Fevereiro de 1815, Mary Shelley dá à luz uma bebé, que morrerá uns dias depois e sem nunca lhe ter sido dado um nome; a 24 de Janeiro de 1816 nasce um menino, que se chamará William, como o pai de Mary; a própria mãe de Mary morreu na consequência de complicações pós-parto aquando do nascimento de Mary. Todos estes e outros incidentes não podem ter

deixado de marcar esta jovem inglesa que se viu em terra estranha e estrangeira, sozinha com um amante visionário e sonhador, com uma experiência traumática de dois partos e de morte de uma filha.

Mary Shelley e o seu marido P. B. Shelley eram leitores compulsivos, verdadeiros devoradores de livros. Segundo Bernheim, só nos oito anos de vida que tiveram em comum terão lido mais de setecentos livros, o que dá a média de 1,6 livros por semana, não se contabilizando aqui as obras que releeram e as não mencionadas (2014: 47). Assim, muitas terão sido as potenciais influências literárias, quer antes quer depois do encontro com P. B. Shelley. Destacaremos somente as seguintes por considerarmos serem diretamente relevantes para este trabalho. Do ponto de vista literário, podemos assinalar os romances do pai de Mary Shelly, William Godwin, nomeadamente *Caleb Williams* e *St. Leon*, a poesia de Coleridge e de John Milton e os romances do americano Charles Brockden Brown. Do ponto de vista filosófico, de novo lembramos a influência da filosofia social e política do pai de Mary, em especial *Political Justice* (1793), a primeira reflexão filosófica sobre o anarquismo, assim como os incontornáveis Jean-Jacques Rousseau e John Locke (cf. Hindle: XXVIII-XXXV). Apesar de, e não obstante, todas as possíveis influências, cuja averiguação poderá entreter os estudiosos, a verdade é que *Frankenstein* é uma obra verdadeiramente original, poderosa, cativante e única e onde a imaginação criadora de Mary Shelley se revelou não só livre como absolutamente visionária.

O texto de *Frankenstein* tem a forma epistolar. Como numa *matrioska* (boneca russa), há três narrativas que se desenvolvem de forma concêntrica, com três narradores principais: na primeira camada, encontramos as cartas que Robert Walton escreve à sua irmã, Margaret Walton Saville. Walton está de viagem para o Pólo Norte e conta à irmã, entre outras peripécias, o ter encontrado Victor Frankenstein no meio do gelo ártico. A segunda narrativa pertence a Victor Frankenstein: ele conta a sua infância, em Genebra, os seus estudos na Universidade de Ingolstadt, a criação/feitura do monstro, o seu abandono e as mortes que se seguem. No núcleo, ocupando literalmente o centro do palco, está a narrativa do monstro: este conta a sua história, o desenvolvimento da sua mente, como aprendeu a falar e a ler, as leituras que fez, as pessoas que encontrou e como foi rejeitado

por todos. É nesta narrativa central que a criatura expõe alguns dos temas que iremos abordar, como o do abandono, o da responsabilidade parental não assumida pelo seu criador e das consequências da sua interação com um meio adverso que o transformariam num verdadeiro monstro (cf. Joseph: VIII-IX; Jansson: XIV-XV).

Esta obra de Mary Shelley só conheceria o reconhecimento académico em 1974, depois de James Rieger se ter proposto “apresentar *Frankenstein* como um romance significativo o bastante para justificar um estudo bibliográfico” (Hitchcock, 2010: 293). Até então, embora tivesse havido alguns estudos realizados sobre Mary Shelley e o seu *Frankenstein* a nível universitário, a obra havia sido considerada como uma obra menor, de certo modo como um desvario de uma jovem e inexperiente escritora, não obstante a fama dos seus dois personagens principais, a criatura e o seu criador. Será, então, na segunda metade do século XX que esta obra será reconhecida como um marco importante dentro dos estudos da literatura e da cultura inglesas e uma profusão de estudos iriam surgir sobre várias e múltiplas facetas desta obra. Assim, o mito de Frankenstein é hoje passível de ser objeto de várias leituras, desde aquelas que partem da crítica literária à interpretação política, passando pelas análises histórica, filosófica, sociológica, educacional, psicanalítica, científica, feminista, marxista e mitológica, entre outras.

Mas para além deste lado académico da riqueza temática de *Frankenstein*, devidamente apropriado pela Academia, é o facto de que, como lembra Maurice Hindle, um dos aspetos mais notáveis desta obra de ficção é que Victor Frankenstein e o seu monstro tornaram-se mais célebres do que a sua autora (2003: VIII). Aliás, constata-se igualmente que muitos que ouviram falar do nome «Frankenstein» sabem quem são o criador e criatura mas desconhecem completamente que a sua autora foi uma jovem inglesa que viveu na primeira metade do século XIX. Assim, quando se fala hoje de *Frankenstein* a imagem que imediatamente aparece no imaginário popular, e de cada um de nós, é a incontornável e inesquecível figura de Boris Karloff que nos foi apresentada no filme, de 1931, de James Whale.

2. Alguns temas educativos no *Frankenstein* de Mary Shelley

Do ponto de vista educacional, a análise desta obra de Mary Shelley abre-nos a porta para vários temas:

2.1. O tema do abandono é um dos temas com mais visibilidade nesta obra. A criatura, depois de ser animada, é abandonada pelo seu criador que foge apavorado perante a fealdade da mesma. Este abandono traduz uma clara ausência de empatia e de compaixão do criador para com a sua criatura, supostamente feita à sua imagem e semelhança, mas perante quem o criador se sente incapaz de estabelecer laços de solidariedade e de manifestar cuidado. Repare-se também que este abandono acontece num momento em que a própria criatura se encontra completamente indefesa e impreparada para o mundo que a rodeia, tendo de realizar o seu processo de socialização de um modo ostensivamente marcado pela ausência física do contacto humano e pela incapacidade do criador de ver a sua criatura como um próximo. O que a criatura aprendeu acerca dos homens e da natureza humana aconteceu sempre sob o signo do afastamento físico, sem o toque do calor humano, sem um frente a frente, olhos nos olhos. Esta privação do contacto físico e do olhar humanos foi certamente perniciosa e traumatizante para a criatura, especialmente quando a isto se acrescentava uma reacção automática e imediata de repúdio e de repugnância face à fealdade e gigantismo da mesma. Assim se compreende que, mais tarde, a criatura tentará aliviar este sentimento de abandono e de solidão pedindo a Victor Frankenstein que lhe fizesse uma companheira, o que Victor inicialmente aceita, mas depois volta atrás na sua palavra assinando, deste modo, a sentença de morte da sua noiva às mãos do monstro.

2.2. O tema da solidão torna-se ainda mais conspícuo porque, curiosamente, estamos perante uma criatura dotada de linguagem, que sabe falar bem e convincentemente e para quem, portanto, seria expectável que, através da linguagem, a criatura pudesse estabelecer contacto com os outros, deste modo escapando à solidão. Só que mesmo esta capacidade de comunicar com os outros será brindada pelo fracasso e pela tragédia: a repulsa que

a sua aparência provoca nos outros inibirá qualquer um de querer falar com a criatura, excetuando o velho de Lacey, pela simples razão que era cego. No entanto, convém não esquecer que a solidão aqui não é só a da criatura. Se é verdade que a criatura passará toda a sua vida longe dos outros seres humanos, por causa da aparência, também o seu criador está sozinho e solitário. Como lembra M. K. Joseph, Victor Frankenstein virou “as costas aos semelhantes na sua busca obsessiva dos segredos da natureza” (1998: XLI). Esta solidão de Victor Frankenstein foi uma solidão voluntariamente assumida e procurada e, deste modo, foi-se afastando gradual e paulatinamente de tudo e de todos: do pai, de Elizabeth, de Clerval e de todos os outros que se preocupavam com ele. Esta solidão autoimposta foi inicialmente vivida num frenesim de experimentação científica mas continuou mesmo depois de ter animado o monstro, na sua incapacidade de se abrir aos outros, de lhes revelar e confessar os seus medos e terrores, talvez porque Victor tivesse consciência que, de algum modo, tinha ultrapassado os limites do que é próprio da natureza humana: a criação *a solo* de um ser humano sem o concurso físico de uma mulher. Há presente, neste ato de Victor Frankenstein, algo da *hubris* grega, um merecido orgulho da sua capacidade científica criadora, mas que, ao realizá-la sozinho, limitou e impediu que pudesse haver mais alguém com quem partilhar e ajudar na sua tarefa educativa.

2.3. A morte, enquanto tema, está presente nesta obra não só pelo facto da sua inevitabilidade (todas as pessoas morrem) mas também porque algumas das mortes que sucederão no decorrer da ação foram extemporâneas, eram evitáveis e resultaram de decisões erradas de Victor Frankenstein e do desenfreado desejo de vingança do monstro. Os pais naturais de Elizabeth haviam morrido e ela foi então adotada pelos Frankenstein. Depois, a mãe de Victor Frankenstein, Caroline Beaufort, morre porque, tendo Elizabeth adoecido com escarlatina, a mãe de Victor insistiu em ser ela a tratar e a cuidar de Elizabeth, tendo morrido na sequência desta decisão. Depois destas mortes, umas «naturais» e a outra «altruísta», seguem-se as de outros personagens, vítimas da vingança do monstro contra o seu criador porque, como o próprio monstro reconheceu, de Adão transformou-se num Lucifer porque se viu sozinho e abandonado, mas sem culpa e sem o merecer: tudo por

causa do receio e vergonha do seu próprio criador. É assim que o monstro decide fazer o seu criador sofrer matando aqueles que lhe eram mais próximos: o seu irmão mais novo, William, o seu melhor amigo, Clerval, e a sua noiva, Elizabeth: todos morrerão às mãos do monstro. Mas há outras vítimas indiretas: ao conseguir incriminar Justine Moritz, a ama de William, pelo assassinato da criança, o monstro fez com que ela fosse considerada culpada e executada; assim como o pai de Victor, Alphonse Frankenstein, acabará por morrer completamente destroçado com o assassinato de Elizabeth. Aos poucos, o monstro levará o seu criador a experimentar e sentir no corpo e na alma o que é ter de sobreviver sem ninguém que nos ame. O tema da morte não se esgota, portanto, somente na morte física de seres humanos, mas tem também a ver com a morte interior dos dois personagens principais: os dois não só conseguiram destruir, direta ou indiretamente, outras vidas humanas como destruíram as suas almas. No mais íntimo de cada um deles, cada um a seu modo e medida, acabariam por se suicidar emocional e afetivamente.

2.4. A importância da aparência: a fealdade e o gigantismo da criatura, devidos à sua artificialidade, acentuarão de uma maneira significativa a sua condição de a-social, ou seja, daquele que não tem lugar na sociedade dos homens ditos “normais,” o que levou Jean-Jacques Lecercle a falar de “monstruosidade social” (1998: 78-79): a criatura por ser anormal, monstruosa e feia não mais é reconhecida como um semelhante, pelo que sendo diferente acaba excluída, expulsa, repudiada e odiada. Deste modo, verifica-se que não há assim lugar para a tolerância e para o acolhimento daquilo que é diferente e isto é visível na reação dos filhos do velho de Lacey que não conseguem evitar a repugnância que a visão do monstro lhes inspira. Encontramo-nos dominados pela ditadura da aparência, de uma idealidade das formas em detrimento da substância ou dos conteúdos. A importância da aparência é também lembrada por Maurice Hindle: “A nossa sociedade parece valorizar mais a aparência do que escutarmos os outros e aqui nós descobrimos também a importância da luz como meio através do qual nós vemos os outros e o mundo. Temos, então, uma sociedade mais preocupada com a aparência do que em ‘ver’ os desejos, as necessidades e as aspirações das outras pessoas. Uma sociedade que mede as pessoas pela aparência e é

incapaz de se colocar no lugar dos outros” (2003: XXXII). É sabido que, da parte de Victor Frankenstein, havia o desejo e a esperança de criar alguém, através do poder da ciência, que fosse melhor, mais forte, mais saudável, mais resistente e ágil do que o comum dos mortais. Só que o resultado da sua experiência é um ser feio e desproporcionado, alguém cuja aparência levava as pessoas a reagir automática e instintivamente com repúdio, repugnância e horror. Esta preocupação com a aparência é, ainda hoje, uma constante nas relações humanas, como certamente o seria no tempo de Mary Shelley: continuamos a medir e a avaliar os outros pelo que parecem ser e não pelo que verdadeiramente são. Mais: nem sequer damos aos outros, que nos assustam pela sua exterioridade menos aprazível, a possibilidade de nos mostrarem quem verdadeiramente está por detrás dessa aparência. Disto o monstro se queixaria repetidamente, pois em nenhum momento ele teve oportunidade de ser visto como um ser humano. Por isso é que conhecer alguém de verdade, talvez seja mais um exercício de nos irmos libertando, em primeiro lugar, dos nossos próprios preconceitos, ideias feitas e estereótipos em relação ao que imaginamos os outros serem e só depois é que estaremos em condições de conhecer alguém genuinamente, isto é, para além e por detrás das aparências.

2.5. A ausência de nome: A criatura monstruosa criada por Victor Frankenstein não tem nome, assumindo por antonomásia o nome do seu próprio criador². O ser criado por Victor é designado abusivamente, no romance de Mary Shelley, como uma “criatura”, um “demónio”, um “monstro”. Segundo Chris Baldick, a palavra *monster* (monstro) é usada 27 vezes, a palavra *fiend* (diabo) aparece 25 vezes e as palavras *daemon* (demónio), *being* (ser) e *ogre* (ogro) são usadas 15 ou mais vezes (cit. in Hitchcock, 2010: 17). Esta ausência de identidade pessoal, de nome próprio, é muito interessante pois mais uma vez manifesta não só a falta de preocupação de Victor Frankenstein para com a sua criatura, assim como a sua incapacidade de estabelecer com ela laços de empatia, de se colocar no lugar do outro. Repare-se que este “esquecimento” de dar um nome à sua criatura é tanto mais chocante quanto, regra geral, é “normal” que quaisquer pais, aquando da espera pelo nascimento de um filho, tentem acertar entre si o nome a dar ao filho(a) que esperam. O facto de o bebé

ainda não ter nascido não leva os pais a pensarem nesse filho(a) como uma *coisa*, mas antes como *alguém* que, muito embora ainda não tenha nascido, é sentido e percebido como alguém merecedor de amor e carinho. Só que nada disto aconteceu com Victor Frankenstein em relação à sua criatura. Ao não pensar nele como um outro mas ao vê-lo, tratá-lo e senti-lo como uma coisa, compreende-se que logicamente não teria de se preocupar em dar-lhe um nome. Tanto assim foi que quando, ao longo da história, há a necessidade de se referir à criatura ou de lhe chamar alguma coisa será sempre com termos abusivos que o faz, deste modo desumanizando ainda mais a criatura.

2.6. A responsabilidade de Victor Frankenstein pode ser vista numa dupla perspectiva: enquanto cientista e enquanto pai.

O propósito de Victor Frankenstein, como apóstolo devotado da ciência como nova religião e admirador dos seus milagres, seria criar, por um lado, um “homem novo” com recurso ao saber e às técnicas científicas mais evoluídas do seu tempo e, por outro, alguém que estivesse para além dos limites naturais próprios da humanidade, ou seja, que escapasse ao nascimento natural, à morte e à doença (coloca-se aqui o tema da procriação e da partenogénese, Robineau-Weber, 1999: 217-221). Com esta criação (leia-se também experimentação) inovadora, ele afirmava e concretizava um dos velhos sonhos da humanidade: a conquista da imortalidade e o homem tornava-se assim um deus na terra, perpetuando-se o sonho e desejo prometeico³. Percebe-se, deste modo, que Victor Frankenstein desejava conseguir fazer uma criatura que fosse feliz, boa e dotada de força sobre-humana, em linha com a tradição iluminista (recuperando um dos mitologemas nucleares do mito da “Idade do Ouro”), em linha com os progressos e vantagens da ciência e da técnica e, finalmente, em linha com o espírito otimista acerca da “bondade natural” do homem de Rousseau. Só que esta esperança e desejo de Victor Frankenstein assenta numa visão masculina da prática científica (dada a eliminação de todo e qualquer elemento feminino), para além de indicar que também não tem consciência das suas responsabilidades, enquanto cientista, relativamente às consequências das suas experiências. Assim, este romance poderia ser visto como uma crítica a uma ambição científica masculinizada

e compulsiva, frente a uma natureza (feminina) que é agressivamente penetrada e conquistada pelos homens (cf. Jansson, 1999: X; Hindle, 2003: XLI-XLII). Esta vontade e desejo dos homens serem tecnicamente criativos, quais novos Prometeus ou divindades demiúrgicas, era visto por Mary Shelley como estando a acontecer de um modo isolado e separado da responsabilidade coletiva, por um lado, e não equacionando a questão da maior felicidade possível adveniente dessas mesmas descobertas científicas e conquistas técnicas, por outro. O problema que então se colocava, como hoje ainda se coloca com maior urgência, não era/é o que é possível fazer/criar/construir, mas sim o que devo fazer com o que sei que posso fazer: em resumo, não é uma questão do que *posso fazer*, mas do que *devo fazer*. Levanta-se aqui também a questão se o conhecimento científico é, ou não, neutro. No fundo, a questão do papel da ciência e da responsabilidade do cientista com a utilização que faz (e deixa fazer) das suas descobertas, pois este ímpeto e furor científico prometeicos, quando irreflectido e sem cautelas, pela utilização errada da ciência e da técnica, pode voltar-se contra o próprio homem (cf. também Joseph, 1998: XIII; Hindle, 2003: XX). Como lembra Robineau-Weber, “Ele é um cientista que durante um momento se achou equivalente a um Deus, mas que foi incapaz de assumir as consequências dos seus atos. Ele próprio criou o instrumento do seu próprio castigo. Se Frankenstein é uma versão decididamente moderna do mito de Prometeu, é talvez por que este mito é de algum modo laicizado” (1999: 229)⁴.

Quanto à responsabilidade parental poder-se-ia apontar um fundo biográfico ao modo como Mary Shelley retrata e descreve o falhanço parental de Victor Frankenstein, reportando-o não só ao seu próprio pai, William Godwin, um homem intelectualmente arguto, sério e racional, mas emocional e humanamente distante, ou então ao pouco empenhamento parental de P. B. Shelley em relação aos filhos. Mas biografias à parte, o que é incontornável é que Victor Frankenstein abandonou a sua criatura quando esta foi animada, de tão horrorizado que ficou com a sua aparência. Victor não foi capaz de dar o salto qualitativo de criador para cuidador, pois não basta fazer filhos (ou neste caso, criar um ser humano com partes de cadáveres), é preciso também cuidar deles. Além disso, o facto de a sua criatura ter sido criada (e não procriada) e ter sido criada em tamanho

“adulto”, isto aumentou ainda mais a responsabilidade de Victor Frankenstein para com a sua criação porque, tendo em conta o seu tamanho (para não falar da aparência), só por isso a sua criatura ficaria impossibilitada de, tendo sido abandonada, ser adotada por alguém ou recolhida caritativamente na roda. E se quiséssemos ainda a tudo isto dar uns toques de psicanálise e de psicologia barata, não poderia deixar de ser profundamente traumatizante para um “recém-nascido” qualquer deparar, como comitê de boas-vindas ao mundo dos humanos, com uma reação instintiva e indisfarçada de repulsa e de repugnância. Foi tudo isto o que Victor Frankenstein conseguiu oferecer à sua criatura. Não admira que o “agradecimento” da criatura ao seu criador tenha sido o que foi.

2.7. O poder educativo dos Clássicos: o processo de aprendizagem da criatura acerca de vários aspetos e facetas dos homens e da natureza humana foi fundamentalmente mediado pela leitura de quatro livros. Já foi assinalado que, quer Mary Shelley quer o seu marido, eram leitores compulsivos, assim como se pode igualmente mencionar um outro facto biográfico acerca Mary Shelley: que a sua educação, sob a supervisão do pai, foi uma educação marcada pela leitura e pela assistência às conversas do pai com amigos famosos que o visitavam (como Coleridge, Hazlitt e outros), assim como a própria Mary Shelley lamentou que as suas leituras sobre ciência, na casa do pai, não terem sido suficientes. Portanto, não é de estranhar que Mary Shelley não pudesse deixar de colocar a leitura como um dos pilares formativos no processo de educação e socialização da criatura. As obras que Mary Shelley indica são *As Ruínas do Império* (1791), de Volney, o *Paraíso Perdido* (c. 1667), de John Milton, as *Vidas Paralelas* (c. 100 d.C.), de Plutarco e *O Jovem Werther* (1774), de Goethe. Estes livros foram encontrados abandonados na floresta perto da cabana dos de Lacey, onde a criatura se refugiara e onde pôde aprender a falar e a ler observando escondido as lições o que o jovem Félix de Lacey dava a Safie, a sua noiva turca. Assim, podemos dizer que “No contacto com estes autores, o monstro recebe a sua educação: estes livros são como que pais para o monstro” (Robineau-Weber, 1999: 212). Em cada uma destas obras, a criatura aprenderá um aspecto ou dimensão da história e da natureza humanas: em *O Jovem Werther*, de Goethe, a criatura aprende o que é o sentimento privado;

nas *Vidas Paralelas*, de Plutarco, a criatura aprende acerca das virtudes públicas; em *As Ruínas dos Impérios*, a criatura descobre como funcionam as sociedades humanas e aprende também história e política; e com *Paraíso Perdido*, a criatura acaba por compreender-se a si próprio e sob a dupla analogia de Adão e Satã (cf. Joseph, 1998: X). Depois de ler os Diários de Victor Frankenstein, que encontrara no capote que usou para cobrir a sua nudez quando abandonou o laboratório onde fora feito, a criatura descobre também “que a sua situação é ainda mais desesperada do que a deles (Adão e Satã), uma vez que foi rejeitado sem culpa e está completamente sozinho” (Joseph, *idem*). A escolha da obra de Milton não só encaixa perfeitamente no seio de *Frankenstein* pela sua temática, como seria também inevitável a sua referência e uso uma vez que John Milton, como Mary Shelley, viveram e experimentaram épocas marcadas por uma grande turbulência religiosa, política, social e existencial, às quais sentiram necessidade de responder (cf. Hindle, 2003: XXVII). Um outro aspeto importante relativamente à capacidade formativa da leitura destas obras está no facto de se poder afirmar que, tendo faltado à criatura a possibilidade de ser socializada em contacto direto com outros seres humanos, tal processo ter acontecido mediado pela literatura, pelo que será a leitura destas obras que acabarão por fazer com que a criatura se visse a si própria como um monstro, tornando-se estas leituras “um estádio importante na construção da consciência do monstro” (Robineau-Weber, 1999: 213).

2.8. A controvérsia meio versus natureza é recorrente nas temáticas educativas: somos o que somos por razões de ordem biológica, inata, natural, hereditária, ou é do resultado da nossa interação com o meio que resulta quem somos e nos tornamos? Não é aqui nem a altura nem o lugar para analisar, e muito menos, responder a esta questão (partindo do princípio, por exemplo, que a questão até esteja corretamente formulada, o que duvidamos). Esta questão surge no romance de Mary Shelley pois várias vezes a criatura pretende explicar (o que não é o mesmo que justificar) ter-se tornado má e viciosa porque a isso foi conduzida pelas circunstâncias que teve de viver e experienciar. Aqui está uma questão que, educativamente falando, nos parece importante destacar: que se utiliza muitas vezes esta controvérsia natureza *versus* meio para se confundir, em

termos de discussão e de prática educativas, entre *explicar* e *justificar* um comportamento ou curso de acção, isto é, por que se explica algo pensa-se que isso fica (moralmente) justificado. Depois, convém também não esquecer que a criatura assume-se e reconhece-se como naturalmente boa mas foi o seu desastroso contacto com a sociedade (meio) que a fez passar de Adão a Satã. No entanto, parece ainda subsistir no monstro, mesmo quando reconhece a sua maldade, a possibilidade de alguma redenção e remissão se lhe for dada uma companheira. Então, já não mais sozinho, o monstro retirar-se-ia com ela para os confins do mundo, longe de toda a humanidade e com ela esperaria o fim dos seus dias. De novo, vem aqui ao de cima o otimismo de Rousseau em relação à bondade natural do homem quando não corrompida pela influência nefasta da sociedade e a visão lockeana do espírito humano com uma *tabula rasa*. A dúvida que nos resta, é que poderá já ser tarde demais para todos os envolvidos.

3. Será Victor Frankenstein um Prometeu moderno⁵?

O mito de Frankenstein é um mito de cariz antropogónico à semelhança dos mitos de Prometeu e de Deucalião e de Pirra. E como todo o mito de criação trata da vida e da morte, trata da criação humana e dos seus mistérios⁶ e neste sentido ele subsume aquilo que é próprio da natureza e das funções do mito⁷. Convém não esquecer que o mito de Prometeu é simultaneamente um mito que trata da criação e da transgressão (o de Frankenstein trata da transgressão das fronteiras vida-morte que até então era um domínio reservado a Deus, no de Prometeu fala-se da vida e da transgressão à ordem divina olímpica): o titã aparece, na versão grega de Ésquilo, como o fundador das artes, da civilização e da tecnologia (enquanto *Piróforo* que significa o “ladrão do fogo”), já a sua versão latina encara-o na sua função de demiúrgico, ou seja, enquanto *Plasticator* (o moldador porque molda e cria o homem a partir da argila)⁸. Porém, enquanto Prometeu é generoso, filantropo, benfeitor da humanidade, cientista, *avant la lettre*, que se revolta contra os deuses para dar o fogo da vida à humanidade, Victor Frankenstein é, pelo contrário, um individualista assemelhando-se

ao Fausto (Robineau-Weber, 2003: 141; Berthin, 1997: 127-128), outro mito que fala da transgressão, que é o cientista ávido de saber e de poder, mas ao contrário dele, Victor não procura a juventude eterna nem faz nenhum pacto com o diabo⁹. Prometeu, para dar a vida aos homens, encomendou também o seu próprio castigo tendo sido acorrentado por Zeus no Cáucaso onde uma águia lhe devorava o seu fígado durante o dia para este logo renascer durante noite. Se até agora perspetivamos o mito prometeico pelo lado do criador, também não será despidiendo observar que a criatura poderia, enquanto homem artificial, realizar os benefícios da civilização e criar uma raça nova de homens e aqui se fecha o ciclo prometeico. E aqui podemos afirmar que o mito de Frankenstein é uma narrativa ficcional onde o tema do “duplo” se coloca, especificamente por causa da sua relação com o mito de Prometeu (*piróforo* e *plasticator*; cf. Robineau-Weber, 1999: 228-230). E a resposta à pergunta inicial emerge naturalmente do que foi dito até agora porque as semelhanças que Victor tem com Prometeu são, na verdade, várias e não secundárias, daí que no *Frankenstein* de Mary Shelley possamos encontrar uma persistência dos mitemas e mitologemas constituintes do mito de Prometeu, tal com Gilbert Durand o estudou (1996: 82-83), ainda que sofrendo adaptações à sua época denominadas, na terminologia durandiana, de derivações e de usura do mito de Prometeu tal como ele nos foi relatado pelas versões clássicas de Ésquilo e de Hesíodo (1996: 81-107).

4. A voz mítica de Frankenstein: o seu eco na educação

Philippe Meirieu tratou a questão educativa na perspetiva do mito de Frankenstein, ou seja, enquanto “fabricação do humano” ou o “mito da educação como fabricação” (1996: 41-56), além de o considerar, à semelhança dos mitos de Prometeu e de Ícaro, um mito fundacional, ou seja, um mito que tem a ver com a vida e com a morte: “É é isso que nos revela o mito de Frankenstein: ele coloca-nos em face daquilo que se poderia considerar como o ‘núcleo duro’ da aventura educativa” (Meirieu, 1996: 13). A questão central reside

nas perguntas que o autor coloca: “pode-se ser educador sem ser Frankenstein?” (1996: 14) e “Pode-se renunciar a ‘fazer o outro’ sem, portanto, renunciar a educá-lo?” (1996: 41).

Deste modo, este mito obriga a encarar a “coisa educativa” como visando substantivamente “fabricar um ser humano”, ou seja, formar alguém, moldado a uma dada “visão do mundo” que sempre coincide com a do seu criador. Trata-se, portanto, de um pedagogo ou de um educador que, em nome de certos princípios e de determinadas práticas e técnicas pedagógicas, à semelhança de Victor Frankenstein, cedem à tentação de “fabricar” aquele que se lhe assemelha na sua humanidade. Todavia, esta tentação de fabricação do Outro não significa que o Criador domine totalmente a criatura criada, como o *Frankenstein* de Mary Shelley o mostra, pois esta é sempre passível de lhe escapar, para o melhor ou o pior, ao seu controlo¹⁰. Fazer o Outro, à nossa imagem e semelhança, é uma tentação demasiado poderosa herdada da tradição do otimismo e voluntarismo das Luzes e que pode ser sintetizada nas palavras, primeiro de Leibniz e depois de Hélietius, que dizem que nada é impossível à educação, pois ela pode mesmo fazer dançar um urso. Ora esta crença toda-poderosa na educação assente no postulado da maleabilidade humana, herdada de John Locke, e que, por conseguinte, conduzirá o ser humano ao reino da perfectibilidade anima o projeto frankensteiniano da fabricação de uma Criatura artificial que sabemos como acabou, ou seja, num desastre existencial cuja metáfora é dada pelo frio e a desolação das cenas finais da obra.

Aquilo que procuramos salientar é que, do ponto de vista filosófico com fortes ressonâncias educacionais, *Frankenstein* é um produto do seu tempo filosófico onde se destaca não só a crença no progresso indefinido do género humano, ou seja, o postulado da perfectibilidade humana e a crença nos benefícios sacrossantos da Ciência, mas também a influência de dois filósofos que marcaram a sua época: Jean-Jacques Rousseau e John Locke. Se o primeiro nos ajuda a compreender a natureza da linguagem que a criatura aparenta ter e a relação que a criatura tem com os temas do “bom selvagem” e do “homem no seu estado de natureza”, é com Locke que percebemos não somente a aquisição da linguagem, como muito particularmente a educação empirista da criatura monstruosa¹¹ que compreende a percepção, as sensações, a aquisição da linguagem, etc. Neste contexto,

sublinhe-se que *Frankenstein*, do ponto de vista das crenças científicizantes e filosóficas, é o alter-ego do espírito do seu tempo e das leituras e conversas lidas, tidas e ouvidas por Mary Shelley (2014). Com a escrita de *Frankenstein*, a sua autora acabou por dar à luz um dos mitos dos tempos modernos mais perturbador porque não só toca na fabricação artificial da vida (lembrando aqui um dos mitologemas centrais de um outro mito – o de Prometeu), como no modo de a prolongar indefinidamente (Hitchcock, 2010; Florescu; Cazacu, 1975; Lecercle, 1988: 5-25). Numa palavra, um mito moderno perene e anunciador da “biofelicidade” (Bernheim, 2014: 239-240) que sintetiza as preocupações obsessivas dos séculos XX, especialmente a partir das sua segunda metade, e do século XXI, que são as de como de prolongar a vida, como evitar as doenças, enfim como encontrar a felicidade na terra e o segredo da eterna juventude.

