

Cleide Antonia Rapucci
Guilherme Magri da Rocha
Luiz Fernando Martins de Lima
Organizadores

**O MONSTRO
BICENTENÁRIO
LEITURAS DE *FRANKENSTEIN*
200 ANOS DEPOIS**



Pantanal Editora

2020

Cleide Antonia Rapucci
Guilherme Magri da Rocha
Luiz Fernando Martins de Lima
(Organizadores)

O MONSTRO BICENTENÁRIO
LEITURAS DE *FRANKENSTEIN* 200 ANOS
DEPOIS

Revisão

Thais Maria Gonçalves da Silva



Pantanal Editora

2020

Copyright© Pantanal Editora
Copyright do Texto© 2020 Os Autores
Copyright da Edição© 2020 Pantanal Editora
Editor Chefe: Prof. Dr. Alan Mario Zuffo
Editores Executivos: Prof. Dr. Jorge González Aguilera
Prof. Dr. Bruno Rodrigues de Oliveira

Diagramação: A editora

Edição de Arte: A editora. Capa: <https://visualhunt.com/photo3/160192/>.

Revisão Geral: Os autor(es), organizador(es) e a editora

Revisão textual: Thais Maria Gonçalves da Silva

Conselho Editorial

- Prof. Dr. Adailson Wagner Sousa de Vasconcelos – OAB/PB
- Profa. Msc. Adriana Flávia Neu – Mun. Faxinal Soturno e Tupanciretã
- Profa. Dra. Albys Ferrer Dubois – UO (Cuba)
- Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – IF SUDESTE MG
- Profa. Msc. Aris Verdecia Peña – Facultad de Medicina (Cuba)
- Profa. Arisleidis Chapman Verdecia – ISCM (Cuba)
- Prof. Dr. Bruno Gomes de Araújo - UEA
- Prof. Dr. Caio Cesar Enside de Abreu – UNEMAT
- Prof. Dr. Carlos Nick – UFV
- Prof. Dr. Claudio Silveira Maia – AJES
- Prof. Dr. Cleberton Correia Santos – UFGD
- Prof. Dr. Cristiano Pereira da Silva – UEMS
- Profa. Ma. Dayse Rodrigues dos Santos – IFPA
- Prof. Msc. David Chacon Alvarez – UNICENTRO
- Prof. Dr. Denis Silva Nogueira – IFMT
- Profa. Dra. Denise Silva Nogueira – UFMG
- Profa. Dra. Dennyura Oliveira Galvão – URCA
- Prof. Dr. Elias Rocha Gonçalves – ISEPAM-FAETEC
- Prof. Me. Ernane Rosa Martins – IFG
- Prof. Dr. Fábio Steiner – UEMS
- Prof. Dr. Gabriel Andres Tafur Gomez (Colômbia)
- Prof. Dr. Hebert Hernán Soto Gonzáles – UNAM (Peru)
- Prof. Dr. Hudson do Vale de Oliveira – IFRR
- Prof. Msc. Javier Revilla Armesto – UCG (México)
- Prof. Msc. João Camilo Sevilla – Mun. Rio de Janeiro
- Prof. Dr. José Luis Soto Gonzales – UNMSM (Peru)
- Prof. Dr. Julio Cezar Uzinski – UFMT
- Prof. Msc. Lucas R. Oliveira – Mun. de Chap. do Sul
- Prof. Dr. Leandro Argentel-Martínez – ITSON (México)
- Profa. Msc. Lidiene Jaqueline de Souza Costa Marchesan – Consultório em Santa Maria
- Prof. Msc. Marcos Pisarski Júnior – UEG
- Prof. Dr. Mario Rodrigo Esparza Mantilla – UNAM (Peru)
- Profa. Msc. Mary Jose Almeida Pereira – SEDUC/PA
- Profa. Msc. Nila Luciana Vilhena Madureira – IFPA
- Profa. Dra. Patrícia Maurer
- Profa. Msc. Queila Pahim da Silva – IFB
- Prof. Dr. Rafael Chapman Auty – UO (Cuba)
- Prof. Dr. Rafael Felipe Ratke – UFMS