No registo educacional, que é aquilo que aqui nos interessa aqui, não é de somenos importância que coloquemos a seguintes questões: Porquê fabricar uma criatura, para em seguida abandoná-la à sua sorte no meio de uma sociedade e de um mundo que não a reconhece como humano? Ou seja, qual o lugar da criatura na sociedade dos homens quando entregue a si própria, ignorando os costumes e as reações humanas, numa condição disforme ainda que bondosa que desejava amar, ser útil e ser amada¹²? Assim, a criatura, embora encarnando o mito do “bom selvagem”, é abandonada pelo seu criador e, por conseguinte, terá por si mesma de educar-se na base de um dos princípios nucleares da filosofia empirista, a saber: é que nada se encontra no entendimento que não tenha, antes, estado nos sentidos. O monstro tendo-se escapado do laboratório acaba por refugiar-se na floresta onde dará início à sua aprendizagem autodidata: de início ela é sensitiva, seguidamente aprende a falar, a ler, descobre os valores morais e sociais, as histórias dos homens, medita sobre o seu próprio destino (Meirieu, 1996: 50-51).

Estas palavras de Philippe Meirieu, conduzem-nos a uma outra questão que é a de saber por que é que Victor Frankenstein fabricou a sua criatura para seguidamente a abandonar, levando a que ela, por sua vez, fizesse *a solo* a sua educação? Se certamente essa educação tornou-a mais consciente da sua situação e condição, sobretudo quando encontra no seu bolso o Diário do doutor Frankenstein (Meirieu, 1996: 51), também ela o

fez nesse momento odiar o seu criador. A criatura, ao assumir consciência de si e das suas limitações, procura ultrapassar esses constrangimentos que o impedem de assemelhar-se ao seu criador, logo ao ser humano, mediante uma educação autodidata. A criatura aprende escutando as leituras que Félix faz. Com estas leituras acima mencionadas, a monstruosidade da criatura assume contornos cada vez mais humanos, diríamos mais culturalizados porque mais longe da natureza demoníaca, ela torna-se mais delicada sentimentalmente, mais refinada moralmente e emocionalmente. Ela agora reconhece a sua consciência e esta inexoravelmente condu-lo ao juízo moral (1999: 213). E esta consciência faz-se acompanhar de uma retórica balanceada entre o *pathos* (que visa a comoção) e o *logos* (que visa o convencimento), sendo aliás a retórica que o educador contemporâneo deveria cultivar porque não ato educativo que possa recusar o uso da retórica nos seus “ditos” (Hameline, 1986: 43-72).

O autor aqui discute se a aprendizagem autodidata da criatura pode considerar-se educação porque para o autor não há educação sem mediador¹³, nós diríamos, pensando nas qualidades de Hermes, de um comunicador, de um guia, de um mensageiro, enfim de um iniciador. E sem mediador tudo pode acontecer: a criatura falha na sua entrada na sociedade humana e esta também falha não a acolhendo. Uma dupla falha, com todas as consequências trágicas que daqui decorrem (Meirieu, 1996: 52-53), porque “fabricar” não é “educar” e Victor, segundo Meirieu, terá confundido precisamente estes dois verbos com as consequências sobejamente conhecidas no desenvolvimento da narrativa de Mary Shelley:

Um homem que acreditou que ele podia colocar um ser ao mundo sem acompanhá-lo no mundo. [...] Mas um corpo de homem, é bem outra coisa que carne, é o lugar de um sujeito que se constrói, que se projeta, e prolonga para além da sua fabricação qualquer coisa como um excedente de humanidade (Meirieu, 1996: 53).

Se fabricar não é educar, dado que *Frankenstein* inscreve a sua filosofia de fabricação na linha da *poiesis* e da modelação, tal não impediu, contudo, que a Criatura de algum modo não se autoeducasse um pouco na linha da formação (*Bildung* – Vierhaus, 1972: 508-551)

tão reconhecida no gênero do *Bildungsroman* (romance de formação). Assim, defendemos que este autodidatismo da Criatura revela-se como uma das principais mensagens do mito de Frankenstein no campo educacional, tanto mais, o que é profundamente significativo, aquele que se autoeduca na linha do “romance de formação” escapa “à vontade e às veleidades de fabricação” do educador (Meirieu, 1996: 12). E ao escapar a esta vontade está seguindo o seu destino de trazer à luz a estátua que em si transporta tal como queria Plotino, além de perpetuar e de atualizar os aforismos clássicos de Goethe, “Morre e devém” e de Píndaro, “Torna-te naquilo que és”. E por esta via encontramos o mito clássico de Pigmalião que, entre outros ensinamentos, coloca a metáfora da escultura no centro do ato da auto e da hétero-educação (cf. Araújo, 2006: 69-82).

Uma outra das mensagens, que nunca é demais sublinhar, é que o ato de educar ultrapassa qualquer fabricação, mesmo do tipo frankensteiniano, pela simples razão que este ato inscreve-se no registo da *praxis* que, por sua natureza, não se contenta nunca com o objeto fabricado ou modelado, antes procura atualizar a humanidade que cada educando traz consigo, ou seja, o projeto do sujeito de se tornar “melhor”, lembrando aqui as palavras de Sócrates no *Protágoras* de Platão, permanece continuamente aberto, diríamos mesmo resulta inacabado:

A *praxis*, pelo contrário, caracteriza-se por ser uma ação que não tem outra finalidade que ela própria: aqui já não há nenhum objeto a fabricar, nenhum objeto do qual se tenha uma representação antecipada que permita a sua elaboração e o feche, de certo modo, no seu ‘resultado’, mas um ato a realizar na sua continuidade, um ato que nunca termina porque ele não comporta nenhum fim exterior a si mesmo e previamente definido (Meirieu, 1996: 54-54).

E aqui, mais uma vez, surge a pergunta colocada pelo próprio Philippe Meirieu “pode-se ser educador sem se ser um Frankenstein?” (1996: 14), ou seja, “É possível abandonar toda a veleidade de ‘fazer’ o outro” (1996: 14)? Pensamos que não, dado que todo o ato de educar o Outro comporta, em maior ou menor grau, algo de frankensteiniano porque faz parte da natureza do educador fazer o educando.

A questão que se levanta é o modo como o educador intervém no ato e na forma de educar o Outro. Se assim é, o educador ao não deixar o educando abandonado à sua sorte, como Frankenstein fez com a Criatura, não deve pretender, para satisfazer a sua vontade de poder, criá-lo ou fabricá-lo à sua imagem e ao seu serviço. Por outras palavras, o educador não deve servir-se do ato de educar o Outro nem para que ele realize os seus projetos, nem mesmo para que ele proclame o seu poder demiúrgico.

Daqui depreende-se que o ato educativo para não cair na tentação da mera fabricação de androides, criaturas, pinóquios sempre implica a *poiesis* (fabricação que se detém quando alcança o seu objetivo) e a *praxis* (uma ação que não tem outra finalidade que ela própria), para atenuar, na medida do possível, que a aventura educativa, de *per se* imprevisível por escapar a todo o controlo e programação, se torne menos calamitosa. Faz parte da natureza da educação estar, como lembra Meirieu, cheia de “calamidades”, todavia tal não significa necessariamente que se caia na tentação de fabricar ou de programar o Outro porque daquilo que se trata é aceitá-lo na sua alteridade e diferença. Como se percebe educar o Outro é sempre um risco para o melhor ou o pior, mas tal não significa que o educador não faça tudo aquilo que esteja ao seu alcance para permitir a que cada um se possa fazer a si-mesmo: “ela [a educação] será uma forma de ação que permita a cada um fazer-se a si mesmo, a partir do que ele e no sentido do que deseja ser, ‘uma obra de si-mesmo’” (Pestalozzi)” (Soetard, 2010: 18). Ora estas palavras, ao negarem que a educação “funcione como um mero instrumento de modelagem ao serviço de um mundo dado seja real ou ideal” (2010: 18), vão precisamente no sentido de encarar a educação como um ato de esculpir o educando (metáfora da escultura), e que este ouça e deixe também falar a estátua que ele, como nos lembra Plotino, possa também esculpi-la de modo a “tornar-se naquilo que é” e não uma Criatura que fica prisioneira na armadilha da mesmidade de si e dos desejos do seu criador privando-se do seu destino e liberdade: destino e liberdade que não se compaginam com o verbo fazer, mas antes e sobretudo com os verbos deixar ser porque só assim o educando escapará à veleidade, à vontade, ao poder e à tentação de o educador fabricá-lo.

Notas

1. Para Anne-Gaëlle Robineau-Weber “Le sous-titre du roman inscrit son histoire dans une généalogie scientifique et littéraire, celle du savant Vaucanson et celle du mythe de Prométhée” (1999 : 204). Veja-se igualmente a passagem de Gilles Menegaldo: “Le sous-titre du roman de Mary Shelley, ‘Prométhée moderne’, annonce son projet: revisiter un des grands mythes classiques à la lumière de la ‘modernité’ littéraire et esthétique (le mouvement romantique) et des préoccupations scientifiques, politiques et métaphysiques du moment” (1998 : 16).
2. Anne-Gaëlle Robineau-Weber salienta que a “*vox populi*, en baptisant la créature du nom de son créateur, c’est-à-dire en enlevant au réateur sa part d’humanité pour l’offrir à la créature, a tranche. Ce glissement du nom est sans doute le symptôme de la difficulté qu’il y a dans le texte de Mary Shelley à définir exactement le rapport qui uni créateur et créature” (1999 : 204-205; Lecercle, 1988 : 5; Meirieu, 1996: 45-48).
3. No filme de *Frankenstein* de James Whale (1931) “La scène de la création est encore plus significative. Au moment où la créature, encore allongée et couverte de bandages comme une momie, crisper faiblement la main, le docteur s’exclame: “*It’s alive! It’s alive!*”, et il ajoute dans la première version du scénario, coupée par la censure: “*Now I know what it feels to be God!*” (Menegaldo, 1998 : 34). Também no estudo de Christine Berthin nós encontramos esta ideia: “Frankenstein est l’histoire de l’homme moderne confronté à de nouvelles responsabilités dans un âge où l’humain a le pouvoir de prendre la place de Dieu, de re-crée le monde et son environnement naturel, social et politique. Quelles sont alors les frontières de l’humain? Jusqu’où peut-on aller?” (1997 : 100). Lembramos *Prometheus Unbound* (1820) de Percy B. Shelley que exprime a força do otimismo romântico personificada pelo “titanismo” romântico que significa “le rejet de toute soumission et la croyance en la liberté et en la responsabilité totale de l’homme” (1997: 126). Também o poema de Shelley aponta para a ideia que o homem é realmente o deus na terra: “Le drame de Shelley retrace cette quête intérieure qui mène à la libération de soi et à l’affirmation que l’homme est son propre Dieu. Prométhée est l’homme de génie qui redécouvrant l’amour, apprend à aimer et à comprendre le monde, la nature et les hommes et à créer partout l’harmonie” (1977 : 126). Dominique Lecourt não deixa igualmente de observar que “Victor Frankenstein parce qu’il a voulu, par orgueil et égoïsme, se faire l’égal du Dieu créateur, a réalisé une œuvre satanique” (1996 : 102).
4. Estas palavras carecem de ser amenizadas porquanto ele pretende, à sua maneira, de como Prometeu ser um benfeitor da humanidade, ou seja, libertá-la das grilhetas da morte e da doença: “La première motivation de Victor consiste à vaincre la mort pour combler le manque laissé par la disparition soudaine et brutale de la mère adorée. Son projet démiurgique est ancré dans cet impossible travail du deuil; même s’il affirme sa volonté de puissance, il se veut bienfaiteur de l’humanité, et se rêve comme une figure divine, objet de l’adoration d’une nouvelle race” (Menegaldo, 1998 : 26).
5. Esta questão também foi colocada por Christine Berthin: “Peut-on voir en lui [Victor] une figure prométhéenne, ainsi que le suggère le sous-titre du roman qui semble faire de Frankenstein un ‘Prométhée moderne?’” (1977: 124). Não esquecer aqui a visão romântica de Prometeu que faz do titã “le symbole de la révolte dans l’ordre métaphysique. Il incarne le refus de la condition humaine et l’idée de progrès d’une humanité en marche. (...) Frankenstein est aussi associé à l’image du feu qui dans le texte devient à la fois étincelle de vie et lumière de l’esprit éclairé par la science (...) Le texte intègre donc nombre des valeurs que prend au cours des siècles, et en particulier au début du XIX siècle, la figure de Prométhée maître de la matière et de la science qui, grâce au feu du savoir, tire l’homme de l’obscurantisme. (...) Son rêve est celui du progrès de la science et de la civilisation.” (1997: 126-127). No entanto, não obstante este parentesco

- otimista de Victor Frankenstein com o mito prometeico, tal não impediu que a sua interpretação última do mito não fosse pessimista e aqui Mary Shelley inclina-se para a versão de Prometeu culpado pela sua *hubris*: “Dans sa réécriture du mythe de Prométhée comme mythe de la science, *Frankenstein* nous montre les dangers qu’il y a à donner libre cours à son orgueil et à se prendre pour Dieu. L’image de Prométhée sert donc à récuser le progrès des sciences lorsque ce progrès donne à l’homme un sens trompeur de sa puissance. L’interprétation conservatrice du mythe que choisit Mary Shelley est une mise en garde contre la science toute-puissante” (1997: 127). Também Dominique Lecourt colocou a questão da modernidade de Prometeu no romance de Mary Shelley, escrevendo: “Le ‘prométhée moderne’ de Mary Shelley apparaît comme porteur non du feu de la civilisation, mais de la flamme d’un désir inextinguible à laquelle l’humanité, si elle ne s’en garde, risque de se consumer” (1996 : 96, 93-97), tendo escrito antes: “Mais de quel ‘Prométhée’ le jeune romancière pense-t-elle avoir ainsi donné la figure moderne? Sans aucun doute, il s’agit de Prométhée latinisé comme ‘plasticator’, celui qui façonne la race des mortels humains avec de l’argile et du feu. Les historiens le confirment: la jeune fille avait lu la traduction par l’écrivain anglais John Dryden (1631-1700) des métamorphoses d’Ovide qui présente cette version du mythe grec” (1996: 87-88).
6. Anne-Gaëlle Robineau-Weber lembra-nos que “La scène de création hante le récit, elle n’en n’est pas seulement un point de départ, elle en est un point nodal. Victor Frankenstein est condamné à faire toujours renaître une ‘hideuse progéniture’” (1999: 209). Também Philippe Meirieu adverte-nos que a natureza do mito de Frankenstein advém-lhe da “fabricação do homem” com recuso a técnicas e substâncias muito pouco heterodoxas: “Or, c’est là, précisément, le vrai signe du mythe et du fait qu’il s’agit d’un mythe fondateur, d’un mythe qui a affaire avec la vie et la mort à la fois, d’un mythe dont l’enjeu, où chacun d’entre nous, est de toute première importance” (1996: 12).
 7. Anne-Gaëlle Robineau-Weber refere-se assim ao mito de Frankenstein: “Tout comme le ‘bon sauvage’ de Rousseau, Frankenstein est un mythe, un être de fiction dont la naissance est due autant à l’expérience d’un savant qu’à lecture des philosophes” (1999: 212). Todavia, a autora não se dá conta que este mito não é mais uma obra ficcionada individual e limitada originada num determinado contexto sócio-histórico, cultural e biográfico da sua autora (Menegaldo, 1998: 19-21), mas esse mesmo mito ultrapassa de longe o seu espaço-tempo para se tornar um tema universal e trans-histórico com implicações filosóficas, pedagógicas, psicológicas e proféticas de grande amplitude como é característico da natureza dos grandes mitos que na realidade o são e se afirmam como tal. Se a obra de Mary Shelley tem uma intenção originária de ser uma fábula moral destinada, entre outros aspetos, a alertar o leitor do romance para os perigos da ciência (“Le récit des aventures de Frankenstein a donc d’abord une fonction morale: il doit démontrer à un jeune savant que ‘science sans conscience n’est que ruine de l’âme’” (1999: 215), também por isso tornou-se uma obra profética nos planos científicos e filosóficos, nomeadamente na relação da ética com a ciência (Menegaldo, 1998: 24-25). Também não deixa de ser menos pertinente afirmar que o seu enredo temático ultrapassou essa mesma intenção para situar-se no plano mítico. Além disso, Vítor no final do texto está apenas prisioneiro da sua obsessão que quer que Walton termine a sua missão, sem mais...!
 8. Veja-se “Plus généralement, la version grecque d’Eschyle en avait fait le Prométhée ‘Pyrophore’ alors que la version latine insiste sur le démiurge, le créateur de l’homme, le Prométhée ‘Plasticator’. En fondant les deux, créateur et usurpateur ne faisaient qu’un; paradoxalement le feu dérobé est devenu celui-là même qui donne la vie” (Duperray, 1998: 64).
 9. Recorde-se as palavras de Anne-Gaëlle Robineau-Weber: “Victor, contrairement à cet autre grand mythe de la transgression qu’est Faust, ne fait pas de pacte avec le diable” (1999: 229).
 10. Philippe Meirieu diz-nos: “Comme Frankenstein, l’éducateur ‘qui ne sait pas ce qu’il fait’, parvenant

à donner vie à un être qui lui ressemble suffisamment pour qu'il soit réussi et qui, au nom même de cette ressemblance, et parce que la liberté lui a été donnée, échappe inéluctablement au contrôle de son 'fabricateur'. Pour le meilleur mais, surtout, pour le pire" (1996 : 13).

11. Anne-Gaëlle Robineau-Weber refere que "L'éducation empirique du monster qui passe d'abord par la perception des sensations, puis par la différenciation des objets et la construction de la conscience, illustre les théories empiristes de Locke. Le récit de l'acquisition par la créature du langage visant d'abord à exprimer les besoins directs, puis les sentiments constitue une véritable paraphrase non seulement des *Essais* de Locke, mais aussi de *l'Essai sur l'origine des langues* et du *Discours sur l'origine de l'inégalité* de Rousseau. Le monster a de nombreux points communs avec 'l'homme à l'état de nature' de Rousseau, corrompu par la société" (1999: 211-212).
12. De acordo com Phillippe Meirieu a criatura de Frankenstein, não obstante a sua aparência monstruosa, "Ce serait un homme profondément bon, à l'écart des dépravações sociales et des préjugés culturels, un homme qui découvrirait progressivement le monde et s'en construirait une représentation à partir des premières visions et impressions qui s'inscriraient dans sa conscience... un homme qui apprendrait ce qu'il faut savoir des choses elles-mêmes, un homme qui ne demanderait qu'à être utile, à servir, à être aimé et estimé, un homme qui tendrait la main vers l'autre, non point pour l'agresser mais pour témoigner de sa 'volonté bonne'... qui est bien autre chose que de la 'bonne volonté'. Ce serait, en d'autres termes, la créature de Frankenstein" (1996: 49-50).
13. Ouçamos a este respeito as palavras de Philippe Meirieu: "Fabriquer un homme et l'abandonner, c'est prendre, en effet, le risque terrible d'en faire 'un monstre'. Car la créature n'est 'un monstre' que parce qu'elle est abandonnée par 'son père'. Certes elle a la possibilité de découvrir le monde grâce à ses sens; certes, elle a l'opportunité d'accéder à la culture grâce à une rencontre miraculeuse avec des situations qui lui permettent des apprentissages tout à fait essentiels. Mais il manque à cela quelque chose d'encore plus essentiel: la créature apprend beaucoup mais **personne**, à proprement parler, **ne fait son éducation**. Aucun médiateur n'est là pour la présenter aux hommes et lui présenter les hommes. Alors, ce qui devait arriver, arriva: la rencontre a lieu... mais sous forme d'un véritable choc qui engendrera de nombreux cataclysmes" (1996: 52).

CAPÍTULO V

A Utopia da Fabricação do Homem

José Augusto Ribeiro

1. Literatura Fantástica e Imaginário educacional

A utopia científico-tecnológica da modernidade pretendia, em nome do progresso, transformar o mundo e o homem. Apoiada no poder da razão instrumental, a modernidade prometia o melhor dos mundos e um homem novo. Contudo, o sonho da fabricação do homem implica riscos e as suas consequências podem ser monstruosas e conduzirem à desumanidade.

Convidada pelos editores para relatar a origem da história de *Frankenstein*, Mary Shelley explica a finalidade de uma ideia tão hedionda: “que falasse aos medos mais misteriosos da nossa natureza e despertasse horror arrepiante... uma que fizesse com que o leitor receasse olhar à sua volta, lhe gelasse o sangue e lhe acelerasse as batidas do coração” (Shelley, 2015: 8). A obra está carregada de sentidos e de questões acerca da condição humana: “Como uma espécie de concentrado das principais interrogações que nos inquietam quando a nossa personalidade se forma” (Bernheim, 2014: 95). Por outro lado, a propósito dos

contos de fadas, Bruno Bettelheim esclarece que através da fantasia e do mundo fantástico o indivíduo luta em busca do sentido: “se esperamos viver não somente de momento a momento, mas na plena consciência da existência, então a nossa maior necessidade e a nossa mais difícil realização é encontrarmos um sentido para as nossas vidas” (Bettelheim, 1984: 9). Em *Frankenstein*, Mary Shelley recorre à literatura fantástica para dialogar com o mito de Prometeu, embora de forma fragmentada, alusiva e breve. A autora interpela-nos sobre a condição humana, nomeadamente acerca dos limites do conhecimento humano, a relação entre o homem e a natureza, a ambição desmesurada, entre outras questões. Através do “sentimento de fantástico” somos confrontados com um imaginário sobrenatural que perturba a nossa visão do mundo e nos intima à introspeção, ao autoconhecimento e à reflexão sobre o humano. Neste sentido, refletir sobre a educação a partir de *Frankenstein* é determinante para, a partir deste mito moderno, nos aproximarmos o mais possível da questão educativa. Trata-se de problematizar o que significa ser humano e em que medida o homem se “faz” ou “fabrica”. Mas fazer uma criança e pretender que esta seja livre implica estar disponível para que ela, mais tarde ou mais cedo, escape à vontade e aos desígnios de fabricação do seu educador. Na medida em que, como defendeu Kant (2004), somos seres suscetíveis de educação e só nos tornamos homens pela educação, o problema é enunciado por Philippe Meirieu: “podemos ser educadores sem sermos Frankenstein?” (2001: 14). Assim, a partir da obra, pretendemos analisar questões determinantes que povoam o nosso imaginário educacional contemporâneo e refletir sobre os riscos e os perigos de uma educação que trata o indivíduo como uma coisa e não como uma pessoa. A literatura ajuda-nos a pensar o Homem e as faculdades que nos fazem humanos, através do “fantástico” somos confrontados connosco próprios e interpelados acerca da natureza humana, de maneira a promover uma educação verdadeiramente humanista, que respeite a dignidade do indivíduo e fomente o seu desenvolvimento integral.

2. O mito da educação como fabricação

O processo civilizador da Modernidade está legitimado pela autoridade da Razão para desenvolver a engenharia social, no sentido da sociedade harmoniosa, agradável e limpa. Como afirma Bauman, “a ordenação, planeamento e execução da ordem – é essencialmente uma atividade racional, afinada com os princípios da ciência moderna” (2007: 49). A ciência moderna tem como finalidade conquistar a natureza e submetê-la à vontade do ser humano e, por outro lado, se pode confiar na natureza para desenvolver verdadeiros homens. Daí que o Estado, através da educação, deve moldar o “homem novo”, mediante um planeamento racional. Sobre a educação, Bauman cita o que escreveu Fichte nos seus discursos de 1806:

A nova educação deve consistir essencialmente nisso, no facto de que destrói completamente a liberdade do arbítrio no solo que empreende cultivar, produzindo ao contrário estrita necessidade da decisão da vontade, sendo o oposto moldá-lo e moldá-lo de tal forma que ele não possa querer deferentemente do que se deseja que ele queira (2007: 75).

Pela educação, o Estado deve dar aos indivíduos a formação de uma cultura universal e conduzir as suas opiniões e os seus gostos. A escola é o lugar onde coincidem os desejos ordenadores, veiculados pelos educadores, e os “jardineiros modernos”. A instituição educacional apresenta-se como mais um “canteiro de jardim”, onde o objetivo é ensinar a obedecer. A educação deve conduzir da ambiguidade à clareza de sentido, da sujeira à beleza.

Nos *Discursos sobre a Educação*, Hegel faz referência aos alunos de Pitágoras que tinham de estar calados e absterem-se de pensamentos e reflexões próprios. Para o filósofo, este é o principal fim da educação: “que estas ideias, pensamentos e reflexões próprios, que a juventude pode ter e fazer, e a forma como os pode retirar de si, sejam extirpados. Assim como a vontade, o pensamento deve começar pela obediência” (1994: 45-46). Posteriormente, a atividade da compreensão e a capacidade de utilização devem conduzir

não a uma invenção, mas à aplicação do que foi aprendido. A educação assume, pois, a tarefa prometeica de forjar o verdadeiro cidadão, membro de uma sociedade esclarecida e ordenada. Tal desígnio encontra-se implícito em diversos mitos da tradição, que se constituem como uma ilustração fecunda e orientadora da atividade humana.

O projeto da modernidade propõe-se realizar em grande escala o que nos é apresentado, de forma arquetípica, pela mitologia grega na história de Pigmalião. Para Ovídio, em as *Metamorfoses*, Pigmalião é um escultor solitário que investe todo o seu engenho e energia numa estátua de marfim que representa uma mulher cuja beleza não tem origem na Natureza. Após a conclusão da obra, o escultor comporta-se com a estátua como se esta fosse uma pessoa, o que comoveu Afrodite (deusa do amor), dando vida à estátua. A fascinação pela obra realizada permite-nos considerar Pigmalião feito à imagem do educador. Também este “constrói” um aluno que primeiramente lhe resiste, mas que progressivamente se desenvolve e alcança a sua forma. Para Meirieu, Pigmalião permite-nos compreender o mito da educação como fabricação: “Todo o educador, sem dúvida, é sempre, em alguma medida, um Pigmalião que quer dar vida ao que ‘fabrica’” (2001: 34).

3. O Prometeu Moderno

A perspetiva de Ésquilo, revela a figura de Prometeu como benfeitor da humanidade, indivíduo prudente e refletido, triunfante e desafiador. Esta figura mítica desafia os deuses e transgride a ordem divina, simbolizando a ousadia e o poder do homem sobre as coisas. Destacamos o poder transgressor de Prometeu e o seu papel na criação da consciência, já que pela desobediência personifica a capacidade de lutar “contra” a natureza, de forma a dominá-la. Enquanto pela intelectualização, simboliza o poder da passagem do homem para um nível mais elevado, ultrapassando o inconsciente animal, e manifestando potencialidades que lhe permitem moldar o meio em que vive. À semelhança de Prometeu, o homem moderno pretende a sua emancipação e tem de revelar a mesma ousadia e coragem para transformar o mundo, a sociedade e o indivíduo. Daí a crença na onipotência da Razão

e no papel transformador da educação, de maneira a criar o “homem novo” e a sociedade regenerada. A empresa educativa moderna está determinada a construir o cidadão que se adequa à nova sociedade, que encarna os valores da universalidade, da ordem e do progresso. Por outro lado, a ciência e a técnica prometem o conhecimento e o domínio das leis da natureza. Contudo, Hannah Arendt alerta-nos para os riscos e perigos desta utopia: “o progresso científico e as conquistas da técnica serviram para a realização de algo com que todas as eras anteriores sonharam e nenhuma pôde realizar. Mas esse milagre, por milénios esperado, ao realizar o desejo, transforma-se num pesadelo, como sucede nos contos de fada” (1991: 12) O sonho corre o risco de dar lugar ao pesadelo, a tentativa de aceder ao segredo da fabricação do humano pode dar origem a frutos amargos.

O mito de Golem constitui um aviso acerca dos perigos inerentes à experiência de construir o homem. Segundo numerosos textos, a figura de Golem resulta da modelagem de um ser, empreendida por um rabino, a partir da argila. Para que adquirisse vida deveria ser escrita na frente a palavra Emet (verdade, em hebreu), deste modo, surgia um ser animado que se convertia em servente dócil, capaz de realizar todas as tarefas relativas à sobrevivência da comunidade. Na novela de Gustav Meyrink, citado por Meirieu, o rabino esqueceu-se de retirar da boca de Golem a inscrição que o animava e este irrompeu pelas ruas tomado de um enorme frenesim destruindo tudo à sua frente. Os seres criados para obedecer não se deixam dominar com facilidade e a criatura acaba por escapar ao controlo do criador.

A fabricação de um ser à nossa imagem implica, como nos mostra o mito de Golem sérios e perigosos riscos. Neste sentido, a obra *Frankenstein*, de Mary Shelley constitui um texto exemplar. Trata-se da história de um jovem estudante, Victor Frankenstein, que fabrica um ser a partir de corpos humanos obtidos em hospitais e cemitérios. Este rebento hediondo ganha vida e revolta-se, acabando por espalhar o terror e cometer os crimes mais horríveis.

Como nos recorda Meirieu, Frankenstein não é o monstro, mas sim o cientista ávido de conhecimento, um Prometeu moderno que desafia os deuses. Frankenstein quer ser o criador e o pai, reclamando para si a gratidão por tal obra:

[...] a sua obra permanece sua: a sua criação é uma paternidade crispada e possessiva, quer, e essa será a sua ruína, triunfar em todos os cenários: “ser” pai e “ser criador”, ambas as coisas ao mesmo tempo; conciliar a satisfação de ‘dar nascimento a um homem’ com a de fabricar um objeto no mundo (Meirieu, 2001: 54).

A confusão entre Frankenstein e o monstro não é um simples erro de compreensão, mas revela “a dimensão primordial da novela e do mito: inscreve o mimetismo no coração da relação de filiação” (2001:56). Porém, a relação de “fabricação” revela o seu lado infernal, o monstro reconhece o seu criador, mas recusa-se a obedecer, invertendo a relação amo-escravo. Neste momento, expõe-se a violência do projeto de “fazer” o outro, quando a educação se assume como onnipotente e não admite que o outro escape ao domínio da “fabricação”: “quero-te conforme os meus projetos; quero-te para satisfazer o meu desejo de criar alguém à minha imagem ou ao meu serviço; quero-te para que faças que me sinta importante, sábio, eficaz, um “bom pai” ou um “bom professor”; quero-te para estar seguro do meu poder” (2001: 56).

A criatura, “à nascença”, é profundamente “boa”, não revela maldade nem agressividade, encarna o “mito do bom selvagem”, sonhado pela Filosofia das Luzes. Mas sente-se desamparado no mundo e abandonado pelo criador, acabando por cair no desespero. Fabricar um homem não é o mesmo que fabricar uma coisa, as consequências não foram calculadas, o ser criado tem uma vontade própria e o poder de cometer os atos mais horrorosos. Todavia, a modernidade acreditou no poder absoluto desta razão instrumental e na capacidade da instituição escolar enquanto mecanismo produtor do homem harmonioso e da sociedade regulada.

4. O Homem enquanto aprendiz de feiticeiro

Ao designar este clássico da literatura fantástica por “*Frankenstein ou o Prometeu Moderno*”, Mary Shelley focalizou a nossa atenção na dimensão simbólica do personagem

enquanto figura que representa, à semelhança do titã da mitologia grega, a insolência e a vontade de ultrapassar os limites da justa medida, ou seja, a determinação em desafiar a moderação e forçar os segredos da natureza. Tal como Prometeu, Frankenstein revela uma ousadia desmesurada e pretende ir além das suas limitações. Assim, o jovem cientista personifica a razão tecnológica que anima o ser humano, ou seja, o desejo desmesurado de, através do conhecimento, desvendar os mistérios da natureza e, deste modo, submeter o mundo e o outro à sua vontade.

Também Robert Walton, o capitão aventureiro que recolhe Frankenstein no seu navio, está fascinado pela possibilidade do êxito da sua viagem de descoberta na direção do Pólo Norte e disposto, como o investigador, a sacrificar o seu conforto, a sua fortuna e a própria vida para conseguir dominar os elementos da natureza. Perante a expressão desta vontade por Walton e a determinação em empreender uma expedição pela região do frio e da desolação em busca da glória que resulta de um feito inédito, Frankenstein, aterrorizado, interpela o ousado navegador: “Desgraçado! Acaso partilha da minha loucura? Também bebeu a poção maléfica? (Shelley, 2015: 33). Acolhido e tratado por Walton no seu navio quando parecia condenado a morrer gelado no mar, Frankenstein recupera lentamente do seu estado de fadiga extrema e perante o sonho desmedido de aventura do capitão, decide não calar os seus infortúnios e contar a sua história, procurando, deste modo, alertar Walton para o desvario do seu próprio empreendimento e provocar a sua reflexão para as consequências imprevisíveis de tal expedição:

Buscais, como eu fiz, a luz e a sabedoria; e espero ardentemente que a recompensa dos vossos esforços não seja como uma serpente que vos pique, porque foi isso que me aconteceu. Ignoro, porém, se a narrativa dos meus infortúnios vos será útil, pois seguis a mesma rota que eu, expondo-vos aos mesmos perigos e podereis talvez aproveitar a minha experiência (2015: 35).

A esperança de Victor é, pois, avisar para os perigos que corre aquele que ousa desafiar a natureza, tentando despertar a consciência sobre os riscos e os desastres que daí podem advir. Por isso, ele é minucioso no seu relato, explica a sua origem genebrina, a sua

pertença a importantes famílias e a sua infância feliz. Mas é a sua formação que destaca, explicando que não se contentava em contemplar a natureza e que pretendia procurar a causa das coisas:

O mundo era para mim um segredo que desejava conhecer. A curiosidade, o anseio forte de aprender as leis ocultas da natureza, o regozijo semelhante ao arrebatamento, tal como me foram desvendados, encontram-se entre as primeiras sensações que me recordo (2015: 43).

A enorme curiosidade contribuiu para a formação de um carácter inquieto e uma vontade infinita de aprender os segredos da terra e do céu, a filosofia da natureza orientou a sua vida e determinou o seu terrível destino. Porém, sentia-se descontente e insatisfeito com os seus estudos, queria saber mais. Pretendia aceder à causa final das coisas, pesquisou sobre a pedra filosofal e o elixir da vida, tendo esta questão ocupado toda a sua atenção: “a riqueza não contava para mim, mas apenas a glória da descoberta, se pudesse afastar a doença do corpo humano e tornar o homem invulnerável a tudo, excepto a uma morte violenta” (2015: 46-47). A quimera do jovem cientista leva-o a ultrapassar os limites tolerados da ambição humana, estudou as obras dos principais alquimistas (Cornélio Agripa, Alberto Magno e Paracelso), interessou-se pela eletricidade e pelo galvanismo. Na universidade entra em contacto com os professores Krempe e Waldman, sempre na ânsia de poder um dia realizar verdadeiros milagres. A propósito dos progressos da ciência, Mr. Waldman afirma o poder dos filósofos da natureza:

Penetraram nos mistérios da natureza e mostraram como ela trabalha nos seus recessos mais secretos. Sobem aos céus, descobriram o segredo da circulação do sangue e da composição do ar que respiramos. Adquiriram poderes novos e quase ilimitados; podem comandar o raio do céu, imitar o tremor da terra e mesmo zombar do mundo invisível servindo-se das próprias sombras (2015: 54)

Tais palavras irão ditar, como reconhece o jovem Victor, a fatalidade que o iria destruir. Começa a sentir que a ideia do mal irá ficar associada às suas pesquisas, possuindo

por uma espécie de anjo do mal que exerce sobre ele um poderoso domínio. Está disposto a ir mais longe do caminho já traçado até aí pelos homens da ciência, quer descobrir novas vias e desvendar poderes desconhecidos: “revelarei ao mundo os segredos dos maiores mistérios da criação” (2015: 54).

5. A perturbação da ordem cósmica

Victor estava deslumbrado pela estrutura do corpo humano e dos seres vivos, em geral, mas a sua ambição era descobrir de onde provinha o próprio princípio da vida. Assim, aperfeiçoou aparelhos, examinou as causas da vida, da morte e da decomposição. Passava os seus dias e noites a pesquisar ossários e a explorar túmulos: “A minha atenção concentrou-se em todos os objetos intoleráveis à delicadeza dos sentimentos humanos. Vi como o corpo do homem se degradava. Vi a podridão da morte suceder às cores da vida; vi os vermes herdarem aquilo que foram as maravilhas dos olhos e do cérebro” (2015: 58).

Um dia, subitamente, deu-se o milagre: “Após dias e noites de trabalho e de fadiga incríveis, logrei descobrir o segredo da geração da vida; mais ainda, tornou-se-me possível animar a matéria” (2015: 59). Mas espantado pela dimensão da descoberta esqueceu todo o processo horrendo que o tinha conduzido ao êxito, “agora já só via o resultado” (2015: 59). Mas a desmesura da descoberta oculta a extensão dos riscos e Frankenstein adverte o seu confidente: “Ficai a saber, se não pelos meus conselhos, pelo menos pelo meu exemplo, o quanto é perigoso conhecer certas coisas” (2015: 59).

A alteração da ordem natural acarreta riscos e perigos incalculáveis, o homem torna-se, mediante a ciência e a técnica, num aprendiz de feiticeiro. Arrisca para além dos limites, não avalia as consequências dos seus atos, não pondera o imprevisto e está obcecado apenas pelo produto obtido, acreditando cegamente que a técnica poderá resolver todos os problemas: “quando considerava o progresso que todos os dias se dá na ciência e na mecânica, sentia-me encorajado a esperar que as minhas tentativas atuais acabassem por constituir alicerces do êxito futuro” (2015: 60). Frankenstein estava animado pela utopia

progressista de construir um “homem novo”, através da animação da matéria poderia prolongar a vida e possibilitar a existência de seres bons e felizes. A entrada na cidadela da natureza revela a insolência prometeica do homem, foram ultrapassados os limites do equilíbrio e da moderação. Ao desafiar as forças da natureza o homem traça o seu destino de infelicidade e de sofrimento. Tal como Prometeu pecou contra os deuses, ao roubar o fogo e desafiar a ordem cósmica, também sobre Frankenstein paira a maldição. A inteligência e a sabedoria são débeis perante a energia das coisas, nas palavras de Prometeu: “o engenho é, de longe, mais fraco do que a Necessidade” (Ésquilo, 2001: 56), ou seja, são as forças que governam a natureza que determinam o curso do mundo e ameaçar a ordem do cosmos significa, pois, incorrer na cólera divina. Como castigo pela sua ousadia, Prometeu será agrilhado ao rochedo do Cáucaso e sofrerá o martírio infligido pela águia. Quanto a Frankenstein, irá padecer as maiores desgraças em consequência dos crimes hediondos cometidos pela criatura que “fabricou” e cujo comportamento não consegue controlar. Victor reconhece que o seu pai tinha razão quando o repreendeu e lhe apresentou uma regra que deve ser sempre observada:

Um ser perfeito deveria conservar sempre o seu equilíbrio e nunca permitir que uma paixão ou um desejo passageiro lhe perturbasse a tranquilidade. Não creio que os estudos constituam exceção a esta regra. Se o trabalho tem tendência para diminuir a nossa afeição e os nossos gostos pelos prazeres simples que nada deve perturbar, é que tal trabalho é nefasto ao espírito humano (2015: 61).

Os caminhos do conhecimento revelam a sua dimensão tortuosa, o excesso e o descontrolo infringem as leis da natureza e o crime contranatura tem consequências dramáticas para a existência Humana.

6. O monstro quer tornar-se pessoa

Como explica José Gil, “o homem procura nos monstros, por contraste, uma imagem estável de si mesmo” (Gil, 1994: 135). O filósofo esclarece que aquilo que faz do monstro um “atrator” da nossa imaginação é o facto de se encontrar na ambiguidade entre a humanidade e a não humanidade. O autor acrescenta: “o nascimento monstruoso mostraria como potencialmente a humanidade do homem, configurada no corpo normal, contem o germe da sua inumanidade” (1994: 135). O monstro é pensado como uma aberração e, por oposição, confirma a normalidade do homem.

Frankenstein consegue, após dois anos de trabalho árduo, dar vida a um corpo inanimado, mas o resultado foi um monstro: “como se ele fosse o anúncio da aproximação do demónio a quem eu tinha inconsideradamente dado a vida” (2015: 64). A hedionda criatura a quem tinha dado a vida era sinal de maus augúrios e acabaria por transformar todos os seus sonhos num inferno. Os maus prenúncios acabaram por acontecer e a tragédia abate-se sobre Victor. Em consequência, ele desejava encontrar o monstro, que se havia escapado, e vingar as mortes de William (seu irmão) e Justine (a criada injustamente acusada e condenada à morte) quando se depara nas altas montanhas com a sua criatura e esta consegue controlar o seu ódio e convence-o a ouvir a sua história.

O relato da criatura descreve o modo como progressivamente foi tomando consciência da sua existência. Assim, tal como uma criança: “vi, senti e ouvi simultaneamente; muito tempo decorreu antes de aprender a distinguir as reações dos meus diferentes sentidos” (2015: 113). Triste e abandonado foi aprendendo por experiência própria e, aos poucos, foi descobrindo como lidar com o seu meio ambiente. Com muita mágoa, foi percebendo o horror que causava nos outros e a brutalidade de que os homens eram capazes. Daí que o encontro da família De Lacey tenha suscitado nele o desejo de se juntar e partilhar sentimentos e anseios, mas não teve coragem. Todavia, acompanhava de longe aqueles que considerava serem seus amigos e, através da observação atenta e da imitação, foi aprendendo as palavras e depois a leitura. Sonhava em dar felicidade a estes seres que considerava superiores, ansiava o momento de se apresentar e poder ser aceite como mais

um membro da família: “Imaginei mil maneiras de me apresentar a eles e o acolhimento que me fariam. Pensava que lhes causaria asco até ao momento em que entrasse nas suas boas graças com os meus modos agradáveis e as minhas palavras conciliadoras, e que, em seguida, ganharia a sua afeição” (2015: 113).

A criatura vivia entusiasmada com a sua aprendizagem, com a natureza que a rodeava e com a esperança de um dia aceder a uma comunidade humana, de maneira a tornar-se, de verdade, uma pessoa. Neste sentido, prosseguia o seu desenvolvimento espiritual e descobria, com espanto e satisfação, a arte das letras. O acesso aos livros e ao conhecimento despoletaram na criatura várias reflexões, nomeadamente acerca das capacidades do homem, dos seus vícios e das suas virtudes: “o homem seria de facto simultaneamente tão poderoso e tão virtuoso e, mesmo assim, tão cruel e tão desprezível? Em certos momentos, parecia ser uma simples encarnação do mal, noutros, o que pode conceber-se de mais nobre e de mais semelhante a Deus” (2015: 131). As diferentes narrativas provocavam estranhos sentimentos na criatura e suscitavam a sua consciência moral e o seu sentido ético. Abriam-se na sua mente novos horizontes e começava a compreender o sistema da sociedade. As palavras acabaram por conduzir à introspeção e ao questionamento sobre si mesmo:

E eu, quem era eu? Nada sabia da minha criação nem do meu criador; mas sabia que não possuía dinheiro, nem amigos, nem nada que fosse meu. Além disso, tinha um rosto hediondo e odioso. Nem sequer fora feito como os homens. (...) Eu era, então, um monstro, um objeto de horror que afugentava todos os homens? (2015: 131).

Queria ser igual aos outros e por eles aceite. Mas, não tivera pai nem mãe para lhe darem sorrisos e carinhos: “nunca vi um ente que se parecesse comigo ou quisesse contactar-me. Quem era eu? (2015: 132). Tinha encontrado na floresta, dentro de uma mala, livros que produziram efeitos maravilhosos no seu espírito, estas obras eram: *O Paraíso Perdido*, de John Milton; um volume das *Vidas dos Homens Ilustres*, de Plutarco e *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe. A propósito do seu efeito, a criatura afirma: “posso dificilmente explicar o efeito que tais livros produziram em mim: inspiraram-me

uma quantidade de sentimentos novos que, por vezes, me arrebatavam de entusiasmo mas, quase sempre, me mergulhavam na maior tristeza” (2015: 140). À medida que ia lendo procurava aplicar as ideias aos seus próprios sentimentos e condição. Porém, o seu espírito não estava verdadeiramente formado e ele não tinha qualquer relação com os outros, como explica Meirieu: “fabricar um homem é um empreendimento insensato, bem o sabemos. E, portanto, é também um empreendimento quotidiano, cada vez que queremos “construir um sujeito adicionando conhecimentos”, ou “fazer um aluno empilhando os saberes” (2001:12). Victor Frankenstein não sabia o que fazia, fabricar um homem e abandoná-lo é correr o risco terrível de criar um monstro: “e depois? O que fazemos com essa vida tão carinhosamente fabricada? O que é que lhe damos para viver? Como é que a despertamos para o esplendor do dia?” (Bernheim, 2014: 90) A estatura gigantesca e a fealdade tornavam a criatura hedionda e despoletavam interrogações fundamentais: “O que significava isto? Quem era eu? O que era eu? De onde vim? Qual o meu destino? (2015: 140). Pensava e sentia como um homem, mas não era reconhecido pelos outros como uma pessoa, não tinha nenhum laço com os outros seres. O desenvolvimento da inteligência e da consciência moral agravavam o sentimento de enorme injustiça que experimentava por parte dos outros, mesmo daquele que o criou, e, no seu sofrimento, exclamou: “Dia odioso em que recebi a vida! (...) Maldito criador! Porque fizeste um ser tão hediondo de quem tu próprio te afastas desgostoso?” (2015: 142).

7. A “máquina infernal”

A criatura sente a repulsa e o horror que provoca nos outros e sofre profundamente a solidão que lhe é imposta, mas continua a ter esperança que os seus sentimentos sejam compreendidos e que a sua tristeza possa ser atenuada. Contudo, as suas tentativas de ser admitido no mundo fracassaram sempre, as pessoas reagiam violentamente ao seu aparecimento e a fé que depositava na família De Lacey foi mais um desastre que levou a criatura a uma cólera extrema. A sua revolta deu origem a um ódio assassino: “Todos,

excepto eu, descansavam ou sentiam-se felizes; mas eu, como Satã, levava o inferno no coração; desejava partir as árvores, arrasar e destruir tudo quanto havia à minha volta, para poder depois alegrar-me com tal ruína”. Como ninguém o compreendia ou aceitava, o monstro declara os homens como seus inimigos: “a partir desse momento declarei guerra sem tréguas à espécie e, mais do que a qualquer outro, àquele que me criara e me atirara para esta insuportável miséria”. O seu coração transborda de ódio e desejo de vingança, a criatura torna-se uma espécie de “máquina infernal” cuja raiva assassina irá espalhar o terror e o caos entre os homens. A sua bondade tinha desaparecido, em seu lugar havia amargura e violência, e crescia nele o espírito de vingança, tinha jurado um ódio eterno a toda a humanidade.

A fabricação de Victor tinha constituído um abalo na ordem da natureza, em vez da harmonia, agora instala-se uma anomalia, uma monstruosidade. A curiosidade sem limites e a ambição desmesurada de controlo conduziram o jovem cientista a desafiar as leis do mundo. A existência do monstro era “um monumento vivo à presunção e à ignorância irrefletida” (2015: 87). Quando, pela ciência e tecnologia, o homem força os limites naturais as consequências são imprevisíveis e o mundo pode tornar-se um lugar inóspito. Apesar das boas intenções que sempre animaram Frankenstein e da sua crença no poder do conhecimento, as consequências revelaram-se nefastas. Afinal, a ambição científica requer moderação, equilíbrio e reflexão ética. Ao pretender criar um mundo artificial e um “outro” artificialmente, o ser humano desvaloriza a complexidade do real, os fatores imponderáveis, os riscos e os perigos de tal empreendimento. Por isso, Victor é assaltado pelo desespero e pelo remorsos e, tal como Prometeu, é apossado pelo sentimento de culpabilidade. Ele também se sente um monstro e lamenta as atrocidades que resultaram da sua febril imaginação.

O criador tem obrigações para com a criatura, não é suficiente colocar alguém no mundo e depois pretender que ele se comporte em função das nossas expectativas. O novo ser tem vontade própria, pensa e sente autonomamente e necessita de acompanhamento, afeto e reconhecimento. Não é um objeto, mas um ser vivo, necessita de ajuda e compreensão: “também pela primeira vez” – afirma Frankenstein – “senti quais eram os

deveres de um criador para com a sua criatura e que devia torná-la feliz antes de me queixar da sua perversidade” (2015: 112). Victor tinha cometido uma falta imperdoável, confundiu “fabricação” e “educação”. Construir um mundo artificial não significa, necessariamente, que o mundo se torna mais humanizado. A ideologia do progresso alimenta o nosso imaginário utópico e apresenta promessas de um paraíso na terra, mas a história tem mostrado o lado negativo desta crença cega num “mundo feliz” e num “homem novo”.

8. Homem sem mundo

Ao pretender construir um “novo mundo” e um “novo homem”, através da confiança ilimitada na ciência e na técnica, o homem quebrou a harmonia da natureza e produziu as maiores das monstruosidades. A manipulação descontrolada da natureza ignorou que o homem faz parte do mundo natural. Assim, qualquer atentado contra a vida tem repercussões negativas na existência e a humanidade arrisca a sua própria aniquilação. A ambição do homem incutiu em nós a crença de que tudo o que podemos realizar também nos está permitido fazer. Todavia, os desastres ecológicos ou a escalada do armamento atômico revelam que os limites foram ultrapassados, por isso, como explica Gunther Anders, vivemos num mundo que se encontra acima de nós, este é um mundo tecnológico: “a técnica converteu-se na atualidade no sujeito da história” (2011:13). O homem torna-se supérfluo e fracassa constantemente nas suas tentativas de integrar o mundo. O desequilíbrio provocado pela transformação tecnológica conduziu a um mundo no qual não temos lugar. Frankenstein simboliza esta rutura com a natureza, ao forçar a ordem cósmica ele acaba por criar um monstro e agora arruinou o seu lugar no mundo. A sua vida perdeu sentido e a existência tornou-se um suplício, logo após ter dado vida à sua criatura o cientista confessa a sua angústia e o seu sofrimento: “os meses de verão decorreram assim. Foi maravilhoso, jamais as colheitas e as vindimas foram melhores. Mas eu era insensível ao encanto da natureza e esquecia também os meus amigos” (2015: 61). A sua tranquilidade foi definitivamente abalada e o mundo tornou-se um lugar estranho. Tinha

perdido a alegria e o entusiasmo, vivia atormentado pelas consequências horrorosas da sua ousadia científica e receava a todo o momento que novos crimes fossem cometidos pela sua hedionda criatura, tinha-se tornado um escravo da sua obra, a criatura ameaça o seu criador:

Queres matar-me! Como te atreves a brincar assim com a vida? Cumpre o teu dever para comigo, que eu cumprirei o meu para contigo e para com o resto da humanidade Se quiseres subordinar-te às minhas condições, deixar-te-ei em paz; mas se recusares, saciar-me-ei no sangue dos amigos que te restam! (2015: 110).

Victor Frankenstein tinha lançado um assassino no seio da sociedade, a desordem estava instalada e a existência tornou-se um suplício. Tal como o monstro não encontrava o seu lugar no mundo, também Victor Frankenstein deixou de ter sossego e de poder gozar a sua vida, estava privado para sempre da sua felicidade. Como restabelecer a ordem perdida? Como conquistar de novo a harmonia? Qual a resposta para tanta crueldade? Agora, o monstro exige uma companheira, a criação de alguém igual a ele que lhe possa fazer companhia, com quem possa viver e trocar sentimentos de afeição. Para a reparação do mal, o monstro impõe a Frankenstein a continuação de um procedimento cujos resultados tinham sido desastrosos e dos quais se arrependia.

Mas será que os problemas técnicos se resolvem sem discussão das suas implicações éticas? Não existem limitações à atuação da técnica? Por isso, Frankenstein recusa esta solução: “nenhum suplício me forçará a fazê-lo. Criar um outro ser, semelhante a ti, e cuja crueldade reunida à tua poderia arrasar o mundo!” (2015:157). Mas monstro persuade Victor, as suas promessas garantem o fim dos crimes e o restabelecimento da ordem. Convencido dos benefícios deste empreendimento, Frankenstein inicia uma nova criação, de maneira a apaziguar a criatura e a obter a paz perdida. Afinal, como seu criador não lhe tinha dado toda a felicidade que estava ao seu alcance, sentia-se em dívida e devia tentar a última oportunidade. Por outro lado, estava arrependido do mal causado aos homens e a sua culpabilidade exigia uma reparação. Deste modo, retorna a esperança de uma vida pacífica

e humana: “Sentia a impressão de ter rompido com a humanidade; todavia, mesmo assim, gostava dos homens até à adoração; e, para salvá-los, decidi consagrar-me ao trabalho detestado” (2015:161). Repete-se o paralelismo com o titã Prometeu, Victor assume-se um benfeitor da humanidade e está disposto a sacrificar-se em nome dos homens. O sonho prometeico volta a ocupar a sua mente e a orientar a sua conduta. A sua existência ganha um novo fôlego, volta a encontrar sentido para a sua vida e decide contrair matrimónio com Elizabeth. Mas, durante as suas viagens preparatórias da empresa sobrenatural, Victor liberta-se da escravidão da sua criatura e no seu espírito desenvolvem-se reflexões clarividentes acerca dos resultados de mais um feito atroz: “ia formar um outro ser cujo carácter ignorava, podia tornar-se ainda mais cruel do que o companheiro” (2015: 181). O discernimento do seu pensamento mostra-lhe a imoralidade da sua tarefa, as consequências nefastas do seu projeto. Decide, pois, quebrar a sua promessa e enfrentar a cólera do monstro, de maneira a salvaguardar as gerações futuras de uma nova maldição. Contudo, perante a destruição daquela que seria a sua “Eva”, o monstro enfurecido declara:

Escravo! Cheguei a refletir na tua companhia, mas tu mostras-te indigno da minha condescendência. Não esqueças que sou forte; tu julgas-te infeliz, mas posso tornar-te tão miserável que até detestarás a luz do dia. Tu és o meu criador mas eu sou o teu senhor. Obedece! [...] Passarás a vida no medo e na mágoa e, em breve, cairá o raio que te arrebatará para sempre a felicidade (2015: 183).

Mas o “Prometeu Moderno” está disposto ao sacrifício em nome da humanidade e resolve lutar contra a hedionda criatura. Devido à sua ousadia, Frankenstein tinha-se tornado um “homem sem mundo”. Caminhando ao longo da praia, o seu pensamento atormentado manifesta a incapacidade de encontrar tranquilidade na terra: “Desejei poder passar o resto da minha vida naquele rochedo árido, enfatiado, é certo, mas sem ser interrompido por um súbito abalo do infortúnio” (2015: 184). Este é o castigo que tem de enfrentar pela sua audácia desmesurada, sofrer as maiores misérias e tornar-se um estranho no mundo. Por isso, sofrerá a morte de Clerval, seu melhor amigo e de sua

mulher, na noite de núpcias. A culpabilidade toma conta de todo o seu ser e tudo em nome da humanidade que se propunha salvar. A existência tinha-se tornado odiosa e agora já só vivia para se vingar do monstro.

9. Frankenstein não está sozinho

Numa das últimas cartas à sua irmã Margaret, Robert Walton reconhece que a história de Frankenstein é estranha e terrível. A existência de um tal monstro só pode causar admiração e terror. Apesar de tudo, o capitão aventureiro sente uma certa atração pelas particularidades da formação da criatura, mas Victor recusa: “Estais louco, meu amigo? [...] Onde vos conduz a vossa curiosidade insensata? Quereis também criar para vós e para o mundo um inimigo? Deixei-vos disso! Escutai os meus infortúnios e não procureis aumentar os vossos!” (2015: 226). Frankenstein já provou o “veneno” da serpente, reconhece a culpa dos seus planos audaciosos de querer criar a vida, por isso adverte Walton para os perigos da ambição grandiosa e imprudente. Neste sentido, o capitão simboliza todos aqueles que partilham o “sonho prometeico” de Frankenstein e, como ele, estão dispostos a sacrificar a vida em nome da glória, do conhecimento e do progresso. Através dos grandes feitos o homem pretende tornar-se onnipotente, alcançando um domínio da natureza e dos outros, mas esta audácia é desmesuradamente perigosa, provocando desequilíbrios irreversíveis. Antes de morrer Frankenstein reafirma as razões que o levaram a recusar a criação de uma companheira para o monstro:

Durante estes últimos dias, pensei na minha conduta passada e não a acho censurável. Numa crise de entusiasmo e de loucura dei vida a uma criatura dotada de razão e devia garantir-lhe, dentro do possível, a felicidade e o bem-estar. Era o meu dever, mas tinha outro maior ainda: o meu dever para com os meus semelhantes. Impelido por este sentimento, recusei, e tive razão ao não dar uma companheira àquele primeiro ser. Ele foi de uma crueldade e de um egoísmo sem paralelo;

matou a minha família e os meus amigos; não sei onde parará a sua sede de vingança. Já que é infeliz, deveria morrer para deixar de fazer sofrer os outros (2015: 233).

Frankenstein considera que era sua tarefa destruir o monstro, pondo fim às suas atrocidades e livrando a humanidade desta horrível ameaça. Por isso, pede a Walton que seja ele a realizar este desígnio. Na sua derradeira despedida, Frankenstein deixa um conselho ao capitão: “Procurai a felicidade na tranquilidade e evitai a ambição, mesmo se ela for apenas o desejo inocente de se distinguir na ciência” (2015: 234). O conselho de Victor é um alerta em relação à vontade do homem se ultrapassar os limites e desafiar as leis da natureza, sem atender aos riscos e aos perigos que possam resultar da ciência e da técnica. Trata-se de trazer o homem ao bom senso, procurando devolver à sociedade uma harmonia perdida.

10. Estamos a criar monstros?

A ousadia prometeica simboliza a ambição humana em dominar a natureza e transformar a sociedade e o indivíduo. A ideologia subjacente ao racionalismo técnico constituiu-se como uma panaceia para todos os problemas do homem. As metas fixadas e as expectativas criadas em nome do progresso e do aumento do bem-estar revelaram, demasiadas vezes, resultados contrários e o fracasso das propostas. As sociedades pós-modernas manifestam, deste modo, decepção, ceticismo e cansaço em relação à promessa prometeica. Para Gunther Anders (2011), a obsessão pela transformação conduziu a um mundo que muda sem o homem, acabando por se transformar num mundo sem nós. O homem está, pois, condenado a viver como uma coisa num mundo absolutamente dominado pela tecnologia. Como observa Hannah Arendt acerca do projeto da modernidade, o progresso da ciência deixou de coincidir com o progresso da humanidade, tal como “o progresso da investigação poderá acabar na destruição de tudo o que fundamentalmente conferia valor ao saber” (2014: 38). O empenho da Modernidade em tornar o homem “dono e senhor da natureza” exacerbou o desejo de

conhecimento e a vontade de interferir e controlar o mundo e os outros. Contudo, temos de nos interrogar: até que ponto será bom para a humanidade este inexorável e acelerado avanço da ciência e da tecnologia? Será que a sensatez humana consegue manter-se a par do progresso científico? Estará o progresso a ultrapassar os limites e a desumanizar a sociedade e os indivíduos?

Como vimos, Mary Shelley alerta-nos para os riscos e perigos da “fabricação”, mostrando-nos o lado negro da exploração desmesurada da natureza. Em *Frankenstein*, as consequências negativas não são devidamente avaliadas e um projeto científico, desenvolvido com as melhores das intenções, pode transformar o ser humano num aprendiz de feiticeiro. A ultrapassagem de certos limites altera os acontecimentos de forma imprevisível e incontrolável, acabando por provocar danos terríveis, comprometendo o equilíbrio da vida e convertendo o mundo num lugar hostil, onde a existência se torna dolorosa e sem sentido.

Ao longo da nossa reflexão procuramos articular estas questões com a temática educativa, de maneira a problematizar o que significa ser humano ou a utopia de “fabricar” o outro, moldando o indivíduo sem respeitar a sua personalidade. A educação não pode estar limitada a um só fim como se fossemos objetos e “encolhendo a alma da pessoa”. Temos de cultivar no aluno as qualidades humanas, promovendo não só as capacidades de cognitivas, mas também o pensamento crítico, a imaginação, as emoções ou a empatia pelos outros. Daí que na contemporaneidade estejamos a viver uma crise educativa sem precedentes, pois a sociedade está demasiado automatizada, a tecnologia é encarada como a solução para todos os nossos problemas, as pessoas afastam-se da natureza e de si próprias, vivendo num mundo cada vez mais artificial e desumanizado, onde o comportamento é ditado pelas coisas. Vivemos rodeados por máquinas, ao ritmo da máquina e desenvolvendo uma “psicologia das coisas”. O nosso mundo é um mundo técnico, onde as coisas adquirem um estatuto cada vez mais importante, em detrimento da pessoa. Este desnível entre o homem e a máquina tem vindo a aumentar vertiginosamente sem que as sociedades questionem verdadeiramente os perigos e as consequências nefastas, como se

os mecanismos fossem neutrais, inócuos e apenas meios que o homem controla. Contudo, este controlo é aparente e, muitas das vezes, somos nós que acabamos por ser “dominados” pela tecnologia, perdendo aos poucos aquilo que nos torna humanos.