- Prof. Dr. Raphael Reis da Silva – UFPI
- Prof. Dr. Ricardo Alves de Araújo – UEMA
- Prof. Dr. Wéverson Lima Fonseca – UFPI
- Prof. Msc. Wesclen Vilar Nogueira – FURG
- Profa. Dra. Yilan Fung Boix – UO (Cuba)
- Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – UFT

Conselho Técnico Científico

- Esp. Joacir Mário Zuffo Júnior
- Esp. Maurício Amormino Júnior
- Esp. Tayronne de Almeida Rodrigues
- Esp. Camila Alves Pereira
- Lda. Rosalina Eufrausino Lustosa Zuffo

Ficha Catalográfica

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
M756	<p>O monstro bicentenário: leituras de Frankenstein 200 anos depois / Organizadores Cleide Antonia Rapucci, Guilherme Magri da Rocha, Luiz Fernando Martins de Lima. – Nova Xavantina, MT: Pantanal, 2020. 98p.</p> <p>Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web ISBN 978-65-88319-17-8 DOI https://doi.org/10.46420/9786588319178</p> <p>1. Shelley, Mary Wollstonecraft, 1797-1851. Frankenstein. 2. Ficção científica inglesa – História e crítica. I. Rapucci, Cleide Antonia. II. Rocha, Guilherme Magri da. III. Lima, Luiz Fernando Martins de.</p> <p style="text-align: right;">CDD 823</p>
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

O conteúdo dos livros e capítulos, seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva do(s) autor (es). O download da obra é permitido e o compartilhamento desde que sejam citadas as referências dos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Pantanal Editora

Rua Abaete, 83, Sala B, Centro. CEP: 78690-000.
 Nova Xavantina – Mato Grosso – Brasil.
 Telefone (66) 99682-4165 (Whatsapp).
<https://www.editorapantanal.com.br>
contato@editorapantanal.com.br

APRESENTAÇÃO

O ponto de partida para esta obra foi o I Encontro de Literatura de Língua Inglesa, evento promovido pela Área de Inglês da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de Assis, e realizado no dia 11 de junho de 2018. Esse evento teve como subtítulo “celebrando o bicentenário de Frankenstein”, e nele aconteceram as seguintes atividades: conferência, mesa-redonda, workshops e debates relacionadas ao clássico *Frankenstein: or the Modern Prometheus*, de Mary Shelley (1797-1851), publicado em 1818. Lido, relido e recontado diversas vezes nesses duzentos anos de existência, essa obra "nos impressiona com uma grandiosa ideia oriunda do gênio original da autora. É um romance que excita novas reflexões e desconhecidas fontes de emoções"¹, segundo Sir Walter Scott (1771-1832), contemporâneo de Shelley. *Frankenstein* é a transformação e a reconfiguração do mito de Prometeu no universo do horror gótico, apresentando a criação por mãos mortais de um monstro humano e moral e que, por isso, nos comove, embora não comova seu criador, um cientista obcecado, personagem típico da ficção científica, gênero que, para muitos, foi fundado nesse romance.

Esta publicação, intitulada *O monstro bicentenário: leituras de Frankenstein 200 anos depois*, foi inspirada nos resultados satisfatórios do evento supracitado e trata de diversos aspectos da obra de Shelley. Portanto, reúnem-se capítulos que apresentam reflexões sobre o texto no âmbito da crítica feminista, da estética da recepção, da literatura comparada e dos estudos interartes. São abordados, principalmente, a fortuna crítica feminista da obra de Shelley, assim como seu consenso crítico de modo mais amplo; as personagens monstruosas de seus intertextos e suas releituras em obras de língua inglesa; ou mesmo diálogos possíveis fora das letras inglesas. O resultado dessas investigações, realizadas por pesquisadores empenhados e cujos trabalhos estão sempre vinculados às literaturas de língua inglesa, atesta a vitalidade da obra em sua significação inesgotável, promovendo uma série de releituras, conforme a concepção de Ítalo Calvino, para quem tanto a primeira leitura de um clássico é uma releitura, quanto toda releitura é uma leitura de descoberta. Essas (re)descobertas, neste volume, revelam a vivacidade de *Frankenstein* a partir da pluralidade de temas e reflexões que sua (re)leitura suscita.

Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira e Guilherme Magri da Rocha, em “Mary Shelley e a fortuna crítica feminista de Frankenstein”, objetivam refletir sobre a vitalidade do romance epistolar de Mary Shelley como parte do cânone de autoria feminina. Para tanto, considera-se na análise da obra as contribuições da Estética da Recepção e da Crítica Feminista à Teoria Literária. Conforme Lissa Paul², essa crítica possui duas tendências vinculadas aos Estudos Culturais, cujos procedimentos associam-se à crítica analítica da pesquisa em Letras: reivindicação de obras de autoria feminina que, “fora de sincronia com o que estava em alta na época” de sua publicação foram desconsideradas; e oferecimento

¹ Resenha publicada na *Blackwood's Edinburgh Magazine*, em março de 1818.

² *Reading Otherways* (1997)

de “releituras ou reavaliações de textos considerados menores ou de pouca importância”. Ademais, embora a obra de Shelley não tenha sido ignorada, pois lida inclusive por jovens que dela se apropriaram, conforme Sandra Beckett³, na época de sua publicação, seu caráter inovador e seu valor estético merece ser discutido, em especial, a fortuna crítica contemporânea à sua produção.

Por sua vez, o texto de Thais Maria Gonçalves da Silva, “A comunidade interpretativa no romance *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, de Mary Shelley” procura analisar uma parcela da fortuna crítica sobre o livro de Mary Shelley usando a abordagem teórica de “comunidade interpretativa”, conceito introduzido por Stanley Fish (1938) em seu livro *Is there a text in this class?*, de 1980. Para Fish, comunidades interpretativas designam diferentes leitores que aplicam as mesmas estratégias de leitura, tanto construtivas quanto interpretativas, e possuem uma opinião comum sobre o significado de uma obra. Pretendeu-se, assim, demonstrar a existência de um certo consenso entre os críticos da obra, tomando como ponto de partida o artigo de Lawrence Lipking (1934), “*Frankenstein, the True Story; por, Rousseau Judges Jean-Jacques*” (1996).

Já Adriana Carvalho Conde, em “O Fascínio do Terror: Monstruosidades-Sensíveis e a Reverberação da Noiva Morta da Literatura ao Cinema”, parte do pressuposto que o fascínio pela literatura e filmes de horror, evidenciado na cultura, exemplifica a expressão das fantasias relacionadas à presença de personagens monstruosas. Nesse sentido, a pesquisadora nos mostra como as personagens femininas Elizabeth, de *A Noiva de Frankenstein* (1935) e Emily, de *A Noiva Cadáver* (2005) se manifestam no amálgama do monstruoso-sensível, conectadas à obra ficcional de Mary Shelley, em que o grotesco e o sublime estão intrinsecamente ligados, em um entrelaçar indissolúvel, na representação de personagens marcadamente românticas. Engendra-se na interpretação dessas representações, imbuída de perspectiva sobre o monstruoso, na cultura, em um processo de resignificação nas artes do século XX.

No capítulo seguinte, “O impacto de *Frankenstein* (1818), De Mary Shelley (1797-1851), nas literaturas contemporâneas de língua inglesa”, Luiz Fernando Martins de Lima apresenta um texto de viés ensaístico que tem como objetivo analisar seis obras do mundo anglófono, publicadas nos últimos cinquenta anos, explicitamente inspiradas no romance clássico de Mary Shelley, quais sejam, *Frankenstein Libertado* (1973), de Brian Aldiss (1925-2017), *Frankenstein: o filho pródigo* (2005), de Dean Koontz (1945), *A caderneta de Victor Frankenstein* (2008), de Peter Ackroyd (1949), *Uma obsessão sombria* (2011), de Kennet Opper (1967), *This Monstrous Thing* (2015), de Mackenzi Lee, e *Frankenstein: A Love Story* (2019), de Jeanette Winterson (1959). As análises têm caráter expositivo e avaliativo, de maneira a identificar caminhos mais e menos percorridos na produção ficcional baseada no clássico romance inglês, e a asseverar, na medida do possível, o quão bem-sucedidas foram tais empreitadas.