Assim, a entrada no mundo e na cultura sempre foi realizada através da mediação do adulto, mas nos nossos dias a crianças e os jovens escapam à intervenção dos adultos e conquistam, através da tecnologia, um mundo próprio. Trata-se de uma realidade virtual onde tudo é imediatamente dado, sem esforço e de modo lúdico e vertiginoso. Deste modo, o indivíduo cresce sem que o seu desenvolvimento seja devidamente acompanhado em termos cognitivos, emocionais e sociais. Nos nossos dias, é o ecrã que serve como espelho para a hiper-subjetividade e o indivíduo encontra nas novas tecnologias o deslumbramento da extensão ilimitada de si próprio. O prolongamento da sua imagem através do uso contínuo da parafernália tecnológica converte o ser humano numa espécie de servomecanismo. As modificações a nível afetivo, cognitivo, social e de relação com o mundo transportam o seu ser para um universo onírico e, como alerta Marshall McLuhan (2008), a pessoa mergulha num estado de entorpecimento, de insensibilidade e de desrealização. O mundo é oferecido em estado líquido e a satisfação é imediata. O indivíduo deixa de se confrontar com obstáculos, a realidade virtual não tem atrito, não exige esforço. Trata-se de um universo plano, limpo e irresistível, onde a liberdade é total e o prazer intenso. Os jovens tornam-se imediatamente vítimas da omnipresença da tecnologia e encontram no computador e, principalmente, no telemóvel um universo artificial que lhes permite escapar ao mundo da vida e à autoridade do adulto (pais e professores), o fosso geracional aumenta através do fosso tecnológico. Tal como a criatura foi abandonada por Frankenstein e não cultivou verdadeiramente a sua humanidade, temos de interpelar a sociedade contemporânea acerca dos riscos e dos perigos de deixar as crianças e os jovens à mercê da tecnologia, incapazes de uma utilização moderada e crítica dos gadgets eletrónicos e impossibilitando o acompanhamento responsável por parte dos adultos. Temos de ponderar seriamente os inconvenientes de uma utilização desmesurada dos artefactos, de maneira a evitar o crescimento da insensibilidade moral e da desresponsabilização dos indivíduos. Em nome

do desenvolvimento tecnológico, será que estamos a sacrificar o humano? Ao enveredar por uma progressiva “ciborguização”, o homem tecnológico arrisca-se à criação da não-pessoa, uma espécie de ser “frankensteiniano” cuja alma é esvaziada e o indivíduo se torna uma “coisa”.

CAPÍTULO VI

O mito de Frankenstein no cinema

Rogério de Almeida

1. Frankenstein, o mito

O gênero cinematográfico conhecido como horror não surgiu com James Whale, mas certamente foi o diretor britânico radicado nos EUA o responsável pela realização do filme mais icônico do gênero. Embebido no cinema expressionista alemão, que legou filmes como *O Gabinete do Dr. Calligari* (1920) de Robert Wiene, *A morte cansada* (1921) de Fritz Lang e *Nosferatu, uma sinfonia do horror* (1922) de F. W. Murnau, Whale é responsável pela imagem mais icônica de *Frankenstein* (1931), incorporado pelo emblemático Boris Karloff.

Embora a associação a Mary Shelley, a escritora que deu vida ao Monstro em *Frankenstein ou o Prometeu moderno* (1818), seja incontornável, o filme não é uma adaptação direta de sua obra, mas de uma peça teatral de 1927 escrita pela britânica Peggy Webling. Entretanto, a própria adaptação de Webling não é a primeira da história, já que a obra passou a ser encenada logo nas décadas posteriores à publicação do romance, tendo a própria Mary Shelley assistido a uma delas. No cinema também não é Whale o primeiro

a assinar uma adaptação, mas J. Searle Dawley, que em 1910 lançou seu *Frankenstein* produzido pelos estúdios de Thomas Edison. Depois do clássico de James Whale, houve uma proliferação de adaptações para rádio, televisão, quadrinhos, além do cinema, cuja sequência *A noiva de Frankenstein* (1935), dirigida pelo próprio diretor, é a mais importante de todas. Em 1939 foi a vez de *O Filho de Frankenstein* de Willis Cooper. Nas décadas seguintes, numerosos filmes baseados no monstro foram produzidos, derivando inclusive para o cômico, como é o caso de *O Jovem Frankenstein* (1974) de Mel Brooks. Em 1990 foi a vez de Roger Corman trazer às telas seu *Frankenstein Unbound* (*Frankstein, o monstro das trevas*), numa mistura improvável de tempos e narrativas, com a Mary Shelley tomando contato com seu livro ainda não escrito, trazido do futuro (2031) por um cientista, o mesmo que matará o monstro num futuro mais incerto ainda. A lista é longa. O Imdb (Internet Movie Database: www.imdb.com) relaciona 149 títulos com o termo *Frankenstein*, o mais recente de 2015, *Victor Frankenstein*.

De todas essas adaptações, merece destaque a de Kenneth Branagh, *Frankenstein de Mary Shelley* (1994), a que mais se aproxima da obra literária no que se refere à história narrada. Sem entrar na complexa discussão sobre a fidelidade cinematográfica na adaptação de uma obra de literatura, questão controversa e já bastante explorada, vale ressaltar que a película, embora com liberdade criativa, é cuidadosa na caracterização da criatura, interpretada por Robert De Niro, resgatando aspectos negligenciados por outras adaptações, como o abandono, a solidão e o processo de tomada de consciência de sua condição.

Extensa também é a lista dos filmes que se inspiraram no mito de *Frankenstein*, como é o caso de *Edward Mãos de Tesoura* (1990) e *Frankenweenie* (2012), ambos de Tim Burton, ou mesmo *A pele que habito* (2011) de Pedro Almodóvar. No caso de *Edward*, a criatura é dócil e pura, corrompendo-se no contato com a sociedade. Já o filme de Almodóvar transita entre o mito de *Frankenstein* e o de *Pigmaleão*, que na versão de Ovídio é um escultor que se apaixona pela estátua que criou.

A quantidade de adaptações e o fato de a criatura monstruosa não ter saído de cena têm algo a nos ensinar sobre a dinâmica dos mitos. Por mais que se possa alegar, e com

razão, a exploração mercadológica de uma indústria que replica incessantemente produtos culturais em busca de lucro fácil, há o outro lado, o interesse renovado do público por determinadas narrativas que fazem circular um número relativamente estável de mitos. Assim, a diversidade das obras culturais de uma época não está descolada de suas matrizes míticas, prolongando-as por meio de derivações e desgastes que revelam tanto a dinâmica quanto a perenidade dos mitos (Durand, 1998).

Frankenstein ou o Prometeu moderno de Mary Shelley preserva mitemas e mitologemas constituintes do mito do titã transgressor, no entanto com derivações e desgastes em relação às versões clássicas de Ésquilo e Hesíodo. Registra-se também sua relação com o mito de Fausto por se tratar de um cientista ávido de saber e poder, embora não haja a busca pela juventude eterna nem o pacto com o diabo. Outro aspecto relevante é o tema do duplo imposto na relação criador/criatura. A motivação de Victor Frankenstein para criar um novo homem tem pouca ou nenhuma relação com o caráter heroico da transgressão prometeica. Sua ação não visa à benfeitoria da humanidade, como no mitema prometeico, mas é uma iniciativa individualista, ligada à vontade de dominar a natureza, de transcender sua ordem.

Observar o mito por essa perspectiva nos remete ao campo da cultura e da educação, mais precisamente ao seu imbricamento, quando o cinema, como obra de cultura, projeta os desejos e temores da humanidade. Assim, o presente estudo partirá da análise fílmica para chegar ao cerne da questão educativa do cinema.

De certo modo, nos instalaremos na década de 30, no imaginário do entre-guerras, distante já um século do lançamento da obra de Shelley e quase um século antes de nossa própria análise. Nesse sentido, uma abordagem possível seria estudar as versões do mito, acompanhar suas derivações e desgastes (Durand, 1998). Seríamos tentados a percorrer todas as adaptações disponíveis, escarafunchar as películas que se apropriaram do Frankenstein, ainda que indiretamente, para cotejar os mitemas da criação da vida, do abandono, da solidão, do medo etc. Por exemplo, como ocorre no filme *O Espírito da Colmeia* (1973) de Victor Erice, em que duas irmãs iniciam-se na vida adulta ao se deparar com o “monstro” guerrilheiro perseguido pelas tropas fascistas de Franco, logo após assistirem

ao filme do Frankenstein, na década de 40. As crianças são instadas a redefinir o que é um monstro, isto é, são intimadas a confrontar a realidade a partir do modelo mítico. Ou mesmo com *Deuses e Monstros* (1998), película que acompanha os últimos dias de vida de James Whale, assolado pelas lembranças de seu *monstro*, sua participação como soldado na Grande Guerra. Outra possibilidade seria identificar as variações do mitema da *criação da vida*. As revoluções epistemológicas pelas quais passou o século XX fizeram a questão das máquinas, da eletricidade e do eletromagnetismo derivarem para a das redes neuronais, das tecnologias de informação e da manipulação genética. Sai o monstro feito de pedaços humanos e trazido à luz pela fúria elétrica e entre em cena o ciborgue e as derivações da clonagem, das cirurgias plásticas, a proliferação de sensores, microcomputadores e inteligência artificial que ameaçam o humano tal qual o conhecemos.

2. Frankenstein, o(s) filme(s)

A rigor, são dois os filmes de James Whale sobre o/a criador/criatura: *Frankenstein* (1931) e *Bride of Frankenstein* (*A noiva de Frankenstein*) (1935); e embora um diste do outro quatro anos e a motivação para a realização do segundo é o sucesso comercial do primeiro, a sequência é suficientemente coerente para que, justapostos, ambos funcionem como se fossem um, razão pela qual parece apropriado abordar os dois.

O primeiro filme, logo de início, mostra-se distinto do livro de Mary Shelley. À maneira do funcionamento dos sonhos, como o descreve Freud (2001), há deslocamento e condensação dos elementos da história original. Por exemplo, no livro Henry é amigo de Victor, no filme Henry é Victor. No livro Victor realiza sua criação sozinho, no filme Henry conta com seu assistente corcunda Fritz; no livro a criatura assassina Henry (o amigo) e o irmão mais novo de Victor, William (a criança), além de ser responsável pela morte do pai de Victor, que sofre um ataque cardíaco ao saber do assassinato de Elizabeth (a noiva de Victor); no filme, a criança morta é uma menina e não tem relação com a família de Henry, que se casa com Elizabeth após a destruição do monstro.

Essas diferenças, no entanto, contribuem para a dinâmica da narrativa fílmica, que constrói sua verossimilhança pelas imagens projetadas, que condensa o que a literatura delinea. A impressão de *pesadelo*, para retomar a relação onírica, torna-se portanto mais intensa no filme, com os cenários distorcidos (influência do *expressionismo* alemão), os raios contrastando com as sombras e a presença assustadora da criatura, imortalizada na interpretação de Boris Karloff.

Na analogia de Clément Rosset (2010, p. 14), um filme é como um longo sonho, enquanto o sonho é uma *micro-metragem*, com a diferença de que o sonho só interessa a quem sonha enquanto o cinema interessa ao espectador, que relaciona esse *longo sonho* à realidade, de modo que o cinema se beneficia de uma *extraterritorialidade* (p. 62), pois o *mesmo* da realidade está situado em outra parte, um lugar onde não podemos chegar, mas que, estando lá, também nada pode nos alcançar. A realidade, assim, é mantida a uma distância segura, de tal forma que dela possamos participar sem compromisso, expostos aos desejos e temores como num faz-de-conta.

Essa dupla vinculação do cinema – com o mundo dos sonhos e com o mundo real – possibilita compreender como um filme como *Frankenstein* pode pertencer ao mesmo tempo ao registro fantástico e realista: o que seria inverossímil – um corpo horrendo formado de partes costuradas de cadáveres que vem à vida por meio de uma descarga elétrica – ganha verossimilhança ao trazer ao centro da narrativa o conflito gerado pelo abandono da criatura por parte do criador. Se a premissa é fantástica – criação da vida –, as consequências são realistas: como educar uma criatura constituída de corpo e alma humanos, sem pertencimento à esfera divina da criação?

Porque efetivamente o que está em jogo no mito de Prometeu é a crença na origem divina do homem e, consecutivamente, da própria natureza. Se o mundo e os homens foram criados, então o ato de criar pertence à esfera divina, distante do domínio humano, restrito ao artifício, a uma criação de segunda ordem, que imitaria a natureza (*mimese*). Assim, a geração da vida humana se dá por meio da *reprodução*, operando a união sexual como uma *máquina natural* geradora da vida biológica. Subjaz a crença na origem, se não

divina, ao menos misteriosa da alma. No caso de Frankenstein a carne morta é *artificialmente* animada pelo homem, por meio da ciência, de uma intervenção distinta da natureza, que busca mesmo dominá-la.

Essa condição fica claramente exposta na película quando Victor Frankenstein, logo após dar vida à sua criatura, expressa seu júbilo: “Agora sei o que é ser Deus!” Mas de onde viria a alma da criatura de Frankenstein? Seria sua mente semelhante a uma *tábula rasa*? Seria efeito do cérebro que foi implantado na criatura? Traria consigo alguma lembrança? No caso do filme, predomina uma visão determinista, pois o cérebro utilizado era o de um criminoso, apresentado numa das aulas de anatomia como *defeituoso*. Essa seria a razão do ímpeto violento da criatura, numa acepção frenológica e lombrosiana, acrescida de seus grunhidos assustadores, já que na versão cinematográfica, de modo diferente do livro, ele não fala.

Henry Frankenstein, inicialmente, acredita na capacidade da criatura se desenvolver, enquanto o Prof. Waldman, num claro reforço do determinismo biológico, o alerta de que o cérebro do monstro é de um criminoso, razão pela qual se deve temer suas ações: “Você criou um monstro e ele o destruirá”. Henry limita-se a dizer que acredita em sua criatura e segue fazendo experimentações. No entanto, após ser maltratado por Fritz, o assistente corcunda de Henry, a criatura se rebela e o mata. Henry é convencido pelo Prof. Waldman a destruir o monstro, mas ele consegue escapar, não sem antes assassinar o professor.

A criatura encontra uma menina à beira do lago e ela o convida a brincar de atirar pétalas de margarida à superfície da água para vê-las flutuar. Sem demonstrar temor, a menina cativa a criatura que sorri e corresponde à amizade. Mas infelizmente a criança é arremessada à água para que flutuasse como as pétalas. A analogia poética empreendida pela criatura demonstra de um só golpe seu potencial sensível e sua inadequação social por falta de contato, de vivência. O tema da educação é tangenciado aqui: se a criatura tivesse participado afetivamente da sociedade, tivesse recebido os cuidados de seu criador, tivesse desenvolvido culturalmente sua sensibilidade e intelectualidade, é possível que aprendesse como agir nessa ocasião, mas lhe falta justamente *humanidade*, isto é, a criatura não foi criada mas tão somente trazida à vida. Aqui, uma diferença radical entre a *criação* na

perspectiva científica e educacional: enquanto aquela busca o domínio técnico da vida esta investe no longo processo de desenvolvimento sensível do que é entendido por humano.

Esse aspecto é reforçado no segundo filme de James Whale, *A noiva de Frankenstein*. Antes de irmos a ele, é preciso dizer que o erro do monstro acarretará sua destruição. Revoltada, a população o persegue, o encurrala e o vê morrer entre as chamas do moinho incendiado. Victor sobrevive e recebe os cuidados de sua noiva Elizabeth. Fim do filme.

A noiva de Frankenstein se inicia num castelo, com a própria Mary Shelley, entre Percy Shelley e Lord Byron, narrando a continuação da história. O espectador acompanha um breve resumo do que se passou no primeiro filme e descobre que o monstro sobreviveu ao incêndio, cometendo novos assassinatos antes de se embrenhar pela floresta. O curioso desta sequência é que o cineasta embaralha dois registros, o ficcional e o histórico, inserindo na película a autora do livro na condição de narradora do filme. A Mary Shelley real, falecida em 1851, ressurgiu na tela do filme de 1935 para narrar a continuação do primeiro filme, como se fossem obras dela e não derivações.

A referência lúdica não se esgota aí, mas culmina no final do filme, quando a noiva de Frankenstein, interpretada pela mesma atriz, Elsa Lanchester, sugere uma relação possível entre a autora e sua criatura, relação reforçada pela listagem do elenco, que aparece no início e reaparece nos créditos finais, no qual se lê uma interrogação na última linha, destacada do alinhamento das anteriores e com os dizeres: “*The Monster’s Mate....?*” A atriz Elsa Lanchester aparece na linha dedicada à personagem Mary Wollstonecraft Shelley, mas não na linha correspondente à companheira do monstro. A omissão em destaque não é fortuita, mas remete ao tema do duplo. A criatura, duplo do Dr. Frankenstein, seria também um duplo de Shelley, a projeção fantasmática de seus medos/desejos? A impossibilidade de responder essa questão não a torna menos pertinente.

Vale destacar que *A noiva de Frankenstein* se vale não só do mito gerado pela criação literária, como apontado na cena que remonta ao famoso desafio lançado por Lord Byron para que seus convivas escrevessem uma história de horror, mas se aproveita do próprio sucesso gerado pela primeira versão do filme, quatro anos antes.

Após Shelley resumir os pontos centrais da narrativa do primeiro filme, acompanhamos duas tramas que correm em paralelo: a tentativa do monstro de se integrar à sociedade e a pressão do Professor Pretorius para que Henry Frankenstein lhe ajude a dar vida a uma criatura fêmea. O antigo professor de Henry mostra suas experiências: homúnculos de cerca de 15 centímetros presos em redomas de vidro representando rei, rainha, bispo, uma bailarina e o diabo, que se assemelha à própria imagem de Pretorius. A referência filia Frankenstein aos homúnculos da alquimia e ao Golem judaico, criaturas trazidas à vida pela mão dos homens.

Na trama paralela, o monstro é capturado na floresta, agredido pela população enfurecida e finalmente levado à prisão. Mas com sua força descomunal consegue fugir. É quando encontra um ancião cego em sua cabana, tocando a *Ave Maria* de Franz Schubert no violino. A criatura é tratada como um amigo pelo cego, que trata de seus ferimentos e o alimenta, ensinando-o a falar e a fumar. A criatura mostra-se uma companhia agradável ao velho, sensível à música e aberta ao aprendizado, o que indica que se fosse educada e não largada no mundo poderia desenvolver-se humanamente.

Entretanto, a criatura é descoberta e tem novamente que fugir do fogo, encontrando-se com o Pretorius em um cemitério. Aqui as duas tramas se reúnem: o professor e a criatura sequestram Elizabeth, a mulher de Henry Frankenstein, para forçá-lo a dar vida à noiva da criatura, o que de fato é feito. Despertada à vida, a criatura fêmea rejeita o monstro, que destrói o laboratório dando fim à sua própria vida, à da criatura fêmea e a de Pretorius. Sobrevivem Elizabeth e Henry, que ouve de sua criatura: “Você pode ir. Você vive”.

O *happy end* à moda hollywood – Henry e Elizabeth abraçados e livres da destruição – isenta o cientista de qualquer responsabilidade sobre sua experiência científica. De certo modo, é um pensamento que opera por todo o século XX, que desconecta a ciência da sociedade. As armas de destruição de massa, como as químicas ou radioativas, não trazem a assinatura da ciência que as gerou, mas da situação – a guerra por exemplo – que propiciou seus usos. É como se o cientista operasse num nível que transcendesse a esfera sociocultural, isento portanto dos usos políticos e ideológicos de suas experiências. Henry

pode ter passado do limite com sua obsessão por gerar vida, como parece atestar sua recusa em repetir a experiência, embora a reconsidere para resgatar sua esposa. No entanto, em nenhum momento é responsabilizado pelas ações da criatura, que trava um duelo com a sociedade que o odeia por sua aparência. Ao menos, é assim que a criatura entende sua situação. Suas atitudes violentas são de certa forma justificadas, no primeiro filme, pelo cérebro defeituoso; no segundo, o monstro ataca para se defender. É possível conjecturar que se as pessoas não o julgassem por sua aparência, descobririam que ele não deseja mais do que uma vida em sociedade. O desejo por uma companheira reforça o romantismo que marca o cinema hollywoodiano da primeira metade do século XX.

Sabemos que no romance Victor Frankenstein morre antes da criatura, que desaparece na neve gélida do Polo Norte. A mesma obstinação por criar a vida o alimenta no afã de destruir sua criatura. No filme, Henry Frankenstein é poupado por sua criatura, que ao lhe dizer “você vive” replica a mesma frase que ouviu da boca de seu criador ao descobri-lo vivo. De certo modo, é como se Frankenstein, o monstro, restituísse a vida a Frankenstein, o cientista, ao decidir-se pelo suicídio. Vindo da morte a ela retorna num gesto altruísta e expiatório, como se ele mesmo fosse o responsável por ter cruzado a fronteira da morte. Trata-se de uma variação do tema do duplo.

Clément Rosset (2008) em *O real e seu duplo* afirma que a questão central do duplo é própria existência, que passa a ser duvidosa: “No par maléfico que une o eu a um outro fantasmático, o real não está do lado do eu, mas sim do lado do fantasma: não é o outro que me duplica, *sou eu o duplo do outro*. Para ele o real, para mim a sombra” (p. 88).

São numerosos os exemplos de duplo na literatura: O *William Wilson* de Edgar Allan Poe é paradigmático. Nele o protagonista mata o duplo que tomou seu lugar morrendo junto, pois o duplo não passa de uma imagem de si mesmo. De Dostoievski há *O Duplo*, romance no qual Goliadkin II ocupa o lugar de Goliadkin e torna sua existência duvidosa. De Maupassant, há *Ele* e *O Horla*. Hoffmann também é aficionado pelo tema e suas obras foram fundamentais para a análise que Freud (1976) faz do tema em *O Estranho*, ao mostrar como o duplo se converteu em objeto de terror, isto é, o estranho habita o que nos há de mais familiar. Em Oscar Wilde, o duplo se instala n’*O Retrato de Dorian Gray*, que envelhece

no lugar do retratado – novamente o duplo ocupando o lugar da realidade. Em *O Médico e o Monstro* (*Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), de Robert Louis Stevenson, o caso é direcionado à questão da liberdade moral e ganha contornos mais didáticos, pois o duplo não ganha vida simultânea, mas alternada.

O que há de mais angustiante no tema do duplo, de acordo com Rosset (2008, p. 92) é a descoberta de que eu não sou quem pensava ser. No caso de Frankenstein, a questão é mais complexa, pois a criatura, como duplo de seu criador, não é uma imagem projetada, mas a projeção de um desejo, o de ultrapassar os limites humanos e experimentar a sensação de ser Deus por meio da criação da vida. O criador só se dá conta da monstruosidade de seu desejo – ser Deus, criar a vida – quando se depara com a monstruosidade de sua criatura.

Henry Frankenstein, tão impetuoso no início do filme, torna-se mero coadjuvante, uma mera sombra da criatura, que protagoniza a película ao buscar sua própria identidade, busca falhada, pois ele não é ninguém, é apenas a materialização de um desejo, o desejo de Henry. Não à toa a criatura será chamada pelo mesmo nome do criador; mais: usurpará seu nome, ao menos no imaginário popular, em que Frankenstein batiza a criatura e não o criador.

Esse aspecto do duplo parece ter sido o mote da película de 1910 produzida pelos estúdios de Thomas Edison. Na cena final, a câmera está posicionada de maneira a captar um grande espelho situado no canto de uma sala. A criatura se dirige ao espelho e se contempla diante dele, desaparecendo em seguida. Mas sua imagem não desaparece, permanece presa no espelho. É quando entra em cena o criador e, ao se mirar no espelho, não vê sua própria imagem, mas a da criatura. Enfim, a monstruosidade está no criador; sua criatura é a mera projeção dessa monstruosidade.

3. Cinema e Educação

É difícil mensurar a importância do cinema para a difusão do mito de Frankenstein. É provável que muitos não o conhecessem se não fossem os filmes de James Whale. Não

porque os filmes em si tenham sido necessariamente vistos, já que datam da década de 30, mas pela influência que exerceram e continuam exercendo. A imagem *tradicional* de Frankenstein – cabeça quadrada, verde, pino no pescoço, andar desajeitado etc. – foi configurada nessas películas e difundida em diversos outros formatos, como desenho animado, História em quadrinhos, séries de televisão... É como a *Gioconda* de Da Vinci. Uma imagem icônica, mas em vez do sorriso misterioso o fascínio do horror, do grotesco, a estética do feio.

É possível afirmar, portanto, que os filmes *Frankenstein* e *A Noiva de Frankenstein* nos ensinaram de geração à geração a conviver com a monstruosidade provocada pelo homem. Não só o mito de Frankenstein, mas também o de Fausto, duas narrativas que alertam sobre os riscos da ambição desmedida, da *hybris* científica, um desejo obsessivo pelo conhecimento e pelo poder que dele decorre. Hodiernamente, é possível estabelecer uma relação entre os riscos ambientais decorrentes da civilização e o monstro de Frankenstein. É como se a ciência, o conhecimento, a tecnologia, as máquinas, o modo de vida advindo desses avanços nos ameaçassem, como se fossem uma criatura deformada, indesejável e violenta, prestes a se vingar de nossa ambição, de nossa descomedida ganância.

Nesse sentido, o mito de Frankenstein é uma espécie de matriz das narrativas distópicas. Em vez de acalentar esperanças, essas narrativas alertam para os riscos futuros gestados no presente. A civilização, a ciência, a tecnologia, a transformação ambiental, qualquer dessas dimensões pode ser disparadora da catástrofe. Nesse sentido, o mito de Frankenstein opera o que Durand (1997, p. 355) chamou de hipotipose futura, “a vontade de acelerar a história e o tempo a fim de os perfazer e dominar”, isto é, a presentificação do tempo futuro que passa a ser dominado pela imaginação. Assim, os riscos da ciência da primeira metade do século XIX centrava-se no galvanismo. As distopias da segunda metade do século XX giraram em torno dos riscos radioativos, da criação de robôs com inteligência artificial e dos seres extraterrestres. Contemporaneamente os temas ambientais e de manipulação genética aparecem no cenário das hipotiposes futuras, ou seja, como narrativas distópicas apontam para os desdobramentos catastróficos possíveis das sociedades atuais.

É preciso, portanto, compreender que a dimensão educativa e deseducativa, formativa e deformativa do cinema, no sentido de pôr em movimento nosso imaginário, se dá de maneira abrangente, disseminada e que pode ser reunida em sete aspectos complementares. Assim considerado, o cinema é uma espécie de *articulação cultural*, a invenção de um mundo que dialoga com o mundo concreto e com o mundo do espectador. É a mediação simbólica entre o meio cósmico social, para retomar uma expressão de Durand (1997), e as pulsões subjetivas de quem o assiste.

O aspecto inicial a ser abordado é o cognitivo. O cinema exige que o espectador participe da construção da história. Segundo David Bordwell (1996), o perceptor exerce uma atividade narrativa que pode ser compreendida como um processo perceptual-cognitivo dinâmico. A partir da teoria construtivista da percepção, Bordwell centra-se nas inferências que o espectador faz ao longo de um filme: percepção e cognição convergem no processo de comprovação ativa de hipóteses a partir dos dados fílmicos. A compreensão não é dada, nesta perspectiva, *a posteriori*, como efeito do que é percebido, mas interfere na própria percepção, ao eleger determinadas combinações em busca de uma antecipação de significado (p. 31).

Desse modo, assistir a um filme requer o envolvimento de um processo psicológico dinâmico que dispõe vários fatores, como as capacidades perceptivas, conhecimento prévio e experiência, o material e a estrutura do próprio filme, de modo que o espectador constrói a história, por meio de inferências e comprovações de hipóteses, a partir da organização das informações operadas narrativa e estilisticamente na película pelos realizadores.

O segundo aspecto é filosófico. Afirma Deleuze (1985, p. 8) que “os grandes autores de cinema nos pareceram confrontáveis não apenas com pintores, arquitetos, músicos, mas também com pensadores. Eles pensam com imagens-movimento e com imagens-tempo, em vez de conceitos” (Deleuze, 1985, p. 8). O primeiro momento da história do cinema seria marcado pelas imagens-movimento, cuja centralidade estaria na montagem, no sequenciamento dos planos. As imagens, no cinema clássico, estão a serviço do movimento, apresentam uma imagem indireta do tempo (Deleuze, 1985). Já o cinema moderno evidencia a manipulação do tempo, engendra a imagem-tempo, rompe com a

primazia da montagem e instaura uma pedagogia da “mostragem”, pela qual o tempo é liberado e novas imagens se formam, propiciando também a criação de novos conceitos, novos modos de pensar (Deleuze, 1990).

Na mesma linha filosófica, Alain Badiou (2004, p. 23) defende a ideia de que o cinema é a criação de novas ideias sobre o que é uma ideia. Assim, a filosofia encontra no cinema uma situação propícia para a experimentação, pois o cinema encerra um paradoxo: a relação totalmente singular entre o total artifício e a total realidade, a possibilidade de uma cópia da realidade e a dimensão totalmente artificial dessa cópia (p. 28).

Clément Rosset (1985, 2010) também pensou filosoficamente o cinema, aproximando-o do real para afirmar sua condição de duplo: o cinema nos propõe sem uma *outra* realidade, ou ainda, uma outra *cena* da realidade (2010, p. 56). O que vemos no cinema é justo uma imagem e não uma imagem justa, conforme sentenciou Godard (*apud* Rosset, 1985, p. 62), isto é, não se trata de uma imagem precisa, adequada, correta da realidade, mas tão somente uma imagem, cuja relação com a realidade jamais será precisa, mas indireta, inadequada, uma brecha a ser preenchida pelos sentidos diversamente produzidos pelos espetadores. É o caso dos filmes analisados sobre *Frankenstein*, cujo registro a despeito da premissa inverificável – dar vida a retalhos de cadáveres – é de ordem realista, com visíveis esforços para dar verossimilhança à figura do monstro. O intento não é retratar a realidade existente, mas especular, admitida a premissa, sobre uma realidade possível.

O terceiro aspecto (des)educativo do cinema é o estético, ligado à nossa capacidade de sentir o mundo, de compreendê-lo pelos sentidos, pelas sensações. A estética pode ser compreendida como um modo de o homem se relacionar com o mundo, modo pelo qual o prova e o aprova e/ou reprova, em partes ou *in totum*, não devido a fatores éticos, morais ou de outra ordem que não o gosto, a sensação. É a justificativa que Nietzsche dá à existência: “a tragédia realiza a única justificação aceitável e legítima do sofrimento, da dor da falta de sentido – a justificação artística, extramoral” (Giacioia Junior, 2014: 296).

Lipovetsky e Serroy (2015) defendem a tese de que o mundo de três décadas para cá sofreu uma inflação *hiper* da estética, com a incorporação por parte do capitalismo das lógicas do estilo e do sonho, da sedução e do divertimento, nos diferentes setores

do universo do consumo: “um capitalismo centrado na produção foi substituído por um capitalismo de sedução focalizado nos prazeres dos consumidores por meio das imagens e dos sonhos, das formas e dos relatos” (p. 42). Assim, a estética contamina a própria vida, que passa a ser vivida esteticamente.

O que está em jogo neste aspecto é a sensibilidade. De fato, o cinema “enche” os olhos e os ouvidos de imagens e sons que provocam sensações e nos transportam para a realidade apresentada. É por isso que algumas questões postas em cena pelos filmes de *Frankenstein* – certa ambiguidade entre repulsa e atração que a imagem da criatura propicia, por exemplo – são decorrentes mais das sensações experimentadas que o efeito de um julgamento ético. É o que depreendemos, para ilustrar, da cena em que a criatura é tomada de ternura ao ouvir a *Ave Maria* vinda do violino do cego. Situação semelhante vivida por Gregor Samsa em *A Metaformose* (1915) de Kafka. A sensação de que essas criaturas repulsivas pela aparência guardam em profundidade um núcleo interior capaz de ser afetado sensivelmente como nós mesmos o somos gera simpatia, isto é, um *pathos* partilhado, *pathos* esse que nos torna humanos, que dá humanidade a essas criaturas.

Um outro aspecto do cinema, o quarto, é o mítico. Como notou Gilbert Durand (1981), o cinema difunde as narrativas fundamentais da humanidade, seus sonhos, angústias e conflitos. É por isso que se pode afirmar que o cinema é a mitologia do século XX. As mitologias “são relativamente pobres e só têm um número restrito de elementos míticos que se chamam ‘mitemas’ e combinações desses elementos em número relativamente simples” (p. 74). Assim, as numerosas narrativas que proliferam a cada época são derivações das narrativas que acompanham a espécie desde seus primórdios, uma vez que, a despeito da variação de roupagens, haveria invariância nos grandes conflitos que o homem trava com o cosmos, com a vida, com a morte e com a passagem do tempo, sobre a qual possui uma consciência única, produto e produtora de linguagens e culturas.

Joseph Campbell (1993) propõe o conceito de *monomito* para indicar essas variáveis possíveis de uma mesma estrutura narrativa: chamado – iniciação – retorno. O herói é aquele que se separa de seu grupo e empreende uma aventura para a qual é chamado, tendo que vencer numerosas provas iniciáticas para realizar seu feito heroico e conquistar seu

prêmio, o qual pode ser repartido com a sociedade em caso de retorno. Por certo, nem todas as narrativas são bem sucedidas. O caso de Frankenstein ilustra bem o caso de um feito heroico mal sucedido, o que não inviabiliza as etapas do chamado, da iniciação e do retorno. O Doutor Frankenstein julga-se escolhido para empreender o feito heroico de criar vida e passa por um processo iniciático que envolve estudos, furto de cadáveres e uma série de experiências que culminará na geração da criatura. O retorno, no entanto, é falho, pois seu feito gera malefícios de toda ordem para a sociedade, transformando-o num herói fracassado, que terá de se empenhar por destruir sua criatura.

De acordo com Campbell (2010, p. 20-21), as funções do mito – e por extensão as funções do cinema – giram em torno da reconciliação de nossa consciência com o mistério do universo, a apresentação de uma imagem interpretativa total desse universo, a imposição de uma ordem moral e o auxílio ao indivíduo em busca de seu centro, de uma congruência com sua cultura, com o universo, com o mistério da própria existência.

O quinto aspecto é existencial e se expressa pela reflexão de si a partir da relação dos fundamentos anteriores, quando nos tornamos conscientes de nossa própria consciência. A irrupção da existência é um evento a um só tempo cognitivo, filosófico, estético e mítico, pois aprendemos a pensar sobre o que somos a partir das sensações e dos relatos. A existência é assim irreduzível a qualquer dos componentes individualmente considerados. Não somos somente *conhecimento, conceito, sensação* nem *narrativa*; no entanto, ao nos percebermos existindo nos percebemos pensando, nos sentimos existindo e formulamos relatos para dizer desse que somos.

Há, portanto, uma dupla condição da consciência humana: é consciente de si e do mundo, mas é consciente também de sua consciência. Sabe e sabe que (não) sabe.

Na ação, o homem é consciente de sua ação, mas simultânea, prévia ou posteriormente a ela, também é consciente de sua consciência da ação, isto é, possui uma dupla consciência: sabe o que faz e sabe que há um eu, ou self, ou consciência, que sabe de si. Podemos chamar essa consciência de si de reflexiva enquanto a consciência da ação é ativa (Almeida, 2013, p. 54)

Essa condição é geradora de cultura, pois o homem se descobre finito e atrelado à passagem do tempo (Durand, 1997). Há uma “brecha antropológica” (Morin, 1973) que se instaura entre o sujeito e o objeto. A frieza e insignificância do mundo são alimentadas pelo calor dos desejos, pensamentos, sonhos, símbolos, sentidos, relatos: “*vivemos o cinema dentro de um estado de dupla consciência*” (Morin, 2014, p. 15, grifos do autor).

Ao nos percebermos existindo percebemos também a existência do Outro, aquele que não sou eu, que é diferente de mim, diverso, distante. Esse hiato entre mim e o outro pode ser preenchido de diversas formas, positivas e/ou negativas, a depender da experiência que o cinema oferece. O cinema nos obriga a ver o outro e a *ver* como se fôssemos outro. No caso de *Frankenstein* somos instados a temer a criatura, mas ao mesmo tempo nos colocamos em seu lugar, nos exercitamos no pensamento do diferente conscientes da diferença posta em xeque. Daí a ambiguidade dos sentimentos em relação à criatura, que se por um lado atemoriza por outro propicia empatia.

O sexto aspecto é antropológico, no sentido dado por Edgar Morin (2014, p. 25) que vê o cinema como “gerador de emoções e sonhos”. Quando assistimos a um filme, “a ilusão de realidade é inseparável da consciência de que ela é realmente uma ilusão, sem no entanto que essa consciência mate o sentimento de realidade” (p. 15). O cinema não é evasivo, dispersivo ou ilusório, pois o espectador *sabe* que a condição do cinema é semelhante a de um jogo. O *faz-de-conta* é o motor que propicia a experiência sensorial, intelectual, psicológica, estética. O cinema dissemina imaginários.

O imaginário estético, como todo imaginário, é o reino das carências e aspirações do homem encarnadas e colocadas em situação, tratadas no âmbito de uma ficção. Ele se alimenta das fontes mais profundas e mais intensas da participação afetiva. Por isso mesmo ele nutre as participações afetivas mais intensas e mais profundas também (Morin, 2014, p. 124).

Por fim, há o sétimo aspecto, que de certo modo condensa todos os anteriores. O cinema é uma máquina de linguagem que fabrica estados poéticos.

Eis porque a expressão humana pode ser tão arrebatadora no cinema: este não nos proporciona os *pensamentos* do homem, como o fez o romance durante muito tempo; dá-nos a sua conduta ou o seu comportamento, e nos oferece diretamente esse modo peculiar de estar no mundo, de lidar com as coisas e com os seus semelhantes, que permanece, para nós, visível nos gestos, no olhar, na mímica, definindo com clareza cada pessoa que conhecemos. (Merleau-Ponty, 1983, p. 115-116).

George Steiner (2003), em *Gramáticas da criação*, após observar que somos dominados por uma sede enorme de explicações (p. 10), define “gramática como a organização articulada de uma percepção, uma reflexão ou uma experiência; como a estrutura nervosa da consciência quando se comunica consigo mesma e com os outros” (p. 14), para afirmar como conquista específica do *homo sapiens* o tempo futuro. “Só o homem, a princípio, possuiria os meios para alterar seu mundo recorrendo a cláusulas condicionais hipotéticas” (p. 14). A arte inova justamente ao perguntar: *e se?* A variada gama de respostas possíveis coloca em jogo o virtual, o possível, o que não existe (ainda), o futuro.

O cinema é então uma criação de esperança na mesma medida em que a imaginação realiza uma função de esperança (Durand, 1997). Engendra sonhos e pesadelos. Utopias e distopias. A narrativa cinematográfica é assim um relato mítico capaz de inventar versões do que não aconteceu. *Frankenstein* é modelar nesse sentido e cada novo filme – a lista é enorme – contribuiu para realimentar a força simbólica o mito, é uma possibilidade de futuro, um alerta ao presente, uma radiografia, ou melhor, uma cinegrafia do que somos, do que podemos e do que nos assusta. *Frankenstein* vive em nosso imaginário e impõe uma pergunta recorrente a qualquer um que pensa o futuro: estamos aptos a lidar com nossas invenções e a educar nossas criaturas?

CAPÍTULO VII

“Like an inspired and desperate alchymist”: Ler/Ser Frankenstein no Cruzamento das Ciências e das Humanidades

Paula Alexandra Guimarães

[...]

*What immortal hand or eye,
Could frame thy fearful symmetry?*

[...]

*On what wings dare he aspire?
What the hand, dare seize the fire?*

*And what shoulder, & what art,
Could twist the sinews of thy heart?
And when thy heart began to beat,
What dread hand? & what dread feet?*

[...]

William Blake, *The Tyger*

*[...] I have watched
Thy shadow, and the darkness of thy steps,
And my heart ever gazes on the depth
Of thy deep mysteries. I have made my bed
In charnels and on coffins, where black death
Keeps record of the trophies won from thee,
Hoping to still these obstinate questionings
Of thee and thine, by forcing some lone ghost
Thy messenger, to render up the tale
Of what we are. [...]*

Percy B. Shelley, *Alastor, or the Spirit of Solitude*

A Obra que inaugura a Magia da *Ciência* como Género Literário

Ao conceber a sua história paradigmática, publicada no início de 1818, a jovem Mary (Wollstonecraft Godwin) Shelley (1797-1851) procurou, pela primeira vez na história da literatura universal, substituir a então popular, embora desgastada, fórmula do romance gótico tradicional por um enredo que fosse não só mais verosímil, mas mais moderno também; isto é, um conto fantástico com origem num interesse condizente com a sua época progressivamente positivista e empirista: a especulação (pseudo-)científica. E, de facto, no contexto das palavras reveladoras do protagonista de *Alastor*, o poeta-cientista de concepção Romântica, presentes na epígrafe acima – “And my heart ever gazes on the depth / Of thy deep mysteries” – uma das maiores preocupações dos ‘cientistas’ nas primeiras décadas do século XIX envolvia a descoberta dos mistérios associados ao funcionamento da Natureza, incluindo a origem da própria vida e, também, da consciência humana: em suma, implicava facultar a revelação ‘daquilo que verdadeiramente somos’ (“to render up the tale of what we are”).¹

De entre as muitas especulações e experiências científicas do período, sobretudo em torno daquela ‘centelha’ primordial, a técnica do galvanismo é citada pela autora, na Introdução da terceira edição da sua obra, como um dos principais temas da conversa entre o seu companheiro, o poeta Percy Shelley e Lorde Byron, a qual ela própria teria presenciado durante a estada do grupo na Suíça (lago de Genebra), no verão de 1816.² Baseado numa teoria desenvolvida pelo cientista italiano Luigi Galvani (1737-1798), depois divulgada na Europa e na Inglaterra por Giovanni Aldini (1762-1834), o galvanismo consistia na aplicação de sucessivas descargas elétricas em matéria morta, ou seja, cadáveres em decomposição, com o nobre intuito de os reanimar.³ Uma demonstração dessa técnica chegaria a ser realizada pelo próprio Aldini, em 1802, na Academia Real de Cirurgiões de Londres, no cadáver de um criminoso recém-enforcado chamado Thomas Foster. O cientista italiano descreveria que, na primeira aplicação dessa técnica, a face e a mandíbula do criminoso tremeram e um dos seus olhos se abriu e, na segunda, que a mão direita se ergueu e as pernas se moveram. Surgia, deste modo, a hipótese altamente especulativa de que, em alguns casos, a vida poderia de facto ser restaurada.⁴

Embora não existam provas, especula-se que teria sido um outro cientista estrangeiro a inspirar a conceção do principal personagem de Mary Shelley, o Doutor Victor Frankenstein: o teólogo e alquimista alemão Johann Konrad Dippel (1673- 1734), o qual tinha dedicado uma parte da sua vida a estranhas experiências científicas. Através de uma suposta troca de correspondência com Jacob Grimm, Mary Shelley teria tomado conhecimento sobre aqueles detalhes que mais a influenciariam: Dippel aparentemente viveu num castelo chamado ‘Frankenstein’ durante o século XVII e, na juventude, teria sido expulso da Universidade Imperial de Estrasburgo devido a um sério incidente que o envolvia com o furto de cadáveres, por ele supostamente utilizados numa sinistra experiência.⁵ Tal como afirma Alastor, o herói de P. B. Shelley, “I have made my bed/ In charnels and on coffins, where black death/ Keeps record of the trophies won from thee” (24-26), Mary descreve de igual modo no seu romance as excursões noturnas do protagonista aos cemitérios e morgues, as quais visavam obter os corpos decompostos, isto é, a preciosa matéria prima a ser usada na experiência dele:

I pursued nature to her hiding-places. Who shall conceive of the horrors of my secret toil as I dabbled among the unhallowed damps of the grave or tortured the living animal to animate the lifeless clay? My limbs now tremble ... but then a resistless, and almost frantic impulse, urged me forward; (Shelley, 2003 [1818], p. 55).⁶

Através de descrições deste tipo, Mary Shelley procura suscitar o horror nos seus leitores, uma das principais premissas do romance gótico como gênero literário. Embora sem apresentar muitos detalhes sobre as etapas que envolvem a realização dessa experiência, ela sugere que a mesma consistia tão-só na criação de uma nova e quase indestrutível raça de seres.⁷ No entanto, em vez de um ‘animal maravilhoso como o homem’, a reconstituição que surge a partir de ‘uma centelha de vida’ é uma criatura monstruosa, cuja aparência horrenda e grotesca repugna e enche de terror o seu próprio criador, o qual se põe em fuga, lembrando o sublime terrífico que William Blake evoca no seu poema *The Tyger*, de forma simbólica – “And when thy heart began to beat, / What dread hand? & what dread feet?” (11-12):

Oh! No mortal could support the horror of that countenance. A mummy again endued with animation could not be so hideous as that wretch. I had gazed on him while unfinished; he was ugly then; but when those muscles and joints were rendered capable of motion, it became a thing such as even Dante could not have conceived. (Shelley, 2003 [1818], p. 59).⁸

Em virtude desta surpreendente inovação romanesca, assim como do seu tema intrinsecamente transgressivo, a obra passou a ser considerada, nomeadamente pelo escritor inglês Brian Aldiss, um marco inaugural de um novo e influente gênero literário – a ficção científica.⁹ Ele refere que, tal como em *The Castle of Otranto* (1764), tudo começou com um sonho: Mary viu o fantasma hediondo de um homem estendido que, por via do funcionamento de um motor potente, mostra sinais de vida e se agita com um inquietante movimento meio vital; segundo Aldiss, este assinala o momento em que a própria ficção científica se ‘mexeu’.¹⁰ Mary Shelley tinha, em suma, promovido a substituição do estilo sobrenatural característico do ‘Gothic Revival’ pelo ‘natural’ da invenção científica, sem

com isso descurar os efeitos de espanto e horror inaugurados por Horace Walpole e os seus seguidores.¹¹ Mas, acima de tudo, *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (um subtítulo que enfatiza a ironia dessa modernidade) ficaria para sempre conhecido por ter dado origem a um mito que, embora suportado no Prometeu clássico,¹² foi por muitos definido como o grande, senão único, mito original produzido pela Idade da Ciência e da Técnica.

Percy B. Shelley e o *Poeta-Alquimista/Cientista* como Modelo ou Protótipo

O extraordinário companheiro de Mary Shelley, além de poeta, revolucionário e autor de um importante drama em verso intitulado *Prometheus Unbound* (1820), no qual transforma a figura do titã civilizador e conciliador de Ésquilo num poderoso símbolo de rebeldia e rebelião,¹³ era também um homem da Nova Era. Percy havia sido inculcado com uma forte devoção pela ciência quando ainda na escola de Eton: um mestre, James Lind, tinha despoletado a sua imaginação, a qual foi atraída para novos desafios intelectuais, sobretudo com as experiências de Galvani com a bioeletricidade.¹⁴ Quando Mary fugiu de casa de seu pai com Percy, ela não se tinha ainda apercebido do alcance do entusiasmo do poeta pela realização de experiências químicas, nem o efeito que estas teriam nos seus papéis de trabalho, tampos de mesa e almofadas. Fios e tubos de líquidos apareciam na mesa da sala de estar, ao lado de um microscópio solar e de uma cópia manchada de *The Elements of Chemical Philosophy*, do notável químico e inventor da Cornualha, Sir Humphrey Davy.¹⁵ Neste clima de excitação, a ciência era frequentemente encarada como performance: em Londres, Percy levou Mary a ver os espetáculos de Monsieur Garnerin e o seu Teatro de *Grand Philosophical Recreations*, pois tinha ficado fascinado com o uso da eletricidade para imitar um raio e produzir fogo na água. Mas ele teve também acesso a muitas palestras científicas, especialmente na Royal Society, a qual se abriu ao público em 1811. Além disso, alguns teatros de anatomia que ofereciam palestras e lições sobre dissecação aos estudantes de medicina estavam abertos ao público em geral.

Não é, pois, de admirar que, como Maurice Hindle afirma, na sua Introdução à obra (2003), várias passagens do romance sugiram Percy Shelley como sendo o modelo inicial deste herói ultra-ambicioso, para além do facto de que ‘Victor’, o primeiro nome de Frankenstein, era o mesmo que Shelley tinha adotado várias vezes na sua infância e juventude (xxiv).¹⁶ Acresce que, numa carta que o poeta escreveu a Mary, então na Itália, ele refere-se a *Frankenstein* como ‘os frutos da minha ausência’; isto porque, na verdade, ele tinha feito mais do que insistir com a companheira para que escrevesse o livro – forneceu-lhe ‘o assunto’ ele mesmo. O tema dizia respeito à sua característica ‘paixão por reformar o mundo’ e ao seu ‘entusiasmo louco’ pela Ciência (em particular, a Química), os quais aparecem combinados na pessoa de ‘Victor Frankenstein’ ou naquilo que Christopher Small designaria como a ‘ideia Shelleyana’ (citado por Hindle, xxv). Essa ‘ideia’ transparece claramente das várias inserções e mudanças ao texto original feitas por Percy e que foram posteriormente adotadas pela autora, as mais extensas das quais representam elaboradas tiradas ou digressões de teor não apenas científico, mas também político.¹⁷

O colega mais próximo de Shelley, Thomas Jefferson Hogg, tinha revelado que na sua juventude, e sobretudo enquanto aluno em Oxford, Percy adquiriu aparelhos e experimentou com materiais químicos, tendo ainda lido vários “tratados sobre magia e feitiçaria, bem como aqueles mais modernos detalhando os milagres da eletricidade e do galvanismo” (em Hindle, xxv). E sabemos que o interesse do poeta por tais assuntos nunca diminuiu ao longo da sua vida – a ciência, em particular, atraindo o seu forte ‘espírito alquímico’. Logo no seu poema visionário intitulado *Queen Mab* ou *Rainha Mab* (1813), somos informados de que “A Felicidade e a Ciência despontam, ainda que tardiamente, sobre a terra ...” (em Hindle, xxvi); mas o mesmo poema revela outro interesse do poeta que tenderia a tornar-se uma obsessão sombria, e da qual a própria Mary estava bem consciente: “Quão maravilhosa é a morte ... o poder sombrio / Cujo reinado são os sepulcros contaminados” (em Hindle, xxvi). Também no poema *Alastor* (1816), encontramos um jovem poeta que bebe profundamente das fontes do conhecimento e ainda assim está insatisfeito; este está dominado, tal como Shelley, pela ideia de que o ‘princípio da vida’ poderá de alguma forma

ser encontrado na busca do que ele considera ser o principal mistério da natureza – a morte e a decomposição. Quando ele confessa, de forma algo penitente, que “In lone and silent hours, / When night makes a weird sound ... / Like an inspired and desperate alchemist / Staking his very life on some dark hope, / Have I mixed awful talk and asking looks / With my most innocent love ...” (citado em Hindle, xxvi),¹⁸ podemos ter a certeza de que uma boa parte da ambição culpabilizante de Frankenstein tem a sua origem neste texto.

É talvez importante retificar que embora Victor Frankenstein tenha afirmado que conseguiu superar a sua antiga atração pelas teorias de Cornelius Agrippa, Albertus Magnus e Paracelsus (Parte I, Capítulos 3 e 4), ele permanece um Alquimista, e não um químico (isto é, um ocultista e não tanto um cientista) ao longo do romance. A sua ‘matéria-prima’ é retirada do cemitério e do matadouro, segundo as melhores tradições esotéricas e sobrenaturais, as quais privilegiavam estes cenários e métodos. Embora seja sugerido que o despertar do seu interesse mais científico pelo fenómeno da eletricidade e a técnica do galvanismo foi significativo no seu desenvolvimento intelectual, sobretudo a partir do incidente da tempestade, a verdade é que o seu fascínio pelos alquimistas voltou passado pouco tempo.

É claro que o ‘fantasma solitário’ que é inadvertidamente produzido pelas pesquisas e experiências misteriosas de Frankenstein acaba por ser, no final de contas, um mensageiro indesejável, um lembrete visível da própria loucura entusiástica que dominava o cientista-alquimista. Mas Mary Shelley não era a única pessoa a duvidar do que ela designava como ‘a imaginação abstrata’ de Percy, pois o influente crítico William Hazlitt já tinha divulgado a sua opinião de que a poesia deste estava imbuída de “registos de conjeturas delicadas, uma personificação confusa de *abstrações vagas – uma febre da alma, vigorosa e desejosa*” (Hindle, xxvii, minha ênfase). Talvez fosse, assim, inevitável que a primeira publicação do poeta tivesse sido precisamente um romance gótico, *Zastrozzi* (1810); como é típico dos romances populares góticos da época, o herói virtuoso Verezzi e a heroína inocente Julia confrontam-se com os vilões, Matilda e Zastrozzi, sendo digno de nota que Shelley colocou as suas opiniões heréticas e ateístas na boca do vilão. O seu segundo romance

deste tipo, *St. Irvyne; or, The Rosicrucian* é notável pelo aparecimento de um protótipo da figura do poeta ocultista, mas os seus dois enredos são irremediavelmente complicados e confusos e, aparentemente, inacabados.

A História do *Horror* que (ainda) persegue a Ciência, Duzentos Anos depois

Talvez a aplicação mais óbvia e duradoura da palavra ‘Frankenstein’ na sociedade moderna em que vivemos seja aquela que é relativa ao desenvolvimento tecnológico.

[...] from its outset modern science was dependent upon technologies of instrumentation for its epistemic claims. Virtually all of its observations are instrument-laden in such a way that any advance in theory demands better technologies. In turn, these more powerful instruments demand higher level theory for their legitimation. There unfolds a dialectic of advancing hypotheses and ever newer instrumentations. In short, there is a dynamic interdependency between *theoria* and *techne* which is constitutive of modern science and which reveals its knowing as more and more a making. Just because the power of modern scientific theories, whether the molecular theory of the gene or the quantum theory of the atom, resides in the theoretical postulation of underlying explanatory mechanisms such as DNA or quantum spin, its *theoria* is dependent upon its *techne* in an essential way. This dialectic of theory and technology is an essential and distinctive feature of modern science (Balestra, 1990:163).¹⁹

Segundo a conceção original do romance de Mary Shelley, a descoberta que Victor faz do segredo da vida depende essencialmente da tecnologia aplicada às ciências da vida; a ‘animação’ do corpo do Monstro é descrita como um mero ‘truque’ de tecnologia (“on the working of some powerful engine”).²⁰ Se, por um lado, a ficção científica moderna e a indústria moderna estão repletas desses seres ‘animados’ – os produtos da informática e da robótica, por outro lado, com a descoberta do ADN, os biólogos parecem estar à beira de simular o processo natural de criação da vida. Mas ambos os avanços são parte

integrante da mesma imaginação empírica com que Mary Shelley concebe o seu Monstro: eles sugerem que a vida não é ‘espírito’, mas matéria imbuída de energia – ela mesma outra forma de matéria. No entanto, como escritora e como mulher, o seu conceito de Gótico está estreitamente vinculado aos medos associados à criação da vida por ‘meros mecanismos’, a qual pode resultar em seres grotescos ou deformados que, ao contrário da maquinaria, são imprevisíveis e incontroláveis.²¹

Na edição da revista *Science* de 10 de janeiro de 2018, Jon Cohen propõe que imaginemos que, em agosto de 1790, um estudante precoce chamado Victor Frankenstein apresenta uma proposta radical a um painel ético na Universidade de Ingolstadt, na Baviera.²² Sob o título “Mecanismos Eletroquímicos de Animação”, Frankenstein explica como pretende ‘inverter os processos da morte’ coletando ‘uma grande variedade de espécimes anatómicos humanos’ e juntando-os para tentar ‘restaurar a vida onde ela desapareceu’. Frankenstein assegura ainda ao comité institucional que a sua pesquisa está imbuída dos mais altos padrões éticos. É óbvio que, em 1790, um Frankenstein real não teria enfrentado quaisquer avaliações éticas. Mas a proposta existe, de facto, num artigo de 2014, o qual especula sobre se a história de Frankenstein teria tido um final mais feliz se as salvaguardas introduzidas no século XXI tivessem existido há dois séculos atrás;²³ e esta é apenas uma das muitas digressões acerca do romance que podem ser encontradas na literatura biomédica.

Muitas revistas científicas têm procurado analisar as diferentes formas como a ciência da época influenciou a fantástica história de Mary Shelley. Um ensaio de 2016 na revista *Nature*, da autoria de um biógrafo do Reino Unido, observa que Godwin, o pai romancista de Mary, era amigo do eletroquímico Humphry Davy e também de William Nicholson, um codescobridor da eletrólise, a técnica de desencadear reações químicas usando a eletricidade. Vários relatos da época apontam também para a influência do médico de Byron, John W. Polidori, nas suas discussões sobre as experiências acerca da ‘geração espontânea’ levadas a cabo por Erasmus Darwin.²⁵ Um artigo de 2004 no *Journal of Clinical Neurophysiology*, que analisa as ‘correntes eletrofisiológicas do Dr. Frankenstein’, observa que Mary teve conhecimento do trabalho amplamente discutido de Aldini, sobrinho

de Galvani, que em 1803 usou as cabeças de criminosos decapitados na tentativa de os reanimar, supondo que isso poderia ser usado para ressuscitar pessoas que se afogaram ou sufocaram e, possivelmente, para ajudar os loucos.²⁶

A história de Mary Shelley transformou-se rapidamente no que Jon Turney, autor do livro *Frankenstein's Footsteps: Science, Genetics and Popular Culture*, apelida de “o mito governante da biologia moderna”: um conto preventivo da arrogância científica do ser humano.²⁷ E, como em todos os mitos duradouros, não se trata apenas de um mito, mas de vários, tal como uma breve pesquisa na base de dados *PubMed* – o principal catálogo de artigos sobre Ciências da Vida – deixa claro. A literatura científica, do mesmo modo que a imprensa popular, está repleta de referências a ‘Frankenfood’, ‘Frankencells’, ‘Frankenlaws’, ‘Frankenswine’ e ‘Frankendrugs’ – a maioria delas supostamente criações monstruosas.²⁸ Outros artigos – na verdade, mais de 250 – mencionam explicitamente *Frankenstein* e analisam a ciência que está presente ‘por detrás do romance’ ou, até mesmo, numa reviravolta que pode ser bizarra, inspiram-se nela.

Com o tempo, a influência teria assim passado do romance novamente para a ciência. “De *Frankenstein* ao Pacemaker”, um artigo na revista *IEEE, Engenharia em Medicina e Biologia*, conta como, em 1932, Earl Bakken, de 8 anos, viu o famoso filme protagonizado por Boris Karloff, o qual desde logo “despertou o seu interesse em combinar a eletricidade e a medicina”.²⁹ Mais tarde, Bakken fundaria a empresa Medtronic, na qual desenvolveria o primeiro pacemaker cardíaco transistorizado e abriria um museu dedicado à eletricidade nas ciências da vida, numa mansão ao estilo neogótico em Minneapolis, à qual as crianças da vizinhança chamam ‘o castelo de *Frankenstein*’. Mas o exemplo talvez mais estranho dessa influência é o de um artigo de 2013, na *Surgical Neurology International*, que se propõe recriar a experiência eletrizante da cabeça feita por Aldini.³⁰ Os autores de “HEAVEN: O efeito de *Frankenstein*” observam que Aldini pretendia transplantar uma cabeça humana, usando a eletricidade para despertar a consciência. E é isso mesmo que os autores têm em mente para o seu projeto, a *anastomose* da cabeça (HEAVEN), afirmando que a técnica poderia dar frutos dentro de alguns anos. Apesar de muitos cientistas considerarem o

projeto inviável e antiético, dois dos coautores anunciaram, em novembro do ano passado, que tinham realizado um transplante de cabeça num cadáver humano e que pretendiam publicar os respetivos resultados.