³ *Crossover fiction: global and historical perspectives* (2009)

Por fim, em “Criadores e criaturas em *Frankenstein* e ‘As ruínas circulares’”, Altamir Botoso traça um diálogo perspicaz entre o romance de Mary Shelley e o conto do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986). Nesse estudo comparativo, Botoso destaca consonâncias e dissonâncias que tangenciam os protagonistas, tomando por base o embate entre criador e criatura. O autor aprofunda-se no estudo da temática das obras, abordando o tema da vingança e do abandono paterno no relacionamento entre criador e criatura, observando que entre o conto de Borges e o romance de Shelley, tal relacionamento reveste-se de matizes que apontam para semelhanças, mas, na maioria das vezes, traz diferenças cruciais.


A publicação oferece subsídios para estudantes, pesquisadores e professores refletirem sobre o romance de Shelley e sua vitalidade, a partir dos distintos temas que seus capítulos abordam e problematizam, atestando seu potencial plural e inesgotável, mesmo tendo sido lançado há pouco mais de 200 anos.

Cleide Antonia Rapucci
Guilherme Magri da Rocha
Luiz Fernando Martins de Lima

SUMÁRIO

Apresentação	4
Capítulo I	8
Mary Shelley e a fortuna crítica feminista de <i>Frankenstein</i>	8
Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira Guilherme Magri da Rocha	
Capítulo II	27
A comunidade interpretativa no romance <i>Frankenstein, or The Modern Prometheus</i> , de Mary Shelley	27
Thais Maria Gonçalves da Silva	
Capítulo III	44
O Fascínio do Terror: Monstruosidades-Sensíveis e a Reverberação da Noiva Morta da Literatura ao Cinema	44
Adriana Carvalho Conde	
Capítulo IV	60
O impacto de <i>Frankenstein</i> (1818), de Mary Shelley (1797-1851), nas literaturas contemporâneas de língua inglesa	60
Luiz Fernando Martins de Lima	
Capítulo V	76
Criadores e criaturas em <i>Frankenstein</i> e “As ruínas circulares”	76
Altamir Botoso	
Índice Remissivo	96
Sobre os Organizadores	98

Mary Shelley e a fortuna crítica feminista de *Frankenstein*

 10.46420/9786588319178cap1

Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira^{1*} 
Guilherme Magri da Rocha^{2*} 

INTRODUÇÃO

Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851) produz sua obra na era georgiana, período em que a competência de mulheres para a escrita, a vida política, entre outros papéis sociais, não era sequer considerada. Contrariando esse sistema, Mary Shelley escreve inúmeros textos. Entre eles, aos 21 anos, publica *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*³ (1818) – doravante *Frankenstein* –, primeira obra de ficção científica, conforme José Paulo Paes (1985), considerada um marco no cânone ocidental. Este romance subverte não só a escrita feminina da época, mas, ao inaugurar um novo subgênero, também a tradição masculina ocidental.

O monstro criado por Shelly em sua narrativa já serviu de inspiração para uma diversidade de filmes, jogos, programas de televisão, entre outras produções. Para Paes (1985), o romance da escritora é o “grande, senão único mito original produzido pela idade da ciência e da técnica, a cujos primórdios sua autora assistiu na Inglaterra e cuja culminação estamos hoje vivendo pelo mundo todo com o advento da cibernética e da engenharia genética” (Paes, 1985). Trata-se de uma apavorante história que, escrita no início do século XIX, contribuiu para a criação do romance de ficção científica. Na atualidade, suas adaptações sob a ótica do ridículo representam mais um ato de autodefesa, segundo o estudioso (Paes, 1985), da própria neurose cultural do homem em criar algo com o qual não tem competência, nem forças para lidar.

¹ UNESP/Assis

* Autora correspondente: eliane.galvao@unesp.br

² UNESP/Assis

* Autor correspondente: guilherme.magri@unesp.br

³ *Frankenstein: Or, the Modern Prometheus.*

Frankenstein, de Mary Shelley, é um notável integrante do cânone literário, em consonância com Italo Calvino (1993), pois se legitima no campo da literatura por meio de bibliografias, comentários e interpretações fornecidos pela crítica literária e pelos estudos acadêmicos, tanto na contemporaneidade da obra, quanto através do tempo. Justamente, no Brasil, em âmbito acadêmico, já foram defendidos diversos trabalhos de Mestrado (38) e Doutorado (13) que tomam a obra como objeto e atendem tanto à Grande-Área de Linguística, Letras e Artes, como à de Ciências Sociais Aplicadas, Ciências Exatas e da Terra. Essas áreas diversas à de Letras, ainda que não se ocupem da análise do texto de Shelley, a partir dele discutem outros conceitos científicos (Catálogos de Teses e Dissertações, 2020). Além disso, o romance como objeto de pesquisa também pode ser observado pela plataforma *Google Scholar*, em que os termos “Frankenstein + feminism” apresentam resultados que contemplam leituras feministas diversas da obra, associando-a à ecocrítica, aos estudos lacanianos, à androginia, ao monstruoso-feminino, à filosofia, entre outros ramos da ciência.

Neste capítulo, objetiva-se refletir sobre a vitalidade do romance epistolar *Frankenstein*, de Mary Shelley (2017), como parte do cânone de autoria feminina. Para tanto, considera-se na análise da obra as contribuições da Estética da Recepção (Jauss, 1994; Iser, 1996 e 1999) e da crítica feminista à teoria literária. Conforme Lissa Paul (1997), essa crítica possui duas tendências vinculadas aos Estudos Culturais, cujos procedimentos associam-se à crítica analítica da pesquisa em Letras: reivindicação de obras de autoria feminina que, “fora de sincronia com o que estava em alta na época⁴” de sua publicação, foram desconsideradas; e oferecimento de “releituras ou reavaliações de textos considerados menores ou de pouca importância⁵” (Paul, 1997). Embora a obra de Shelley não tenha sido ignorada, pois foi lida inclusive por jovens que dela se apropriaram, conforme Sandra Beckett (2009), na época de sua publicação, seu caráter inovador e seu valor estético merecem ser discutidos, em especial, a fortuna crítica contemporânea à sua produção.

Esse romance epistolar apresenta, como narrativa moldura, o relato do capitão Robert Walton sobre sua exploração náutica rumo ao Polo Norte. Esse capitão, fascinado pela ciência, por meio de missivas, comunica suas aventuras à irmã, a Sra. Margaret Saville, além de registrá-las em um diário de bordo. Durante o percurso, seu navio fica preso no mar congelado e sua tripulação avista uma imensa criatura que, com destreza e habilidade, viaja em um trenó puxado por cães. Na manhã seguinte, os marinheiros resgatam um homem, cujo trenó ficara preso em uma balsa de gelo. Trata-se do doutor Victor Frankenstein que, debilitado, narra suas desventuras a Walton, provocadas pela ambição de criar vida através de experimentos científicos. Graças a seus intentos, informa que criou um monstro – o

⁴ “Reclaim authors, especially those whose works have been neglected because they were out of sync with the fashions of the times”. (Todas as traduções são nossas).

⁵ “Offer re-readings or re-evaluations of works that had been deemed minor or of little importance”.

qual avistaram no outro trenó –, utilizando-se de partes de cadáveres humanos e de animais, além da técnica do galvanismo. Seu intento é matá-lo, mesmo que sucumba nesse processo.

O relato deste protagonista, que morre sem atingir seu intento, constitui a trama central do romance, dividida em 24 capítulos. Antecedem o primeiro capítulo quatro cartas de Walton à irmã. A primeira delas é de 11 de dezembro de um ano do século XVIII não especificado. Encerra o relato de Frankenstein uma carta, de 12 de setembro do ano seguinte. Nesta, o capitão informa que o monstro adentrara o camarote onde estava o corpo de Victor e, arrependido, declarara o término de sua jornada, assim, cometeria suicídio, incinerando seu corpo para evitar outras descobertas científicas.