No artigo intitulado “Criando um Monstro Moderno”, David Shultz afirma que, na sua narrativa, Mary Shelley forneceu poucos detalhes científicos exatos sobre como o médico ‘construiu’ aquele ser, levando Shultz a especular sobre que tecnologias poderiam dar origem à sua criatura icónica se a autora tivesse escrito o livro dela nos dias de hoje.³¹ Ele começa, assim, por questionar o porquê de construir um humano a partir de ‘peças sobresselentes’ se o cientista pode simplesmente produzi-lo a partir de um embrião? De facto, os cientistas concordam que já é possível, embora moralmente errado, clonar um ser humano. Mas um ‘Frankenstein’ do século XXI poderia recorrer à edição ou manipulação genética para, por exemplo, eliminar doenças e dotar a sua criatura de qualidades específicas, incluindo tamanho, força e cor dos olhos ou do cabelo. Num futuro nada longínquo, a criatura poderia ser inclusivamente criada num útero artificial; isto apesar de os cientistas alertarem para o facto de que inúmeras coisas poderiam correr mal durante esse processo, podendo resultar em algo de monstruoso – tal como sucedeu com Frankenstein. E, como afirma Balestra,

If Mary Shelley’s *Frankenstein* has captured the feel of the nineteenth century’s romantic rebellion, its feeling of fear in the face of an imperfect *techne*, the new Frankenstein of our late twentieth century is the prospect of an all-too-excellent *techne*, and the *realistic anxiety* that permeates both our conscious and unconscious life. One that is ubiquitous and offers a sleep that gives no rest. (1990:166)

Como testemunho final do impacto da obra na nossa era da biologia sintética, da inteligência artificial, da robótica e da engenharia climática, existe já até uma edição de *Frankenstein: Anotado para Cientistas, Engenheiros e Criadores de todos os Tipos*, lançada por três autores, uma versão expressamente dedicada àqueles “leitores com experiência ou interesse em ciência e engenharia, e qualquer um que se sinta intrigado pelas questões fundamentais da criatividade e da responsabilidade”.³² Esta última questão – a da responsabilidade –

constitui precisamente um dos argumentos principais presentes na obra de Mary Shelley, o contundente problema ético com o qual a criatura de Frankenstein confronta o seu criador após ter sido abandonada à sua sorte e que permanece, ainda nos nossos dias, como talvez o maior entrave à exploração científica sem limites. Como afirma Leonard Isaacs (1987: 67-68),

But godlike powers entail godlike responsibilities. From the first chapter of Frankenstein's narrative, this moral pervades the novel. Frankenstein speaks approvingly of his parents' "deep consciousness of what they owed towards the being to which they had given life" (1;24). As the novel emphasizes, next to the presumptuous animation itself, Frankenstein's greatest transgression is his abdication of responsibility for his creation. [...] The monster is most eloquent in his Miltonesque references to the duties owed him by Frankenstein. In a particularly memorable passage, he reproaches his creator: "I am thy creature, and I will be even mild and docile to my natural lord and king, if thou wilt also perform thy part, that which thou owest me. Oh, Frankenstein, be not equitable to every other, and trample upon me alone, to whom thy justice, and even thy clemency and affection is most due. Remember, that I am thy creature; I ought to be thy Adam; but I am rather the fallen angel, whom thou drivest from joy for no misdeed." (10;101)³³

Reavaliando o *Humano* e as Humanidades em *Frankenstein*

Por oposição ou contraste com Victor Frankenstein, o homem de ciência, Mary Shelley introduz Henry Clerval, o homem de letras por excelência, um jovem poeta de singular talento e imaginação, mas cuja bondade e generosidade eram, tal como em Victor – seu colega e amigo – ofuscadas pela ambição desmedida. O próprio narrador, o capitão Robert Walton, confessa ter acalentado algumas ambições literárias no seu passado e, como é sabido, presta-se a registar a história que lhe é contada por Victor no derradeiro momento deste. Num ensaio de 1797, o filósofo político William Godwin tinha declarado que "Literature, taken in all its bearings, forms the grand line of demarcation between

the human and the animal kingdoms”.³⁴ Esta afirmação do pai de Mary Shelley, autor consagrado a quem ela dedicaria o seu romance inaugural, tem mais importância do que à primeira vista poderá parecer. Para além de sugerir que a Literatura na sua aceção mais lata (de humanidades) é uma atividade definidora do homem, também afirma que a mesma não está ao alcance de outros seres. As várias implicações desta asserção estão presentes em *Frankenstein*, muito embora de forma não coincidente ou até contraditória.

Se, por um lado, a autora nos descreve de forma algo inverosímil a capacidade quase sobre-humana que a criatura tem de aprender a linguagem dos homens e de absorver a respetiva cultura literária, incluindo a mais refinada ou sofisticada, por outro lado, o destino da criatura demonstra a cada passo do respetivo enredo que essa preciosa aquisição não lhe traz nenhuma vantagem no mundo dos homens, pois não lhe confere o acesso desejado a essa comunidade humana e, concomitantemente, a sua respetiva aceitação. Por outro lado, ainda, este dilema central da criatura é também o dilema enfrentado pela própria autora no contexto das relações de género no período: embora, como filha de Godwin e companheira de Shelley, ela tenha um acesso privilegiado a essa mesma cultura literária (que é essencialmente masculina), a mesma não parece trazer-lhe nenhuma vantagem no mundo dos homens pois esse mundo discrimina e limita o elemento feminino. Existe, pois, neste âmbito um forte potencial de identificação entre as situações respetivas da criatura e de Mary Shelley, do qual a própria autora estava bem consciente.

Como Maureen McLane (1996) argumenta, o destino do monstro de *Frankenstein* sugere que o domínio da ‘arte da linguagem’ pode não garantir a posição de alguém como membro de pleno direito do ‘reino humano’.³⁵ Segundo ela, Shelley mostra-nos como uma educação literária, tão crucial para a noção de perfeitibilidade perfilhada por Godwin, pressupõe não apenas um sujeito ‘educável’, mas um ser ‘humano’ (1). McLane vai mais longe ainda: Lida através daquela asserção de Godwin, a trajetória da criação do ser de *Frankenstein* oferece-nos uma parábola de falhanço pedagógico – mais especificamente, uma falha na promessa das humanidades, das letras, como o melhor caminho para a humanização (*Ibid*). Ao assumir a linguagem e a literatura como domínios que lhe estão disponíveis, o monstro sucumbe ao ardid das humanidades, à crença de que o refinamento

intelectual literário, nos termos de Godwin, pode ser o caminho para a sua humanização. Segundo McLane, o romance de Shelley demonstra, talvez contra si mesmo, que essa sublime aquisição não humaniza o ‘corpo problemático’, isto é, o monstro sem nome (*Ibid*). Deste modo, o monstro de Frankenstein não só introduz como incorpora um problema antropológico que a ‘literatura’, no contexto do romance, não consegue por si só resolver, mas que apesar de tudo ilustra através do próprio romance.

Todos os críticos concordam com Victor, o cientista-criador, que o monstro é um problema; também para MacLane, o monstro representa uma rutura literal no mundo humano, não muito diferente da que foi desencadeada pela Revolução Francesa, no sentido extremo de Burke (2).³⁶ As terríveis suturas do seu corpo marcam um problema fisiológico e estético, em detrimento da sua admirável fluência retórica que emula a construção discursiva do ser humano. Nas palavras de Peter Brooks, ele é um ‘significante aberrante’, isto é, um produtor ‘perturbadoramente prolífico’ de problemas de significação (citado em MacLane, 2). Numa leitura de Michel Foucault, particularmente *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, o monstro, sendo embora um produto natural da ciência, torna-se um problema para a ciência humana, já que a ‘literatura’ não consegue resolver o problema do monstro, o qual se vê para sempre exilado do ‘reino humano’.³⁷ Para MacLane, o romance pode ser lido, então, não apenas como uma alegoria tecnofóbica, uma crítica da presunção masculinista ou uma fábula godwiniana, mas também como uma crítica aos fundamentos antropológicos e antropomórficos das categorias ‘humano’ e ‘humanidades’ (*Ibid*).

Como afirma MacLane, os objetivos científicos de Victor Frankenstein sofrem uma variação instável – de uma visão do ‘ser humano’ para uma visão de ‘uma nova espécie’: o ser fisiologicamente indeterminado que ele cria leva-nos ao limiar da espécie-ser (3). Ou seja, os trabalhos de Victor não foram afinal uma experiência para criar um ser humano, mas sim uma experiência em ‘espeiação’, levada a cabo com ‘matéria’ profanada de origem heterogénea. Ao violar os ‘limites ideais’ da vida e da morte, Victor inadvertidamente confronta outro limiar – a fronteira entre as espécies. Ele não produz apenas uma anomalia biológica, mas uma que ameaça a sua própria ‘natureza humana’, uma

que poderá voltar-se contra ele (*Ibid*). Logo que o monstro se move e convulsiona, Victor descreve defensivamente as ‘características não humanas’ da criatura, tentando estabelecer imediatamente a diferença entre as espécies. A repulsa de Victor pela sua criatura tem sido lida de diferentes modos: como uma mera rejeição estética, como um desgosto maternal com o ‘parto’ e como a violação de um tabu.³⁸ Contudo, a preocupação de Victor com a sua própria ‘natureza humana’ e com a especificação que faz das ‘características não-humanas’ da sua criatura sugere que o humano *é* a categoria em questão. Na sua parte restante, o romance considera se a ‘resposta’ de Victor prevê uma resolução para o estado do monstro: permanecerá ele um ‘cadáver demoníaco inarticulado’, como Victor o caracteriza, ou poderá esta criatura inserir-se dentro de uma comunidade humana?

A experiência de Victor, portanto, implica o ser humano porque Mary Shelley apresenta a categoria ‘humano’ sob crítica. A criatura originalmente destinada a ‘ser humano’ torna-se de facto uma ameaça à ‘natureza humana’ enquanto tal, como Victor a vê; mesmo com a sua eventual fluência e aparente racionalidade, ele é definitivamente não-humano. Deste modo, Victor inadvertidamente engenha não um ser humano, mas a monstruosa crítica da própria categoria. Segundo MacLane, o enigma do monstro impulsiona uma proliferação de categorias, uma explosão nominalista que sugere uma rutura taxonómica: aquele ‘corpo’ não exprime um nome que lhe seja propriamente adequado (3). Para compreender o problema categórico que o monstro produz e incorpora, é importante considerar os discursos através dos quais ele fala (e é falado), e os modos de Ser que tais discursos implicam. A construção ideacional e material que Victor faz – o ‘trabalho confuso’ do cérebro e da mão – fornece-nos pelo menos duas vias para o *ser* do monstro.

No entanto, o romance oferece vários outros modos de apreender o problema ‘monstruoso’ e os discursos multiplicam-se à medida que o monstro força a rearticulação e a reorganização do conteúdo e do modo do ‘humano’. Desde o início da sua narrativa pessoal, Victor assume-se como um intelectual do Iluminismo: não tem medo de cemitérios, não acredita em fantasmas, não se preocupa com Deus; ademais, ele frequenta a prestigiada Universidade de Ingolstadt, famosa na sua época pelo desenvolvimento da ‘filosofia natural’

– o termo do século XIX para STEM, envolvendo as áreas da matemática, da química, da anatomia e da fisiologia. Mas, nesta busca do conhecimento, ele descarta os afetos e o seu papel de cuidador. Por seu turno, a Criatura transforma-se num verdadeiro humanista, um ser sensível a tudo aquilo que o rodeia, incluindo os dramas alheios, e profundo apreciador dos melhores livros sobre história, filosofia e literatura que Mary Shelley lhe ‘dá’ a ler ou que ele convenientemente encontra debaixo de uma árvore. Considerando estas diferenças, torna-se legítimo perguntar quem, no final de contas, é mais humano?

Assim como as descrições da ‘existência’ e da ‘origem’ do monstro lançam uma crítica sobre o ‘ser’ e o ‘nascer’ humanos, a inédita história intelectual da criatura – ‘o progresso do seu intelecto’, como ele lhe chama, complica ainda mais os relatos antropomórficos sobre a mente e a sua educabilidade (McLane, 4). Com a sua surpreendente exposição a autores consagrados como Goethe, Milton, Plutarco e Volney, a criatura absorve um verdadeiro curso intensivo que é nitidamente flexionado por preocupações revolucionárias e românticas.³⁹ Tal como preconizado por Godwin, em “Das Fontes do Génio” (no *The Enquirer*), a filosofia pedagógica romântica enfatizava a importância das condições do meio: se o indivíduo tiver as mesmas motivações que outro homem, e todas as vantagens externas que este teve, poderá atingir a mesma excelência que ele (citado em McLane, 4). Ao moldar o programa de leitura que é posto à disposição do monstro na sua experiência educativa, Mary Shelley fornece a incipiente consciência da sua criatura com o ‘material’ da sua própria mente; mas acontece que esta é uma mente *feminina*, a qual se digladiava com prioridades contraditórias e complexos de inferioridade. Existe, assim, um certo consenso crítico sobre o monstro como uma figura do ‘segundo sexo’ (no sentido de secundário, incompleto, monstruoso) e a educação do monstro também como uma ‘educação sexual’ (sobretudo no sentido de uma tentativa repressiva de controlar a sua ‘excentricidade’ sexuada e sexual).⁴⁰ Deste modo, o romance de Mary Shelley poderia ser lido como uma experiência ou teste mental que é feito aos fundamentos e aos limites antropomórficos da ‘ciência’ de Godwin.

O estatuto diferencial das Letras, representado pelo ‘material textual’ adquirido pelo monstro, e da ‘filosofia natural’ ou ciência, que é o domínio por excelência de Victor,

ênfatisa a ideia central de que as humanidades cada vez mais se delimitaram e se definiram *contra* a ciência natural (McLane, 7). Isto é, o *agon* entre Victor e o monstro pode ser lido, assim, como um *agon* entre ‘as ciências’ e ‘as humanidades’; e, de facto, George Levine chamou a *Frankenstein* talvez a grande metáfora popular sobre a hostilidade entre Ciência e Literatura.⁴¹ Embora a adoção dessa metáfora seja uma leitura algo simplificada da obra, o que essa simplificação permite, no entanto, é uma oportunidade de explorar o romance como um diagnóstico do uso corporizado, e do abuso, de diferentes tipos de conhecimento: linguístico, literário, filosófico e científico. Através da narrativa pessoal do monstro, o romance parece propor um remédio para o ‘corpo horripilante’ que a ciência produziu – e esse ‘remédio’ são as Humanidades.

O que é mais impressionante nesse relato não é tanto aquilo que o monstro lê e fala, mas sim o que ele pensa que tais realizações devem significar: a pré-condição essencial para ‘se tornar *um* entre os seus semelhantes’, como ele diz. Deste modo, Mary Shelley ênfatisa repetidamente a função da mediação linguística, mas também histórica e literária, na constituição das comunidades humanas. No seu improvisado casebre junto da casa dos De Lacey, o monstro descobre a maravilhosa ‘ciência das palavras ou letras’ e espera usar a sua voz articulada e eloquente *contra* a percepção meramente física da sua forma hedionda; ele entende, assim, que a linguagem do conhecimento poderá ser o ‘caminho’ óbvio e certo para o ‘humano’. Mas, ao imaginar estas fantasias humanistas, o monstro esquece-se do óbvio – do seu estatuto corpóreo e nominalmente indeterminado, e que a ‘comunidade de letras’ pressupõe uma comunidade *humana*, assim como as humanidades pressupõem *humanos*, espécie com uma identidade definida (McLane, 7).

É somente após o fracasso tragicamente espetacular da sua ‘autoeducação’ humana/humanista que o monstro admite plenamente a crise antropológica que ele próprio representa, tanto para si como para os seres humanos; e resolve por fim, e mediante uma determinada condição extrema exigida ao seu criador, viver daí em diante totalmente à margem dessa mesma comunidade.

Ler/Ser *Frankenstein* nos Tempos Modernos

As Pós-Vidas da Crítica

A crítica literária mais recente forneceu-nos já uma ampla variedade de perspectivas sobre a ficção inaugural de Mary Shelley, tornando-a um texto central nos estudos feministas, na história do romance, na crítica psicanalítica e, é claro, no impacto da ciência no romance. As últimas décadas do século passado foram especialmente prolíferas na publicação e disseminação de diversos estudos pioneiros sobre os problemas da Identidade e do Conhecimento em *Frankenstein*, incluindo as importantes dicotomias entre Humano e Não-Humano e entre Ciência e Humanidades aqui brevemente analisadas, deste modo contribuindo simbolicamente para prolongar a vida da ‘progenia hedionda’ (*hideous progeny*) da autora por via de um debate que se tem revelado absolutamente central no seio da Academia. Este poderá ser resumido do seguinte modo: se a deificação do humano preconizada pela filosofia Romântica é implicitamente contestada (inclusivamente pela própria ironia autoral presente no subtítulo), a crítica do Conhecimento como única fonte de felicidade e comunidade permeia o romance como um todo.

Shelley's critique of knowledge permeates the novel as a whole. The intertwining male narratives in the novel are persuasive, but not always convincing or reliable. Shelley requires active readers who will question the coherence and the consistency of all the narratives as they develop throughout the book. The novel is thus self-consciously constructed as a kind of "knowledge text" that functions in the tradition of the "thought problem." The compilation of male narratives is, of course, the work of two women, two manuscripts overseen by two M.S.s: Margaret Saville and her creator Mary Shelley. Together they silently preside over narratives that purport to be accurate and scientific. Their silence requires each reader, in a process that is similar to scientific discovery, to examine the narratives closely in an effort to determine their reliability. (Rauch, 1995: 229-30)⁴²

Como afirma Alan Rauch acima, o facto de serem duas mulheres (Margaret e Mary) a compilar em silêncio as narrativas masculinas de Walton e de Frankenstein é significativo, mostrando a necessidade por elas sentida de qualificar e rever de forma crítica os respetivos discursos de conquista e descoberta, os quais se mostram pouco comedidos ou razoáveis, ao ponto de conduzirem à tragédia.

***Frankenstein* como Romance Existencialista**

Nem humano nem inanimado, preso num vazio identitário sem resolução, o monstro permanece até aos dias de hoje um desafio incontornável quer para aqueles que constroem ‘comunidades de afinidade’ e de afeto, quer para aqueles que desejam de alguma forma redimir a promessa das humanidades, sobretudo face ao crescente domínio das ciências exatas. Neste sentido, *Frankenstein* pode ser considerado um romance existencialista, *avant la lettre*, refletindo sobre o que significa ser humano num mundo mecanizado e sem transcendência, mas recusando de forma crítica a idealização do humano, ou pelo menos a ideia Romântica (perfilhada por William Godwin e P. B. Shelley) da sua superior perfeição ou da sua perfetibilidade crescente.

E isto porque é forçoso comparar aquilo que acontece ao par formado por Mary Shelley e P. B. Shelley com o que acontece ao par constituído pelo Monstro e Victor Frankenstein. A extraordinária educação, quer literária quer científica, da autora não lhe evita o sofrimento inerente à sua condição de mulher, sujeita às leis da reprodução (exacerbado pela sua sofrida vivência pessoal, às mãos quer de um de pai frio e insensível quer de um companheiro alheado e megalómano), servindo, quando muito, para ampliar esse sofrimento. Também no romance, a gloriosa promessa das Humanidades, presente na figura do Poeta e na ávida leitura de obras paradigmáticas por parte do monstro, só cava um fosso maior entre humano e não humano e entre masculino e não masculino; neste último caso, porque o conhecimento intelectual não era acessível às mulheres. Tanto o Monstro como a Mulher (Elizabeth / Justine), as principais vítimas no romance, não

são afinal salvos ou redimidos pela aquisição de conhecimento. Da mesma forma, e como sabemos, o conhecimento científico arrojado posto em prática por Victor não obtém bons resultados.

Esta eventual conclusão – da inoperância do Conhecimento em geral – é que é a verdadeira ‘mensagem de terror’ para os leitores da atualidade. *Frankenstein* parece assinalar, assim, tanto o falhanço da Ciência como das Humanidades quando o Humano é confrontado não apenas com o Impensável – a ameaça do Não-Humano, mas também com a própria e inexorável condição humana.

Notas

1. No início do século XIX, a magia da ciência parecia ser um mistério que, com as ferramentas certas, poderia ser exposto e controlado pelo homem. Realizavam-se frequentemente sessões públicas ou palestras, onde um professor de ‘filosofia natural’ exibia o que ele alegava serem as suas experiências em ciência. Por exemplo, Humphrey Davy fazia uso da nova ciência da eletroquímica para descobrir novos elementos químicos. A ciência médica também ganhava notáveis avanços com a invenção do estetoscópio e do galvanómetro. Joseph Constantine Carpue realizava a primeira rinoplastia e Davy descobria o efeito analgésico do óxido nítrico. E, em 1814, George Stephenson construía o primeiro comboio público a vapor.
2. Esta foi a mesma altura em que Byron lançou o famoso desafio para que, à semelhança das histórias ao estilo gótico que os ajudavam a passar um verão especialmente frio e chuvoso, todos os membros do grupo escrevessem um conto de terror inédito.
3. Ver *General Views on the Application of Galvanism to Medical Purposes* de G. Aldini (London: J. Callow, 1819), p. 17.
4. Um dos artigos mais interessantes sobre os contributos e implicações da técnica médica é “Concealed Circuits: Frankenstein’s Monster, the Medusa and the Cyborg” de Jay Clayton, em *Raritan*, 15:4 (Spring 1996).
5. Por outro lado, um investigador italiano afirma que o padre Lazzaro Spallanzani foi o modelo usado por Ernst Hoffmann na sua história de 1815, *Der Sandmann*, sobre um cientista que constrói um robô feminino que deixa um jovem louco. Num artigo da revista *Nature*, Paolo Mazzarello salienta que aquele professor de história natural da Universidade de Pavia do final do século XVIII e membro da Royal Society britânica, relatou ter obtido a ‘ressurreição após a morte’ adicionando água a minúsculos animais desidratados. Hoffman, de facto, escreveu a história um ano antes de Mary Shelley escrever *Frankenstein*. Muito mais tarde, a mesma inspirou a ópera de Offenbach, *The Tales of Hoffman*, na qual o cientista é rebatizado de Hoffman.

6. “Quem será capaz de conceber os horrores dessa tarefa oculta, quando eu chafurdava na humidade dos sepulcros, ou esartejava o animal vivo para aproveitar-lhe o sopro da vida na recomposição da minha criatura? Hoje, estremeço com essas lembranças, mas então, um impulso irresistível e frenético me fazia prosseguir;” (Tradução da autora).
7. Sobre outras versões do monstro, ver “A German Ancestor for Mary Shelley’s Monster: Kahlert, Schiller, and the Buried Treasure of *Northanger Abbey*” de Syndy McMillen Conger.
8. “Ninguém poderia suportar o horror do 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.” (Tradução da autora).
9. Brian W. Aldiss, “The Origins of the Species: Mary Shelley”, 1973, 24-25. O autor refere que a exterioridade da ciência e da sociedade são equilibradas, no romance, por uma interioridade que o sonho de Mary ajudou a acomodar. E que esse equilíbrio particular talvez seja um dos maiores méritos de *Frankenstein*: que o seu conto de aventura e infortúnio exterior seja sempre acompanhado por uma profundidade psicológica.
10. Ver também “Frankenstein and the Origins of Science Fiction”, de Brian Stableford, 1995.
11. A este propósito, ver “Gothic Versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel”, de Robert D. Hume, em 1969.
12. Prometeu, na religião grega, era um dos Titãs, considerado o ilusionista supremo e um deus do fogo. O seu lado intelectual foi enfatizado pelo aparente significado do seu nome, ‘pensador’ ou ‘profeta’. Na crença comum, ele desenvolveu-se como um mestre artesão e, nesse contexto, ficou associado ao fogo e à criação de mortais. Hesíodo relata numa das suas versões que, como vingança pela sua transgressão, Zeus o acorrentou a uma montanha no Cáucaso e o torturou, enviando uma águia para lhe comer o fígado imortal, o qual constantemente se reconstituía. Prometeu foi representado por Ésquilo na sua tragédia, que o tornou não apenas o portador do fogo e da civilização para os mortais, mas também o seu preservador, dando-lhes acesso a todas as artes e ciências, assim como os meios de sobrevivência.
13. Shelley tinha grande interesse em, e familiaridade com *Prometheus Bound* de Ésquilo, ao ponto de o traduzir do grego para Byron. Mas não podia aceitar a ideia de que no seu drama Ésquilo aprisionara o defensor da humanidade para toda a eternidade, ou pior, que Prometeu se reconciliaria com Júpiter na continuação perdida do referido drama. Como Shelley afirma no prefácio à sua obra, “eu era contrário a uma catástrofe tão grande como a de reconciliar o Defensor com o Opressor da humanidade”. A escolha de Prometeu como o seu herói não é surpreendente, dada a associação deste personagem mitológico com a rebelião e o isolamento do seu ato de dar fogo ao homem contra os desejos dos deuses e a sua reputação como um ‘pensador’ ou profeta. Para Shelley, Prometeu passaria, assim, a simbolizar a mente ou a alma do homem no seu mais alto potencial.
14. Por exemplo, fazendo a perna de um sapo contorcer-se por meio da passagem de uma corrente elétrica pelo corpo do animal
15. Sobre esta influência, ver “Davy’s *A Discourse, Introductory to A Course of Lectures on Chemistry*: A Possible Scientific Source of *Frankenstein*”, de Laura E. Crouch, 1978.
16. Maurice Hindle, “Introduction” to Mary Shelley’s *Frankenstein*, 2003, xi-l.
17. A este propósito, ver “Shelley’s Contribution to Mary’s *Frankenstein*” de E. B. Murray, 1978.
18. “Em horas solitárias e silenciosas /... / Como um alquimista inspirado e desesperado / Apostando a sua própria vida em alguma esperança sombria / Eu misturei uma conversa horrível e olhares questionadores / Com o meu amor mais inocente...” (tradução da autora).
19. Ver “Technology in a Free Society: The New Frankenstein”, de Dominic J. Balestra, em *Thought*, 1990.

20. "Author's Introduction to the Standard Novel's Edition" (1831), p. 9.
21. Sobre esta questão, ver "The Ambiguous Heritage of *Frankenstein*", de George Levine, em *The Endurance of Frankenstein*, 1979.
22. Jon Cohen, "The Horror Story that haunts Science", 2018.
23. G. Harrison and W. L. Gannon, "Victor Frankenstein's Institutional Review Board Proposal, 1790", 2015.
24. Richard Holmes, "Science Fiction: The science that fed Frankenstein", 2016.
25. Ver "Dr. Polidori and the Genesis of *Frankenstein*", de James Rieger, 1963.
26. P. W. Kaplan, "Mind, brain, body, and soul: a review of the electrophysiological undercurrents for Dr. Frankenstein", 2004.
27. Jon Turney, *Frankenstein's Footsteps: Science, Genetics and Popular Culture*, Yale University Press, 2000.
28. Philip A. Mackowiak, "President's Address: Mary Shelley, Frankenstein, and The Dark Side of Medical Science", 2014.
29. "From Frankenstein to the Pacemaker," *IEEE Engineering in Medicine and Biology Magazine*, Volume: 28, Issue: 4, 2009.
30. Sergio Canavero, Xiao Ping Ren, and C. Yoon Kim, "HEAVEN: The Frankenstein effect", *Surgical Neurology International*, 2016.
31. David Shultz, "Creating a modern monster", *Science*, 2018: Vol. 359, p. 151.
32. David H. Guston, Ed Finn e Jason Scott Robert, *Frankenstein: Annotated for Scientists, Engineers, and Creators of All Kinds*, MIT Press, 2017.
33. "Creation and Responsibility in Science: Some Lessons from the Modern Prometheus", de Leonard Isaacs, em *Creativity and the Imagination*, 1987.
34. "Of an Early Taste for Reading", in *The Enquirer*, 1st ed., 1797, p. 31.
35. Maureen Noelle McLane, "Literate Species: Populations, 'Humanities' and *Frankenstein*", *ELH*, 63: 4, 1996.
36. Segundo Burke, o sublime é aquilo que causa espanto porque se descobre que tem uma eloquência, grandeza, significado ou poder inimagináveis. No entanto, a dor e o prazer são causados pelo sublime, porque este causa as emoções mais poderosas que podem ser experimentadas pelo indivíduo, incluindo admiração, espanto, pavor, medo e terror. Ver Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of The Sublime and Beautiful*, 1756/57.
37. Foucault esforça-se por escavar as origens das ciências humanas, as quais têm as suas raízes na 'vida, no trabalho e na linguagem', isto é: na biologia, na economia e na linguística. Ele desenvolve a sua alegação central: que todos os períodos da história possuíam certas suposições epistemológicas subjacentes que determinavam o que era aceitável como, por exemplo, o discurso científico. Ver Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas*, 1966 / 2014.
38. Ver Fred Botting para uma leitura do monstro como crítica da totalidade estética e como figura do 'estranho': *Making Monstrous: Frankenstein, Criticism, Theory* (Manchester: Manchester Univ. Press, 1991). A coleção de ensaios de 1974 em *The Endurance of Frankenstein* (G. Levine), uma viragem na crítica sobre *Frankenstein* e na reabilitação de Mary Shelley como escritora, enfatizam questões de gênero, família e biografia. "Female Gothic" de Ellen Moers e "Thoughts on the Aggression of Daughters" de U. C. Knoepfmacher discutem de forma diferente a fascinação e o horror do romance com o tema de 'dar à luz'. Ver também a análise que Anne Mellor faz da atribuição de um gênero à Natureza e da 'usurpação da fêmea' por parte de Victor Frankenstein (capítulo 6) em *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*.
39. Vários críticos têm discutido o programa de leitura do monstro: o significado das escolhas de Shelley, a sequência em que o monstro lê os seus livros, as suas valências políticas, religiosas e estéticas, tal como *Paradise Lost* de Milton (que aborda a filiação adâmica, o exílio satânico e o desespero heróico).

40. Entre as muitas 'lições' que Felix DeLacey, inadvertidamente, ensina ao monstro é a da diferença sexual e da reprodução humanas.

41. George Levine and U. C. Knoepfelmacher (eds.), *The Endurance of Frankenstein*, 1982.

42. "The Monstrous Body of Knowledge in Mary Shelley's *Frankenstein*", Alan Rauch, *Studies in Romanticism*, 14, 1995.

CAPÍTULO VIII

O corpo e a tessitura textual: uma (outra) anatomia de Frankenstein

Marcos N. Beccari

“[...] this nameless mode of naming the un[n]ameable is rather good.”

Mary Shelley (*apud* Haggerty, 1989, p. 37)

1. Todo livro é um Frankenstein?

No início de *A Arqueologia do Saber*, para introduzir a discussão sobre as disciplinas, Foucault (2008) discorre sobre a aparente unidade formal do livro impresso como protótipo para a unidade do discurso disciplinar. Segundo o filósofo, grosso modo, aquilo que designamos amplamente por “saber” não é como um livro enorme sendo continuamente escrito, mas sim como um “sistema de dispersão” (p. 43). Do mesmo modo, um livro, embora pareça ser um objeto completo e autônomo, está, na verdade, disperso ao longo de uma rede de outros textos:

[...] além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases [...] Por mais que o livro se apresente como um objeto que se tem na mão; por mais que ele se reduza ao pequeno paralelepípedo que o encerra: sua unidade é variável e relativa. Assim que a questionamos, ela perde sua evidência; não se indica a si mesma, só se constrói a partir de um campo complexo de discursos. (p. 26)

Um livro, com efeito, nunca é meramente lido em seus próprios termos, posto que seu “corpo” depende de conexões dispersas com outros corpos. No linguajar do design editorial e da tipografia, referimo-nos ao *corpo* de um livro como tudo o que compõe o seu miolo substancial. Esse termo sugere um conjunto de órgãos internos revelados por sob a “pele” do livro, quando percorremos suas páginas.