De acordo com Marisa Lajolo (2002), o romance epistolar integra-se à história literária ocidental e seu emprego na composição da narrativa moldura atua como sedução ao leitor, pois “colore, com tintas irresistíveis, a história do encontro e organização das cartas” (2002). Seu sucesso na Europa, no século XVIII, deveu-se a certa homologia entre práticas sociais de comunicação e sua mimese na literatura. Para Paes (1985), essa técnica conferia mais naturalidade ao relato. Lajolo (2002) afirma que o romance epistolar, ao envolver no mínimo um remetente e um destinatário, em um processo de desvendamento, provoca respostas e firma-se sob a forma de um jogo sedutor que devassa “a intimidade alheia” (Lajolo, 2002), configurando o leitor, como um *voyeur*. Esse tipo de romance, segundo Luís Costa Lima (2009), põe em destaque o subjetivo, enquanto paradoxalmente o objetiva pelo texto epistolar, conferindo segurança ao leitor que imagina ler “a verdade da experiência individual” (Lima, 2009). O que justifica, além da temática e do subgênero ficção científica, a manutenção do interesse pela obra através dos séculos.

Para a reflexão sobre o romance de Shelley, optou-se por resgatar as primeiras leituras feministas sobre a narrativa, realizadas por acadêmicas anglo-americanas no final da década de 1970 (Moers, 1976; Gilbert; Gubar, 2000), com o intuito de se verificar se essas análises, com o passar do tempo, mantêm-se pertinentes. Esses estudos vinculam-se ao que Showalter (1994) conceitua como a segunda fase da crítica feminista: a ginocrítica, que se desenvolveu a partir de teorias e técnicas pós-estruturalistas e psicanalíticas, e visou ao estabelecimento de um rigor crítico nas pesquisas feministas, em oposição às leituras elaboradas até então, que apenas expunham os mecanismos do patriarcado em textos masculinos.

Assim, conforme essa estudiosa, houve uma mudança de direção, no final dos anos 1970, por parte da crítica feminista, que passou a desconsiderar a representação da mulher em textos de autoria masculina – androtextos – e redirecionou seu foco para obras de autoria feminina – ginotextos (Showalter, 1994). Dessa forma, as feministas deram início a uma discussão sobre a literatura escrita pela mulher a partir das imagens, da experiência e ideologia feminina, além de proporem a construção

de um novo cânone de expressão feminina, de cunho revisionista, almejando a inclusão de escritoras que foram inicialmente rejeitadas pelo cânone ocidental.

Showalter (1977), ao avaliar que a crítica feminista precisava de uma teoria que lhe garantisse respeitabilidade, bem como de disciplinas acadêmicas que a discutissem, dividiu a produção literária de autoria feminina em três fases: Feminina (1840-80), Feminista (1880-1920) e Fêmea⁶ (início em 1920). A primeira delas caracteriza-se pela geração de romancistas vitorianas, como as irmãs Brontë, George Eliot e Elizabeth Gaskell, cujos textos se definem pela imitação das normas e dos padrões estéticos dominantes, de autoria masculina. Conforme a pesquisadora, nesse grupo, incluem-se Florence Nightingale, Mary Carpenter, Angela Burdett, entre outras pioneiras, conhecidas pelos sociólogos como “inovadoras do papel feminino”, pois abriram caminhos e possibilidades para outras escritoras (Showalter, 1977).

O romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, pela data de publicação em 1818, é anterior ao período que Showalter (1977) define para a fase Feminina. Contudo, por questão de aproximação, pode-se associá-lo a essa fase.