Ellen Lupton e Abbott Miller (2011, p. 51) listam alguns desses componentes “orgânicos” do livro em analogia com os do corpo humano:

- *Cabeça*: 1. Divisão superior do corpo que contém o cérebro, a boca e os principais órgãos sensoriais. 2. [*cabeça* + *-alho*] cabeçalho: palavra ou série de palavras posicionadas no topo de uma página com o objetivo de contextualizar ou localizar alguma seção, parte, capítulo etc.
- *Capa*: 1. Tudo o que envolve, cobre, protege alguma coisa. 2. Rosto ou semblante do livro, contendo o nome do autor e o título da obra.
- *Espinha*: 1. Coluna vertebral. 2. Aquilo que dá sustentação ou estrutura a um objeto ou organismo. 3. Lombada ou dorso: é a parte que liga as folhas do livro, onde se encontra a costura e encadernação.
- *Orelhas*: 1. Órgãos responsáveis pela audição. 2. Abas que se excedem da capa e dobram-se para dentro. Contêm um texto pequeno (como uma sinopse, um extrato do texto ou uma apresentação do autor) e podem servir como marcador de páginas. 3. Orelha-de-cachorro (do inglês *dog-ear*): é o canto dobrado de uma página do livro.

- *Glosa*: 1. Do grego *glossa* e do latim *glotta*: “língua”, órgão muscular responsável pelo paladar e pela articulação vocal. 2. Breve anotação marginal e manuscrita após a publicação. Nas bibliotecas, é comum que os livros sejam poluídos pelas glosas de múltiplos leitores, indicando que o livro foi lido e (re)escrito por muitos. 3. *Glossário* (ou *elucidário*): lista alfabética de termos incomuns ou pouco conhecidos.
- *Pé*: 1. Extremidade inferior da perna vertebrada sobre a qual o indivíduo se assenta no chão. 2. *Nota de rodapé*: Nota de referência, explicação ou comentário posicionada abaixo do texto; é aquilo que serve de apoio a um texto, relacionando-o muitas vezes a textos externos.
- *Apêndice*: 1. Saliência ou processo corporal, como o *apêndice vermiforme* (cuja extração cirúrgica é comum). 2. Material suplementar acrescido ao fim de uma obra escrita, podendo incluir tabelas, diagramas, glossários etc.

Embora o corpo de um livro seja geralmente atribuído a um único autor, órgãos como glosas, apêndices e notas de rodapé são com frequência importados de fora, operando um intercâmbio discursivo com outros autores e documentos. São os órgãos alheios que nutrem, impregnam e por vezes se sobrepõem ao corpo do livro. As notas de rodapé, por exemplo, não servem apenas como suporte passivo ao texto, mas antes como “[...] um sistema vital de raízes que alimentam a obra através de uma rede subterrânea de outros textos. As notas de rodapé podem servir como âncoras mínimas ou como redes loquazes que ampliam imensamente o alcance do corpo” (idem).

Corpo, órgãos, organismo. Ao documentarem a troca de fluidos entre os textos, os livros são também um vestígio material do corpo humano. Nos termos de Jacques Derrida (*apud* Ulmer, 1985, p. 55), “O texto é cuspidor. É como um discurso no qual as unidades adotam para si o modelo do excremento, da secreção”. Assim, a escrita é como saliva, suor e outras substâncias que o corpo produz e elimina periodicamente; por conseguinte, as páginas impressas de um livro assemelham-se a cabelos e unhas, isto é, restos mortos, descartáveis e destacáveis de um corpo que se regenera.

O livro é, nesses termos, um organismo simultaneamente vivo e morto. Trata-se do protótipo de Frankenstein, não como monstro ou fantasma, mas como corpo que nasce para perecer, como criatura que brota inerte para fenecer como impulso vivo. É esse duplo aspecto que circunscreve a figura do *moderno Prometeu*: de um lado, a existência do livro de Mary Shelley, cuja primeira edição não continha o nome da autora; de outro, a criatura anônima feita a partir de pedaços de outros seres, um mito que se consolidou no imaginário ocidental a partir dos “vestígios” de outros mitos.

Livro e imagem que lançam fios para a tessitura orgânica e dispersa que compõe os nossos corpos – físicos, imaginários e impressos. Porque em todo corpo reverbera certo eco de Frankenstein. O corpo do livro, em especial, é uma costura de palavras alheias a fim de dar corpo ao incorpóreo, de dar nome ao que não tem identidade, de dar vida ao que é inerte. Nesse processo, o texto pode ser alterado e reescrito indefinidamente; e mesmo a partir do momento em que é publicado e lido, sua (re)escrita se desdobra diante do olhar alheio, possibilitando novos corpos e costuras.

2. O imaginário oitocentista do corpo humano

O contexto da publicação, em 1818, de *Frankenstein: or the Modern Prometheus* foi aquele em que o corpo humano emergia, na esteira da fisiologia, como um novo “continente” a ser explorado e mapeado. Só que a fisiologia, enquanto ciência da vida, era bem diferente da disciplina especializada que viria a se tornar já na segunda metade do século XIX. Ela não dispunha, até então, de qualquer identidade formal, advindo do trabalho acumulado de cientistas não relacionados que atuavam em diversas áreas do saber (como química, ótica, medicina etc.). O que ali havia em comum era um grande entusiasmo, e certo assombro, em relação ao corpo.

De acordo com Jonathan Crary (2012, p. 82), “a importância real da fisiologia relaciona-se menos com quaisquer das descobertas empíricas do que com o fato de que [...] o corpo estava se tornando o lugar tanto do poder como da verdade”. A fisiologia,

não obstante, é uma das ciências que compõem a ruptura que Foucault (1999, p. 318-320) sugere entre os séculos XVIII e XIX, na qual o humano se define como um ser cuja transcendência é localizada no plano empírico.

Por ora importa retermos como a própria imagem do corpo é *fabricada* por códigos e linguagens sempre sujeitas aos discursos, práticas e saberes de determinado contexto. Nesse sentido, é útil compararmos duas ilustrações anatômicas de momentos distintos, uma do século XVII e outra do século XIX (Fig. 01).

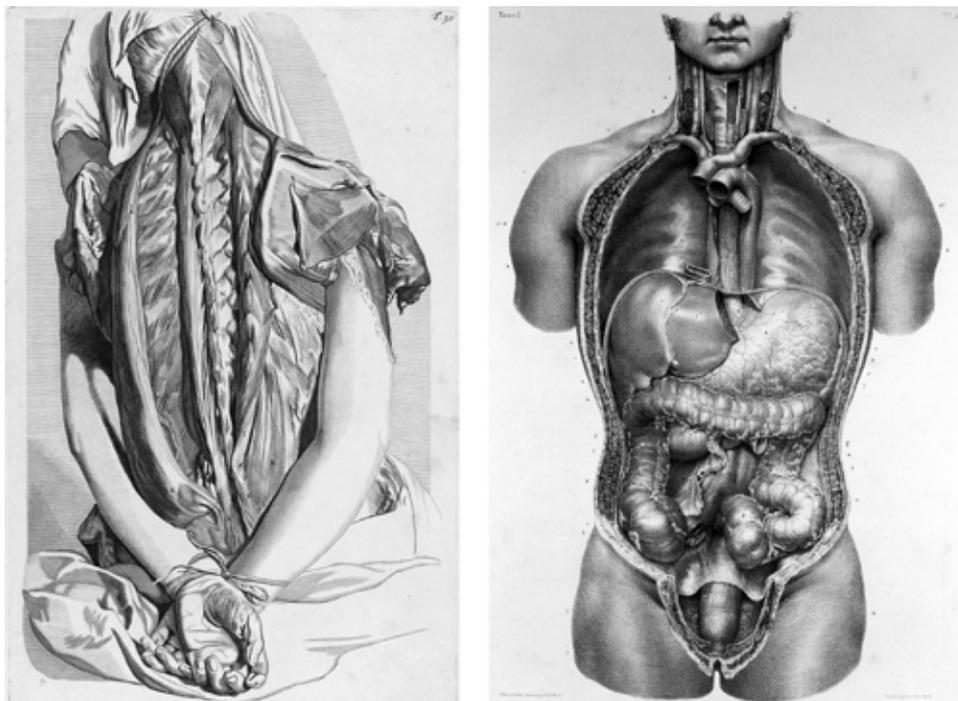


Figura 1: (esquerda) Desenho de Gottfried Bidloo, Amsterdã, 1685 / (direita) Desenho de Nicholas-Henri Jacob, Paris, 1839. Fonte: Wikimedia Commons.

A imagem da esquerda, de Gottfried Bidloo, apesar de ter sido considerada inútil tanto para os médicos quanto para os artistas, representa, nos termos de Mario Perniola (2000, p. 112), “um dos vértices do erotismo barroco”. Nesse caso, o teor erótico não consiste na insinuação da nudez por meio das vestes (como nas esculturas de Bernini), mas na representação do próprio corpo como despojo vivo, abrindo-se e desdobrando-se em camadas finas de tecido. “Nada nessas lâminas leva a pensar na decomposição, na matança, no esquartejamento” (ibidem, p. 121), uma vez que tudo ali é veste, pano e pele; até mesmo os ossos são desenhados como tecidos. A mão morta parece estar quase viva, ainda que sob amarras, deixando o corpo descobrir-se sozinho para pôr à mostra não suas “vísceras”, e sim a delicada superfície dos músculos e órgãos internos.

Em contrapartida, no desenho da direita vemos um cadáver genericamente dissecado, com cortes calculados para uma visualização adequada do “objeto de estudo”. Nesse corpo imóvel e anônimo, a nudez é mantida em suspenso ou, mais precisamente, recoberta pela transparência das formas substanciais. Distinta da linguagem fotográfica, que remeteria ao teor abjeto do corpo esfolado, a ilustração anatômica pretende servir de modelo “realista” de um corpo universal. Assim, despojado de sua aparência de carne, o corpo reduz-se um boneco neoclássico embalsamado em formol.

Compreender tal disparidade entre as duas representações requer um breve recuo histórico. Com o aumento pelo interesse na anatomia humana durante o Renascimento (em grande medida decorrente dos estudos de Da Vinci e Andreas Vesalius), a prática da dissecação difundia-se junto ao desenvolvimento da prensa de tipos móveis. Mas é apenas a partir do século XVII que as técnicas de preparação e conservação dos cadáveres (bem como as matrizes de impressão tipográfica) foram aperfeiçoadas, possibilitando a disseminação das demonstrações públicas de dissecação humana (sobretudo na Holanda, conforme Rembrandt retratou em *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp*).

Já no século XVIII, com a descoberta de novas espécies provindas de uma geografia desconhecida (explorada por desbravadores como James Cook e Charles Darwin), o estudo do corpo humano deixava de ser uma atividade essencialmente descritiva para tornar-se comparativa e sistemática. Segundo Foucault (1999, p. 222), ao abrir mão da

operação inventiva e porosa da observação para privilegiar a *nomeação* das coisas vistas, o naturalista do século XVIII “perdia a vida”. Isso porque “a disposição fundamental do visível e do enunciável não passa mais pela espessura do corpo” (p. 188), e sim pelo espaço abstrato das classificações.

No século XIX, por conseguinte, os manuais de anatomia já assumiam a feição que conhecemos hoje, subdividindo o corpo em elementos e sistemas cada vez mais pormenorizados. Tal anseio por uma taxonomia universal coincide com o aprimoramento dos meios de observação (como o microscópio) e de representação (como os avanços na produção de pigmentos e nas técnicas de impressão), culminando no inventário da fisiologia europeia e na premissa de que “o conhecimento era condicionado pelo funcionamento físico e anatômico do corpo” (Crary, 2012, p. 82).

A questão é que no século XIX o corpo adquire contornos abstratos. Ele é o signo de um olhar que, acima de tudo, interessa-se pelo que não pode ver: a eletricidade, o magnetismo, o calor etc. Em seu *Manual da fisiologia humana*, publicado em 1833, Johannes Müller revela uma imagem do corpo como algo “semelhante a uma fábrica, constituído de processos e atividades diversificados, gerenciados por quantidades mensuráveis de energia e trabalho” (Crary, 2012, p. 90). Ou seja, não é mais o olhar que precisa do corpo físico, contingente, para existir. Ao contrário, trata-se agora de um olhar que confere ao corpo a estruturalidade ou a gramaticalidade que faz com que ele se torne visível, pensável, dissecável.

Nesse sentido, é significativo o fato de que, em meados do século XIX, o anatomista Giovanni Aldini lotava plateias após ter adotado, em suas dissecações públicas, técnicas de galvanização. “A estimulação dos corpos através de correntes elétricas comumente causava reações musculares involuntárias, de modo que [suas] dissecações públicas foram palco para tentativas de ‘ressuscitação’ momentânea” (Talamoni, 2014, p. 36-37) – algo que certamente inspirou a obra-prima de Mary Shelley, que tomou a eletricidade como fonte propulsora da vida.

Entre os impulsos elétricos e a (im)precisão científica, entre o corpo vivo e o olhar que o elaborou, é a palavra escrita que dava voz à fisiologia nascente. E não se tratava

apenas da palavra científica, cuja linguagem ainda não se isolava de um discurso muitas vezes místico, mas em especial da palavra literária do terror gótico britânico. Pois junto à transparência dos corpos vinha o aspecto estranho e inóspito daquilo que, devendo permanecer oculto, poderia se revelar. Tal temor, ao mesmo tempo em que afastava o olhar, também o atraía. Desse modo, o corpo humano, ao deparar-se com sua própria natureza exposta e catalogada, passou a conglomerar novos estímulos físicos, visuais e simbólicos que reescrevem a realidade que o envolve. Ciência e fantasia se contaminam; corpo e palavra são costurados em uma nova reescrita do mundo.

3. O corpo tipográfico e o corpo textual

O livro e seus caracteres tipográficos, analogamente à imagem do corpo humano, também respondem historicamente a mudanças na filosofia, na tecnologia e nos usos sociais da escrita. Em *Modern Typography*, Robin Kinross (1992) mapeia a progressiva racionalização das formas e usos das letras ao longo de vários séculos, relacionando esse processo ao estabelecimento de estruturas formais e corpos coerentes do saber. Por sua vez, Johanna Drucker (1994) escreve, em *The Visible Word*, sobre o lado experimental e transgressor (em oposição ao racional) da tipografia moderna.

Embora a escrita ainda seja muitas vezes encarada, na esteira de Saussure, como uma cópia secundária e mais pobre que a palavra falada, podemos partir do pressuposto de que, ao contrário, a escrita é o que *dá corpo* à língua falada. Basta pensarmos, quanto a isso, nos hieróglifos egípcios ou nos pictogramas/ideogramas orientais, formas de expressão que imiscuem palavras e imagens, mostrando que a grafia simbólica de uma cultura pode prescrever, dentre outras coisas, sua língua falada.

Mesmo a escrita ocidental está repleta de elementos e funções não fonéticas, ao menos sob o viés pós-estruturalista. Em *Gramatologia*, Derrida (2008) argumenta que não há qualquer conceito ou fonema a ser representado, por exemplo, nos sinais de pontuação, nos grifos em negrito ou itálico e nas formas de espaçamento. Essas marcas são elementos

essenciais da escrita, pois, segundo Derrida, é por meio delas que “a escrita *habita* a fala” (p. 39). O alfabeto romano, afinal, aprendeu a confiar nesses “silenciosos servos gráficos” (idem) que, como a moldura de um quadro, parecem estar “fora” do conteúdo e da estrutura interna de um texto e, contudo, são condições necessárias para sua escrita e interpretação. Algo similar pode ser dito em relação à tipografia e ao design gráfico, como nos termos de Lupton e Miller (2011, p. 14):

Espacejamento e pontuação, fronteiras e molduras: esses são os territórios da tipografia e do design gráfico, aquelas artes marginais que tornam legíveis os textos e as imagens. A substância da tipografia não está no alfabeto em si – as formas genéricas de caracteres e seus usos convencionados –, mas no contexto visual e nas formas gráficas específicas que materializam o sistema da escrita. O design e a tipografia trabalham nos *limites* da escrita, determinando a forma e o estilo das letras, os espaços entre elas, e sua localização na página.

Nesse ínterim, a própria história da escrita poderia ser *reescrita* como uma história das estruturas formais que exploram a fronteira entre o interior e o exterior do corpo textual. A começar pelos números, que pairam na fronteira entre o corpo e a escrita: em praticamente todas as culturas, a recorrência da convenção *decimal* sugere que os sistemas numéricos não derivam da expressão verbal, mas das próprias mãos humanas, equipadas com dispositivos convenientes para contar e calcular. Com a ascensão do sistema indo-arábico, nossos dígitos tornaram-se graficamente abstratos, analogamente à abstração do próprio pensamento humano com a ascensão da língua escrita.

A pontuação, por sua vez, deriva da leitura em voz alta: os termos *comma* (vírgula), *colon* (dois-pontos) e *periodus* (ponto final), conforme usados por Aristófanes, referem-se a unidades rítmicas da fala. É somente após a invenção da imprensa que a pontuação será ordenada de maneira gramatical, como estruturação de uma sentença. A imprensa também ressignificou o uso das aspas (ou “vírgula dupla”, antes adotada em manuscritos para destacar frases importantes), uma vez que a reprodução em massa incentivava os escritores a incorporarem material de outras fontes.

Tanto o alfabeto grego quanto o romano eram originalmente maiúsculos: todas as letras deveriam ter a mesma altura em prol de uma leitura linear e horizontal. O uso de letras minúsculas impõe-se com a escrita carolíngia, difundida na Europa entre os séculos VIII e XII, sendo posteriormente condensada no estilo gótico dos copistas medievais. No século XV, as letras góticas passaram a ser usadas em combinação com maiúsculas romanas. Ao passo que os tipos móveis de Gutemberg ainda simulavam a gestualidade da escrita à mão, os tipógrafos humanistas do século XVI distanciaram-se da caligrafia para resgatar os tipos romanos, redesenhando-os a partir das proporções do corpo humano e de relações matemáticas dotadas de importância divina.

As grades racionais e as matrizes em metal do século XVII, por sua vez, serviram como plataforma (na esteira das normas epistemológicas então vigentes) sobre a qual a sombra de um alfabeto ideal pudesse ser projetada, tão clara quanto uma imagem em uma câmara escura. Do século XVIII em diante, no entanto, “A noção dos caracteres como estruturas essenciais e arquetípicas deu lugar ao reconhecimento das letras como unidades dentro de um sistema maior de características formais” (ibidem, p. 57). É o que possibilitou, no século XIX, o advento das famílias tipográficas, isto é, variações de uma mesma fonte em estilos diferentes: itálico, negrito, condensado etc.

De modo análogo, a aparente unidade do corpo textual também se diluía, num movimento que talvez seja mais visível na história do jornal. Os primeiros jornais, que surgiram como meio literário de elite no século XVII, eram diagramados como se fossem livros, ou seja, pressupondo uma leitura linear, do início ao fim. Mas na medida em que, durante o século XIX, o jornal se tornava um meio popular, suas páginas assumiam dimensões maiores e incorporavam diversos elementos, como reportagens, anúncios, colunas de opinião etc. Assim o jornal impresso assume sua feição moderna, como uma colcha de retalhos que reflete a disputa de interesses editoriais, publicitários e de produção. Enquanto os primeiros jornais pareciam ser, nos termos de Lupton e Miller (2011, p. 17), “um objeto coerente e completo, a aparência do jornal popular era resultado de acordos comerciais apressados e de condições arbitrarias”.

Mas não foi apenas com os jornais e com a profusão tipográfica do século XIX que a aparente unidade formal dos textos teria sido dissolvida. Na verdade, a costura textual de ideias alheias percorre toda a história do pensamento: a própria escrita de Platão, como se sabe, é marcada pela retórica dos diálogos, valendo-se de vozes alheias para validar suas ideias. Em contrapartida, Demócrito, um de seus inimigos, pregava que não há uma única verdade, há apenas interpretações. O homem é a medida de todas as coisas (máxima de Protágoras, discípulo de Demócrito) porque o homem é quem *nomeia* todas as coisas. De um lado, a noção de um céu inteligível de onde se possa extrair um texto verdadeiro; de outro, a noção de um único mundo visto a partir de interpretações diversas a serem continuamente retomadas, mescladas e reescritas.

Uma oposição similar pode ser vislumbrada nas páginas abaixo (Fig. 2), ambas do século XV, que representam duas abordagens distintas de diagramação:

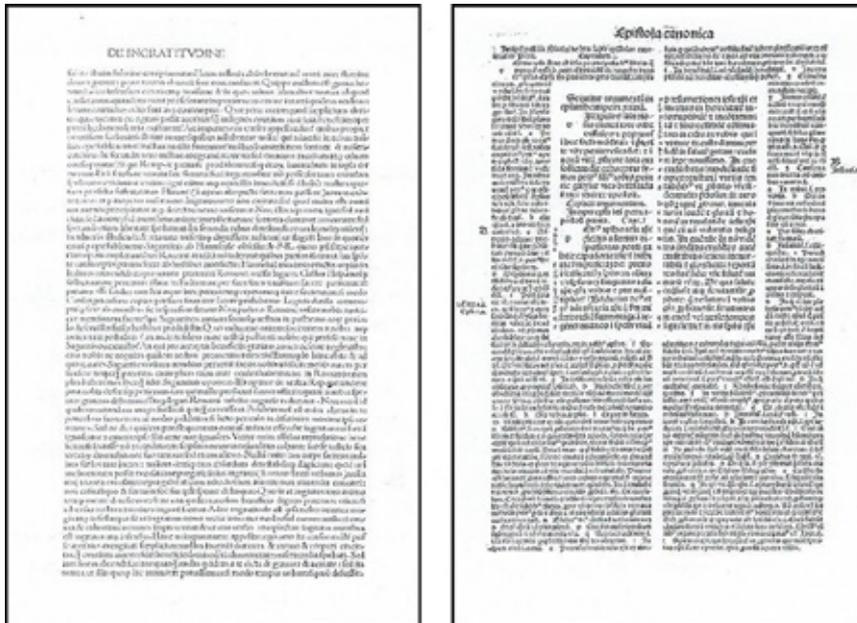


Figura 2: (esquerda) Página de Campanus Opera, impressa em 1445 / (direita) Página da Biblia Latina, impressa em 1497. Fonte: Lupton; Miller, 2011, p. 16.

Na primeira, as margens servem como uma moldura transparente para o bloco de texto, cujo alinhamento justificado reforça seu aspecto linear e coeso. O segundo caso recorre à tradição dos comentários bíblicos, que invadem o corpo textual por meio de lacunas e diferenças gráficas. No primeiro caso, as fronteiras entre interior e exterior, bem como entre leitor e escritor, estão seguramente definidas, ao passo que no segundo caso esses limites são atenuados, tanto pelo centro quanto pelas bordas.

Esse modo de justaposição gráfica e conceitual motivou Derrida (1986) a tomar a tipografia como um meio privilegiado pelo qual a escrita invade o pensamento e a fala. Foi sob tal premissa que o filósofo elaborou o livro *Glas* (Fig. 3), com design de Richard Eckersley, que lança mão de layouts fora dos padrões acadêmicos para compilar um conjunto de textos aparelhados de maneira dispersa (com diagramação e fontes distintas), indicando assim vozes e modos de escrita heterogêneos. *Glas* constitui um Frankenstein que incorpora, como estratégia deliberada de escrita, tanto as glosas dos manuscritos medievais quanto o layout caótico dos jornais modernos.

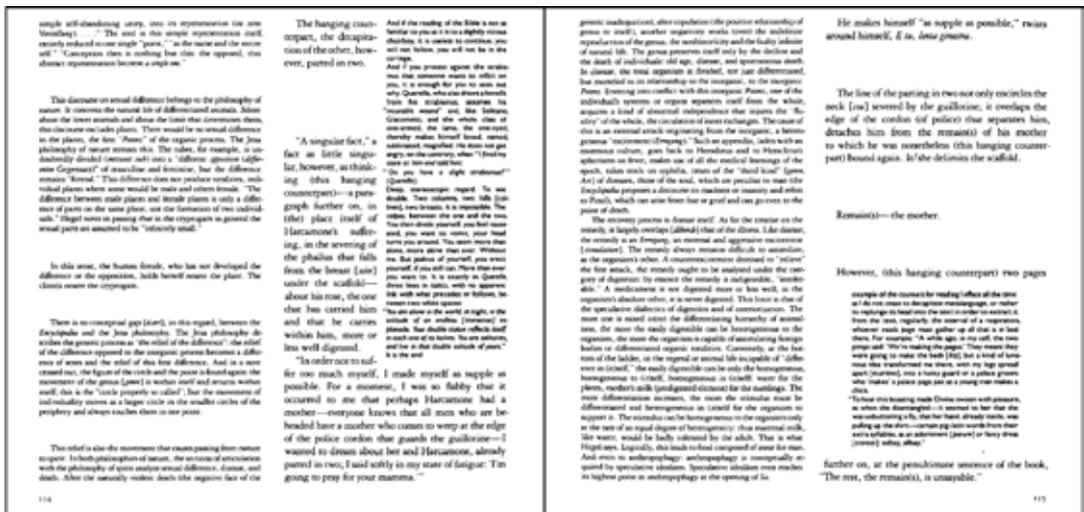


Figura 3: Páginas do livro *Glas*, de Jacques Derrida. Fonte: Derrida, 1986, p. 114-115.

Margens, alinhamento, estilo de tipos e outras estruturas gráficas não apenas exploram a fronteira entre o interior e o exterior do corpo textual, mas o consolidam propriamente. Os signos linguísticos não existem fora dessa superfície tipográfica, cuja dispersão interna e absorção de elementos externos caracterizam toda forma de expressão humana – inclusive a manifestação aparentemente espontânea da fala, bem como as lentes supostamente translúcidas da câmera fotográfica. A escrita é sempre uma reescrita tanto quanto a leitura é sempre uma releitura. Como no organismo de Frankenstein, as palavras e as estruturas do pensamento podem ser embaralhadas e reabitadas.

4. A anatomia de Frankenstein

Note-se como, em se tratando de corpos, é inevitável o cruzamento de questões de ordem material e simbólica, aqui enredadas desde o início. Metáforas como “corpomáquina” (que internaliza algo externo ao organismo) e “coração da cidade” (que externaliza um componente corporal) refletem nosso modo “corpográfico” de lidar com o mundo. Como propõe a linguista Elaine Scarry (1987), tudo o que circunscreve o corpo, desde roupas e utensílios até uma casa e uma comunidade, não apenas funciona como extensão do corpo, como também torna-se parte dele. E de acordo com o neurocientista Gerald Edelman (1992), nossas sensações e percepções não precedem nem sucedem o processo de categorização conceitual que se desenvolve no cérebro. Em termos fisiológicos, segundo ele, uma coisa não é separada da outra.

Com isso em vista, qual poderia ser a relação entre a escrita, o livro e o corpo? A escrita, em primeiro lugar, pode ser encarada como um subproduto físico do pensamento humano, assim como a fala. Mas, diferente desta, a escrita deixa uma marca visível no mundo. O livro, por sua vez, tal como um carro que transporta o corpo, potencializa a capacidade do corpo falar: é duradouro em vez de efêmero, é capaz de se movimentar no espaço e no tempo, e permanece legível mesmo na ausência de seu autor.

Segundo Christine Greiner (2012, p. 17), “O substantivo corpo vem do latim *corpus* e *corporis*, que são da mesma família de corpulência e incorporar”. Já a carne ou o carnal (em grego *sarx* e em latim *caro*) se associa a *keiro*, do grego cortar, destacar, “dividir a carne das bestas, os sacrifícios para a refeição comum” (Dagognet, 1992, p. 10). O que se pode depreender dessas nomeações é uma concepção corporal como intercâmbio recursivo entre o interno e o externo, como uma tessitura viva que, em sua aparente coesão, ora incorpora, ora se desprende de elementos diversos.

Eis a anatomia de Frankenstein, um corpo estranho ou anormal que instaura, como contraparte integrante, a aparente coesão da escrita, dos livros e dos corpos. Em seu curso *Os anormais*, Foucault (2001) retomou o corpo psiquiátrico em sua relação com o direito penal, focando-se na construção discursiva dos “anormais” no decorrer do século XIX. O anormal se desdobra aqui em três figuras principais: o monstro humano (como Frankenstein), o indivíduo a ser corrigido e o onanista. O que nos importa reter é a ideia, defendida por Foucault em vários textos, de que o corpo é o lugar onde ocorre a construção do sujeito. O corpo do prisioneiro (indivíduo a ser corrigido), por exemplo, é aquele que incorpora os signos de transgressão, culpa e (re)normalização – enunciados que, por sua vez, são formados através da matriz discursiva do sujeito médico-jurídico. Tal enquadramento discursivo-corporal, vale dizer, não implica uma relação de causa ou determinação, tampouco a afirmação de que o corpo é feito pura e simplesmente de discurso. Ao contrário, trata-se de uma designação que produz identidade, tornando o indivíduo coerente com um modelo de sujeito.

Em outras palavras, o corpo depende de certa gramática que, por sua vez, depende dos corpos para se materializar. Essa materialização é coextensiva ao corpo. Por isso o sujeito não é produzido instantaneamente pelo discurso, mas está em permanente processo de reescrita. Uma abordagem contemporânea da reescrita corporal consiste na obra do artista argentino Jorge Macchi, cujo olhar tipográfico é comparável ao de um anatomista. De maneira breve, atendo-me a duas de suas obras (Fig. 4):



Figura 4: (esquerda) Cartaz da 27ª Bienal de São Paulo, 2006 / (direita) Detalhe de *Monoblock*, 2003.
Fonte: <http://www.bienal.org.br/>; <http://www.jorgemacchi.com/>. Acesso: 04 fev. 2018.

O cartaz da 27ª Bienal é, de modo geral, quase uma dissecação textual: recortes de jornal que expõem apenas as aspas de citações subtraídas. Ambivalente, é uma imagem que alude, de um lado, à convivência (ou disputa) de vozes recortadas e, de outro, à transitoriedade dos corpos que as enunciam. No segundo caso, trata-se de uma série de avisos de obituários do jornal, com a informação textual também subtraída, recortados e colados em uma pilha que remete a um cemitério abstrato. Aqui, as possibilidades de leitura parecem ser tão intermináveis quanto são os corpos desconhecidos e anônimos que estão ali vagamente aludidos, como arquivos de uma biblioteca.

Palavras, imagens, corpos e livros não ocupam classes separadas, pois instauram o sentido cultural e historicamente circunscrito que caracteriza a linguagem como um todo. No contexto de Mary Shelley, em meados do século XIX, a criação de *Frankenstein* refletia um acúmulo de saberes emaranhados e dispersos sobre o funcionamento de um

corpo então aberto a procedimentos de normalização, estimulação e hibridação. O corpo assim concebido compatibilizava-se com o processo de modernização da escrita, que diluía paulatinamente a aparente unidade essencial do livro impresso.

Ao explicitar-se como um terreno de exploração científica, literária e tipográfica, o corpo, já virado do avesso, reafirmava-se como um meio privilegiado para a leitura e a escrita do mundo. Quanto aos livros, tiveram também sua carne exposta e (re)costurada: as estruturas gráfico-textuais que se justapõem e se dispersam encarnavam, a cada leitura, um novo corpo de mundo. Em suma, todo tipo de organismo requer uma anatomia, e essa anatomia não pode ser elaborada sem que o campo discursivo a partir do qual ela se torna visível seja revelado em sua estranheza sintética.

“Por que arquivos e cemitérios são tão parecidos?”

Giselle Beiguelman (2016, p. 187)

BIBLIOGRAFIA

Edições de Frankenstein

- SHELLEY, Mary. **Frankenstein: The 1818 Text Contents. Nineteenth-Century Responses. Modern Criticism.** Edited by J. Paul Hunter. New York: W. E. W. Norton & Company, 1996.
- . **Frankenstein or the Modern Prometheus.** Edited, introduction and notes by M. K. Joseph. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- . **Frankenstein or the Modern Prometheus: The 1818 Text.** Edited, introduction and notes by Marylin Butler. Oxford: Oxford University Press, 1998a.
- . **Frankenstein or the Modern Prometheus.** Introduction and notes by Siv Jansson. London: Wordsworth, 1999.
- . **Frankenstein or the Modern Prometheus.** Edited, introduction and notes by Maurice Hindle. London: Penguin Classics, 2003.
- . **Frankenstein Galvanized. Original 1818 edition.** Edited by Claire Bazin with essays and commentary. London/Liverpool: Red Rattle Books, 2012.
- . **Frankenstein.** Trad. de João Costa. Lisboa: Asa, 2015.
- SHELLEY, Mary; SHELLEY, Percy. **Frankenstein or the Modern Prometheus: The Original Two-Volume Novel of 1816-1817 from the Bodleian Library Manuscripts.** Edited and Introduction by Charles E. Robinson. New York: Vintage Books, 2009.

Outra bibliografia

- ALDINI, Giovanni. **General Views on the Application of Galvanism to Medical Purposes Principally in cases of suspended Animation.** London: J. Callow, Princes Street and Burgess and Hill, Great Windmill Street, 1819.
- ALDISS, Brian W. “The Origins of the Species: Mary Shelley”. **Billion Year Spree: The True History of Science Fiction.** Garden City: Doubleday, 1973, 24-25.

- ALMEIDA, Rogério de. Considerações sobre as bases de uma filosofia trágica. **Revista Diálogos Interdisciplinares**, v. 2, n. 3, p. 52-63, 2013.
- ANDERS, Gunther. **La Obsolescencia Del Hombre**: Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial. Trad. Josep Monter Pérez. Valencia: Pre-Textos, 2011.
- ARAÚJO, Alberto Filipe. “Da metáfora da ‘modelagem’ ao mito de Pigmalião em educação. Considerações em torno de uma filosofia do imaginário educacional”. In: ARAÚJO, Alberto Filipe.; ARAÚJO, Joaquim Machado de (Orgs.). **História, Educação e Imaginário**. Cadernos CIEd, Braga, Centro de Investigação em Educação/Instituto de Educação e Psicologia/Universidade do Minho, 2007, p. 69-82.
- ARAÚJO, Alberto Filipe; GUIMARÃES, Armando Rui. “O Monstro de Frankenstein: uma leitura à luz do imaginário educacional”. **Revista Temas em Educação**, Vol. 23, nº 1, 2014, p. 14-35.
- _____. The child is father of the man: On the pedagogical teachings of the myth of Frankenstein. **Cahiers echinox Journal**, Vol. 26, 2014a, p. 221-240.
- _____. Victor Frankenstein, um Prometeu Moderno? Sob o Olhar do Imaginário Educacional. *Letras & Letras*, Vol. 30, n.1, 2014b, p. 18-37.
- ARENDDT; Hannah. **A Condição Humana**. Trad. de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.
- _____. **Sobre a Violência**. Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2014.
- ARISTÓTELES. **Política**. Edição bilingue. Trad. de António C. Amaral e Carlos C. Gomes. Lisboa: Editorial Veja, 1998.
- BACHELARD, Gaston. **La psychanalyse du feu**. Paris: Gallimard, 1985.
- BADIOU, Alain. El cine como experimentación filosófica. In: YOEL, Geraldo (org.). **Pensar el cine 1**: imagen, ética y filosofía. Buenos Aires: Manantial, 2004.
- BALESTRA, Dominic J. “Technology in a Free Society: The New Frankenstein”. **Thought**, 65:257, June 1990, p. 155-168.
- BAKER, Carlos. Percy Bysshe Shelley. In: BAHR, Lauren S. (Ed.). **Collier’s Encyclopedia**, Vol. 11. New York: Macmillan Educational Comp., 1992.

- BARZUN, Jacques. Romanticism. In: BAHR, Lauren S. (Ed.). **Collier's Encyclopedia**, Vol. 11. New York: Macmillan Educational Comp., 1992.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Ambivalência**. Trad. de Marcus Penchel. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007.
- BAZIN, Claire. Introduction. In: SHELLEY, Mary. **Frankenstein Galvanized: Original 1818 Edition**. London/Liverpool: Red Rattle Books, 2012, p. 3-8.
- _____. Monster and Monster-text. In: SHELLEY, Mary. **Frankenstein Galvanized: Original 1818 Edition**. London/Liverpool: Red Rattle Books, 2012a, p. 300-308.
- BEIGUELMAN, Giselle. **Da cidade interativa às memórias corrompidas: arte, design e patrimônio histórico na cultura urbana contemporânea**. Tese de Livre-Docência em Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016.
- BENNETT, Betty T. Mary Shelley's letters: the public/private self. In: SCHOR, Esther (Ed.). **The Cambridge Companion to Mary Shelley**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- BERNHEIM, C. **Mary Shelley: Uma Biografia da Autora de Frankenstein**. Trad. de José Alfaro. Lisboa: Antígona, 2014.
- BERTHIN, Christine. Frankenstein ou le Prométhée moderne. In: HARTJE, Hans; DUPONT, Florence; BELLOSTA, Marie-Christine; BERTHIN, Christine. **L'humain et l'inhumain: Un thème, trois oeuvres**. Paris: Belin, 1997, p. 97-165.
- BETTELHEIM, Bruno. **Psicanálise dos Contos de Fada**. Trad. de Carlos Humberto da Silva. Amadora: Livraria Bertrand, 1984.
- BISHOP, Philip E. **Adventures in the Human Spirit**. Englewood Cliffs: Prentice Hall Inc., 1994.
- BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1996.
- BOTTING, Fred. **Making Monstrous: Frankenstein, Criticism, Theory**. Manchester: Manchester Univ. Press, 1991.
- BURKE, Edmund. **A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful**. South Australia: The University of Adelaide Library, 2016.

- BUTLER, Marilyn. *Frankenstein and Radical Science*. In: **Frankenstein**: A Norton Critical Edition. New York/London: W. W. Norton & Comp., 1996.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1993.
- . **As máscaras de Deus**: mitologia primitiva. São Paulo: Palas Athena, 2010.
- CANAVERO, Sergio; REN, Xiao Ping; KIM, C. Yoon, “HEAVEN: The Frankenstein effect”. **Surgical Neurology International**, 7 (Suppl 24): S623–S625, 2016.
- CARROLL, Lewis. **The Annotated Alice**. Edited by Martin Gardner. Harmondsworth: Penguin Books, 1981.
- CARTER, Ronald; McRAE, John. **The Penguin Guide to English Literature**: Britain and Ireland. London: Penguin Books, 1996.
- CHARBONNEL, Nanine. **La Tâche Aveugle**: Philosophie du Modèle. T. III. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1993.
- CLAYTON, Jay. “Concealed Circuits: Frankenstein’s Monster, the Medusa and the Cyborg”. **Raritan**: A Quarterly Review, 15:4 (Spring 1996), p. 53-69.
- CLEMIT, Pamela. *Frankenstein, Matilda, and the legacies of Godwin and Wollstonecraft*. In: SCHOR, Esther (Ed.). **The Cambridge Companion to Mary Shelley**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- COHEN, Jon, “The Horror Story that haunts Science”. **Science**, 10 jan. 2018. Disponível em: <<http://www.sciencemag.org/news/2018/01/specter-frankenstein-still-haunts-science-200-years-later>>. Acesso em: 04 mai. 2018.
- CONGER, Syndy McMillen. “A German Ancestor for Mary Shelley’s Monster: Kahlert, Schiller, and the Buried Treasure of *Northanger Abbey*”. **Philological Quarterly**, 59:2, Spring 1980.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012 (Col. ArteFíssil).
- CROUCH, Laura E. “Davy’s *A Discourse, Introductory to A Course of Lectures on Chemistry*: A Possible Scientific Source of *Frankenstein*”. **Keats-Shelley Journal**, 27, 1978, p. 35-44.
- CROWTHER, Jonathan. (Ed.) **Oxford Guide to British and American Culture**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

- CRYSTAL, David (Ed.). **The Cambridge Biographical Encyclopedia**. 2nd Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- DAGOGNET, François. **Le corps multiple et un**. Paris: Delaguange, 1992.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema: imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- . **Cinema: imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DERRIDA, Jacques. **Glas**. Nebraska: University of Nebraska Press, 1986.
- . **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DRABBLE, Margaret (Ed.). **The Oxford Companion to English Literature**. 5th Edition. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- DRUKER, Johanna. **The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- DURAND, Gilbert. Pérennité, dérivations et usure du mythe. In: CHAUVIN, Danièle (org.). **Champs de l'imaginaire**. Grenoble: Ellug, 1996, p. 81-107.
- . **Mito, Símbolo e Mitodologia**. Lisboa: Editorial Presença, 1981.
- . **Campos do Imaginário**. Lisboa: Piaget, 1998.
- . **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DUCHEMIN, Jacqueline. **Prométhée: Histoire du mythe, de ses origines orientales à ses incarnations modernes**. Paris: Les Belles Lettres, 1974.
- DUPERRAY, Max. Un héritage interprété: Frankenstein au feu prométhéen. In: MENE-GALDO, Gilles (org.). **Frankenstein**. Paris: Éditions Autrement, 1998, p. 62-75.
- EDELMAN, Gerald. **Bright air, Brilliant fire: On the matter of mind**. New York: Basic Books, 1992.
- ÉSQUILO. **Prometeu Agrilhoado**. Trad. de Ana Paula Quintela Sottomayor. Lisboa: Edições 70, 2001.
- EVANS, Ifor. **A Short History of English Literature**. 4th Ed. Harmondsworth: Penguin Books, 1978.
- FERBER, Michael. **Romanticism: A Very Short Introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

- FLORESCU, Radu. **In Search of Frankenstein**: Exploring the Myths Behind Mary Shelley's Monster. London: Robson Books, 1996.
- FLORESCU, Radu; CAZACU, Matei. **Frankenstein**. Paris: Tallandier, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Lisboa: Edições 70, 2014.
- _____. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. **Nietzsche**: o humano como memória e como promessa. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014.
- GREINER, Christine. **O Corpo**: Pistas para Estudos Indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2012.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. **Obras Completas** - Vol XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 271-318.
- _____. **A Interpretação de Sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- GIL, José. **Monstros**. Trad. de José Luís Luna. Lisboa: Quetzal Editores, 1994.
- GODWIN, William. "Of an Early Taste for Reading". **The Enquirer**: Reflections on Education, Manners, and Literature in a series of essays. 1st ed. London: G. G. and J. Robinson, 1797, p. 31.
- GUAL, Carlos García. **Diccionario de mitos**. Madrid: Siglo XXI, 2011.
- _____. **Prometeo: Mito Y Literatura**. Madrid: FCE, 2009.
- GUSTON, David H.; FINN, Ed; ROBERT, Jason Scott (Eds.). **Frankenstein**: Annotated for Scientists, Engineers, and Creators of All Kinds. Cambridge: MIT Press, 2017.
- HAGGERTY, George E. **Gothic Fiction/Gothic Form**. University Park: Pennsylvania State University Press, 1989.
- HAIGH, Christopher (Ed.). **The Cambridge Historical Encyclopedia of Great Britain and Ireland**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- HAINING, Peter (Ed.). **The Frankenstein Omnibus**. London: Bounty Books, 2002.

- HAMELINE, Daniel. **L'éducation, ses images et son propos**. Paris: Éditions ESF, 1986.
- HARRISON, Gary; GANNON, William L. "Victor Frankenstein's Institutional Review Board Proposal, 1790". **Science and Engineering Ethics**, v. 21, n. 5, 2015, p. 1139-1157.
- HAY, Daisy. **Young Romantics: The Shelleys, Byron and Other Entangled Lives**. London: Bloomsbury, 2010.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Discursos Sobre a Educação**. Trad. de Maria Ermelinda Fernandes. Lisboa: Edições Colibri, 1994.
- HELVÉTIUS. **Œuvres complètes D'Helvétius**. De l'homme et de ses facultés intellectuelles et de son éducation. Paris, chez Mme Ve. Lepetit, Librairie, L'Imprimerie de Crapelet, 1818.
- HINDLE, Maurice. Introduction and notes. In: SHELLEY, Mary. **Frankenstein or the Modern Prometheus**. London: Penguin Classics, 2003, p. VII-LLXIII.
- HITCHCOCK, Susan Tyler. **Frankenstein: as muitas faces de um monstro**. Trad. de Henrique A. R. Monteiro. São Paulo: Larousse, 2010.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus W. "The Sandman". In: **Selected Writings of E.T.A. Hoffmann**. Vol. 1: The Tales.] Chicago: University of Chicago Press, 1969 [1815], p. 277-308.
- HOLMES, Richard. "Science Fiction: The science that fed Frankenstein". **Nature**, Springer Nature, Jul 27, 2016. Disponível em: <<https://www.nature.com/articles/535490a>>. Acesso em: 04 mai. 2018.
- HUME, Robert D. "Gothic Versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel". **PMLA**, v. 84, n. 2, March 1969, p. 282-90.
- HUNTER, J. Paul. Introduction. In: HUNTER, J. Paul (Ed.). **Frankenstein** (A Norton Critical Edition). New York/London: W.W. Norton & Comp., 1996.
- IÁÑEZ, Eduardo. **O Século XIX: Literatura Romântica. História da Literatura. Volume 6**. Tradução de Fernanda Soares. Lisboa: Planeta Editora, s. d.
- ISAACS, Leonard. "Creation and Responsibility in Science: Some Lessons from the Modern Prometheus". **Creativity and the Imagination: Case Studies from the Classical Age to the Twentieth Century**. Newark: University of Delaware Press, 1987, p. 59-104.

- JACKSON, Howard. The Finising Touch. In: SHELLEY, Mary. **Frankenstein Galvanized**. Original 1818 Edition. London/Liverpool: Red Rattle Books, 2012, p. 276-287.
- JANSSON, Siv. Introduction and notes. In: SHELLEY, Mary. **Frankenstein or the Modern Prometheus**. London: Wordsworth, 1999.
- JONES, Howard Mumford. William Godwin. In: BAHR, Lauren S. (Ed.). **Collier's Encyclopedia**, Vol. 11. New York: Macmillan Educational Comp., 1992.
- JOSEPH, M. K. Introduction and notes. In: SHELLEY, Mary. **Frankenstein or the Modern Prometheus**. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- KANT, Immanuel. **Sobre a Pedagogia**. Trad. de João Tiago Proença. Lisboa: Alexandria, 2004.
- KAPLAN, Peter W. "Mind, brain, body, and soul: a review of the electrophysiological undercurrents for Dr. Frankenstein". **Journal of Clinical Neurophysiology**, v. 21, n. 4, jul./aug. 2004, p. 301-304.
- KERÉNYI, Karl. **Prometeo**: Interpretación Griega de la Existencia Humana. Trad. de Brigitte Kieman. Madrid: Sextopiso, 2011.
- KIEVITT, F. David. Mary Shelley. In: BAHR, Lauren S. (Ed.). **Collier's Encyclopedia**, Vol. 11. New York: Macmillan Educational Comp., 1992.
- KINROSS, Robin. **Modern Typography**: An Essay in Critical History. London: Hyphen Press, 1992.
- KNOEPFLMACHER, U. C. "Thoughts on the Aggression of Daughters". In: LEVINE, George Lewis; KNOEPFLMACHER, U. C. (Eds.). **The Endurance of Frankenstein**: Essays on Mary Shelley's Novel. Los Angeles: University of California Press, 1979, p. 88-119.
- KUCICH, Greg . Biographer. In: SCHOR, Esther (Ed.). **The Cambridge Companion to Mary Shelley**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- LECERCLE, Jean-Jacques. **Frankenstein: mythe et philosophie**. Paris: PUF, 1988.
- _____. Le monstre de Frankenstein n'avait pas de carte d'identité. In: MENEGALDO, Gilles (org.). **Frankenstein**. Paris: Éditions Autrement, 1998.
- LECOURT, Dominique. **Prométhée, Faust, Frankenstein**: Fondements imaginaires de l'éthique. Paris: Synthélabo, 1996.

- LEVINE, George Lewis. "The Ambiguous Heritage of Frankenstein". In: LEVINE, George Lewis; KNOEPFLMACHER, U. C. (Eds.). **The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel**. Los Angeles: University of California Press, 1979, p. 3-30.
- LEVY, Maurice. Unde hoc monstrum? In: MENEGALDO, Gilles (org.). **Frankenstein**. Paris: Éditions Autrement, 1998, p. 11-15.
- LIPKING, Lawrence. Frankenstein, The True Story; or, Rousseau Judges Jean-Jacques. In: HUNTER, J. Paul (Ed.). **Frankenstein** (A Norton Critical Edition). New York/London: W.W. Norton & Comp., 1996.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LUPTON, Ellen; MILLER, Abbott. **Design escrita pesquisa: a escrita no design gráfico**. Porto Alegre: Bookman, 2011.
- MACKOWIAK, Philip A. "President's Address: Mary Shelley, Frankenstein, and The Dark Side of Medical Science". **Transactions of the American Clinical and Climatological Association**, v. 125, 2014, p. 1-13.
- MARCEAU, Marion Sones. Frankenstein: The Gothic Creation of an Unbridled Mind. In: SHELLEY, Mary. **Frankenstein Galvanized**. Original 1818 Edition. London/Liverpool: Red Rattle Books, 2012, p. 234-327.
- MARSHALL, Peter (Ed.). **The Anarchist Writings of William Godwin**. Edited with an Introduction by Peter Marshall. London: Freedom Press, 1986.
- MASUGA, Katy. Locke's Child in the Carnivore's Kitchen. In: SHELLEY, Mary. **Frankenstein Galvanized**. Original 1818 Edition. London/Liverpool: Red Rattle Books, 2012, p. 288-299.
- MCLANE, Maureen Noelle. "Literate Species: Populations, 'Humanities' and Frankenstein", **ELH**, v. 63, n. 4, 1996, p. 1-17.
- MCLUHAN, Marshall. **Compreender os Meios de Comunicação: Extensões do Homem**. Trad. de José Miguel Silva. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2008.
- MELLOR, Anne K. Possessing Nature: The Female in *Frankenstein*. In: HUNTER, J. Paul

- (Ed.). **Frankenstein** (A Norton Critical Edition). New York/London: W.W. Norton & Comp., 1996.
- _____. **Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters**. London: Routledge, 1998.
- _____. Making a Monster: an introduction to *Frankenstein*. In: SCHOR, Esther (Ed.). **The Cambridge Companion to Mary Shelley**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- MEIRIEU, Philippe. **Frankenstein pédagogue**. Paris: ESF, 1996.
- _____. **Frankenstein Educador**. Trad. de Emili Olcina. Barcelona: Editorial Laertes, 2001.
- MENEGALDO, Gilles (org.). **Frankenstein**. Paris: Éditions Autrement, 1998, p. 62-75.
- _____. Le monstre court toujours. In: MENEGALDO, Gilles (org.). **Frankenstein**. Paris: Éditions Autrement, 1998, p. 16-61.
- MEDRANO, Gregorio L. **Prometeos: Biografías de un mito**. Madrid: Editorial Trotta, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p.101-117.
- MOERS, Ellen. "Female Gothic". In: MOERS, Ellen. **Literary Women: The Great Writers**. New York: Doubleday, 1976; Oxford University Press, 1985, p. 90-98.
- MOSKAL, Jeanne. Travel writing. In: SCHOR, Esther (Ed.). **The Cambridge Companion to Mary Shelley**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- MONTERO, Rosa. **Histórias de Mulheres**. Trad. de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Porto: Asa Editores, 2002.
- MORIN, Edgar. **O paradigma perdido: a natureza humana**. Lisboa, Europa-América, 1973.
- _____. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica**. São Paulo: É Realizações, 2014.
- MOWATT, Jim. *Frankenstein and the British Workers*. In: SHELLEY, Mary. **Frankenstein Galvanized**. Original 1818 Edition. London/Liverpool: Red Rattle Books, 2012, p. 250- 256.
- MURRAY, E. B. "Shelley's Contribution to Mary's *Frankenstein*". **Keats-Shelley Memorial Bulletin**, v. 29, 1978, p. 50-68.
- OUNOUGH, Samia. Robert Walton, from Ulysses to Homer: The Act of Writing in Fran-

- kenstein or The Modern Prometheus. In: SHELLEY, Mary. **Frankenstein Galvanized**. Original 1818 Edition. London/Liverpool: Red Rattle Books, 2012, p. 258- 269.
- _____. Considering Reception: the definition of what an artist is not in Frankenstein or The Modern Prometheus. In: SHELLEY, Mary. **Frankenstein Galvanized**. Original 1818 Edition. London/Liverpool: Red Rattle Books, 2012a, p. 270- 275.
- PERNIOLA, Mario. **Pensando o ritual**: sexualidade, morte, mundo. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- PLOTIN. **Ennéades**. Trad. par Émile Bréhier. Paris: Les Belles Lettres, 1954.
- POOVEY, Mary. My Hideous Progeny: The Lady and the Monster. In: HUNTER, J. Paul (Ed.). **Frankenstein** (A Norton Critical Edition). New York/London: W.W. Norton & Comp., 1996.
- RAUCH, Alan. “The Monstrous Body of Knowledge in Mary Shelley’s Frankenstein”. **Studies in Romanticism**, v. 14, 1995, p. 227-253.
- REBOUL, Olivier. Les Valeurs de L’Éducation. In: JACOB; André (org.) **L’Univers Philosophique**, Vol. I. 2è éd. Paris: PUF, 1991, p. 197-202.
- RHEES, D. J. “From Frankenstein to the Pacemaker”. **IEEE Engineering in Medicine and Biology Magazine**, v. 28, Issue 4, jul./aug. 2009.
- RIEGER, James. “Dr. Polidori and the Genesis of Frankenstein”. **Studies in English Literature 1500-1900**, v. 3, Winter 1963, p. 461-472.
- ROBINEAU-WEBER, Anne-Gaëlle. Frankenstein ou l’homme fabriqué. In: BRUNEL, Pierre (Ed.). **L’Homme artificiel**. Paris: Didier Erudition/CNED, 1999, p. 203-241.
- _____. Frankenstein. In: BRUNEL, Pierre; VION-DURY, Juliette (Eds.). **Dictionnaire des Mythes du Fantastique**. Limoges: Pulim, 2003, p. 139-144.
- ROSSET, Clément. **L’objet singulier**. Paris, Minuit: 1985.
- _____. **O Real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Trad. de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- _____. **Reflexiones sobre Cine**. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2010.
- SAMPSON, George. **The Concise Cambridge History of English Literature**. 3rd Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

- SANDERS, Andrew. **História da Literatura Inglesa**. Trad. de Jaime Araújo. Lisboa: Editorial Verbo, 2005.
- SCARRY, Elaine. **The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World**. New York: Oxford University Press, 1987.
- SHELLEY, Mary. "Author's Introduction to the Standard Novel's Edition" (1831). In: SHELLEY, Mary. **Frankenstein, or the Modern Prometheus**. London / New York: Penguin Books, 2003, p. 5-10.
- SCHOR, Esther. Introduction. In: SCHOR, Esther (Ed.). **The Cambridge Companion do Mary Shelley**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- SECHAN, Louis. **Le mythe de Prométhée**. 2^è éd. Paris: PUF, 1985.
- SHULTZ, David. "Creating a modern monster". **Science**, v. 359, Issue 6372, 12 jan. 2018, p. 151.
- STABLEFORD, Brian. "Frankenstein and the Origins of Science Fiction". In: SEED, David (Ed.). **Anticipations: Essays on Early Science Fiction and its Precursors**. Syracuse: Syracuse Univ. Press, 1995, pp. 46-57.
- STEINER, George. **Gramáticas da criação**. São Paulo: Globo, 2003.
- SUSSMAN, Charlotte. Stories for the Keepsake. In: SCHOR, Esther (Ed.). **The Cambridge Companion do Mary Shelley**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- TALAMONI, Ana Carolina Biscalquini. **Os nervos e os ossos do ofício: uma análise etnológica da aula de anatomia**. São Paulo: Editora UNESP, 2014.
- THOMAS, W. E. S. British Culture: revolution, Romanticism and Victorianism. In: HAIGH, Christopher (Ed.). **The Cambridge Historical Encyclopedia of Great Britain and Ireland**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- TROUSSON, Raymond. **Le thème de Prométhée dans la littérature européenne**. 2^è éd. Genève: Droz, 1967.
- . Prométhée. In: BRUNEL, Pierre (Ed.). **Dictionnaire des Mythes Littéraires**. Monaco: Éditions du Rocher/Jean Paul Bertrand Éditeur, 1988, p. 1139-1153.
- TURNEY, Jon. **Frankenstein's Footsteps: Science, Genetics and Popular Culture**. New Haven: Yale University Press, 2000.

- ULMER, Gregory. **Applied Grammatology**: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985.
- VIELMAS, Laurence Talairach. Collecting the Materials: Anatomical Practice and the Material Body in Frankenstein. In: SHELLEY, Mary. **Frankenstein Galvanized**. Original 1818 Edition. London/Liverpool: Red Rattle Books, 2012, p. 328-249.
- VIERHAUS, Rudolf. Bildung. In: BRUNNER, Otto; CONZE, Werner; KOSELLECK, Reinhard (Eds.). **Geschichtliche Grundbegriffe**: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Vol. 1 (A-D). Stuttgart: Klett-Cotta, 1972, p. 508-551.
- WARDLE, Ralph. Mary Wollstonecraft Godwin. In: BAHR, Lauren S. (Ed.). **Collier's Encyclopedia**, Vol. 11. New York: Macmillan Educational Comp., 1992.
- WOLFSON, Susan J. Mary Shelley. In: SCHOR, Esther (Ed.). **The Cambridge Companion do Mary Shelley**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Filmes

- A MORTE CANSADA. Direção: Fritz Lang. Alemanha, 1921.
- A NOIVA DE FRANKENSTEIN. Direção: James Whale. EUA, 1935.
- A PELE QUE HABITO. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha, 2011.
- DEUSES E MONSTROS. Direção: Bill Condon. EUA, 1998.
- EDWARD MÃOS DE TESOURA. Direção: Tim Burton. EUA, 1990.
- FRANKENSTEIN DE MARY SHELLEY. Direção: Kenneth Branagh. EUA, 1994.
- FRANKENSTEIN. Direção: James Whale; EUA, 1931.
- FRANKENWEENIE. Direção: Tim Burton. EUA, 2012.
- FRANKENSTEIN, O MONSTRO DAS TREVAS. Direção: Roger Corman. EUA, 1990.
- NOSFERATU, UMA SINFONIA DO HORROR. Direção F. W. Murnau. Alemanha, 1922.
- O ESPÍRITO DA COLMÉIA. Direção: Victor Erice. Espanha, 1973.
- O FILHO DE FRANKENSTEIN. Direção: Willis Cooper. EUA, 1939.
- O GABINETE DO DR. CALIGARI. Direção: Robert Wiene. Alemanha, 1920.
- O JOVEM FRANKENSTEIN. Direção: Mel Brooks. EUA, 1974.

SOBRE OS AUTORES

Alberto Filipe Araújo: Professor Catedrático e membro integrado do Centro de Investigação em Educação (CIEEd) do Instituto de Educação da Universidade do Minho (Braga – Portugal).

Armando Rui Guimarães: Professor aposentado do Instituto de Educação da Universidade do Minho (Braga – Portugal).

Jean-Pierre Sironneau: Professor Honorário de sociologia e antropologia da Universidade Grenoble-Alpes (Grenoble – França).

José Augusto Ribeiro: Investigador e colaborador do Instituto de Educação da Universidade do Minho (Braga – Portugal).

Paula Alexandra Guimarães: Professora do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho (Braga – Portugal).

Marcos N. Beccari: Professor do Depto. de Design / Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná (Curitiba – Brasil).

Rogério de Almeida: Professor Associado da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (São Paulo – Brasil).

Este livro,
O mito de Frankenstein:
Imaginário & Educação,
o primeiro volume da Coleção Mitos
da Pós-Modernidade, utilizou as fontes
tipográficas Playfair Display,
Crimson Text e DIN Next LT Pro,
e foi finalizado em maio de 2018,
em Curitiba e em São Paulo
(Brasil).



Coleção Mitos da Pós-Modernidade

Frankenstein, Drácula, Fausto e o Fim do Mundo são mitos que possibilitam a compreensão do mundo contemporâneo em sua ideologia pós-moderna. Mais do que o surgimento de novos mitos, observamos a permanência e o retorno de temas e narrativas que já animaram outros tempos, reconfigurados no tempo presente. A Coleção Mitos da Pós-Modernidade se propõe a pensar o imaginário do mundo contemporâneo, enfatizando o caráter transdisciplinar desse tipo de pensamento e priorizando diálogos com a educação na atualidade.

· FEUSP