MARY SHELLEY, COMO ESCRITORA DO SÉCULO XIX

A escritora, dramaturga, ensaísta, biógrafa e autora de literatura de viagens, Mary Wollstonecraft Shelley, nasceu em Somers Town, Londres, em 30 de agosto de 1797, e faleceu em Chester Square, Londres, no dia primeiro de fevereiro de 1851. Além de sua produção literária, ela também editou e promoveu trabalhos de seu marido, o poeta romântico e filósofo, Percy Bysshe Shelley (1792-1822), com quem fugiu aos 17 anos e se casou em 1816, após o suicídio da primeira esposa dele. O casal teve quatro filhos, mas somente o último sobreviveu, Percy Florence.

Mary Shelley é uma das responsáveis pela Era de Ouro da autoria feminina, segundo Sandra Gilbert e Susan Gubar (1996). Para essas pesquisadoras, embora a tradição feminina tenha começado a se estabelecer com volumes de Anne Bradstreet, Anne Finch e Mary Wollstonecraft, a imaginação feminina floresceu somente no século seguinte, não só devido às irmãs Brontë, George Eliot e Elizabeth Gaskell, como também Maria Edgeworth. Trata-se da época em que as poetisas Emily Dickinson, Elizabeth Barrett Browning e Christina Rossetti produziram seus textos, assim como o fizeram figuras políticas, como Margaret Fuller, Harriet Beecher Stowe, Frances E.W. Harper, entre outras.

Até o século XVII, na Inglaterra, conforme Virginia Woolf (2014), não há uma produção literária de autoria feminina contínua, o que caracteriza essa tradição literária como permeada por “intervalos de silêncio” (Woolf, 2014). Muitas escritoras, privadas de liberdade, produziam seus textos

⁶ Feminist, Feminine e Female.

a partir da experiência “encontrada numa sala de visitas da classe média” (Woolf, 2014). Mary Shelley, por ser filha da crítica feminista Mary Woolstonecraft (famosa por *Reivindicação dos Direitos da Mulher*⁷, de 1792) e do filósofo racionalista William Godwin (conhecido por *Inquérito sobre Justiça Política*⁸, 1793), difere dessas mulheres, pois nasceu em ambiente favorável ao trabalho intelectual. Órfã aos dez dias de idade, a escritora foi educada de forma liberal pelo pai e teve acesso à produção intelectual da mãe. Aos 19 anos, escreve *Frankenstein*. Em 1822, perde o marido quando o barco de Percy Shelly afunda durante uma tempestade na Baía de La Spezia. Um ano depois, Mary Shelley retorna à Inglaterra e dedica-se à educação de seu filho e à carreira como escritora. A última década de sua vida foi marcada pela doença, talvez, causada pelo tumor cerebral que a matou aos 53 anos de idade. Embora sua vida tenha sido atribulada, a escritora foi produtiva, mesmo que a crítica considere somente *O Último Homem*⁹ comparável à obra *Frankenstein*, em força e originalidade (Gilbert; Gubar, 1996).

Ao discutir sobre as obras de escritoras dezenovistas, Woolf (2015) identifica que a experiência sociocultural dessas mulheres levava à *distorção* em suas narrativas. Essa distorção resultava em uma produção literária pautada pela subjetividade e pelo ressentimento “imposto a seu gênero” (Woolf, 2015). Em “Um teto todo seu”, Woolf (2014) retoma o texto de um sobrinho de Jane Austen, que relata o medo da escritora de ser descoberta em seu ofício. Quanto à *distorção*, a autora critica a obra de Charlotte Brontë porque “ela escreve sobre si mesma, quando deveria escrever sobre seus personagens” (Woolf, 2014). Entretanto, afirma que são poucas as mulheres que conseguiram escrever sem serem porta-vozes de ressentimentos ou insatisfações pessoais.

Mary Shelley, por crescer em ambiente de leitura e erudição e, posteriormente, conviver, como esposa de Percy Shelley, com diversos poetas românticos da época, não se preocupava em esconder seus escritos. O próprio processo de construção de *Frankenstein* deveu-se a um desafio proposto por Lord Byron, em que ele, Mary, Percy e John William Polidori competiram para descobrir quem escreveria a melhor história de horror (Shelley, 2017). Apesar disto, a primeira edição desse romance, publicada em 1818, foi anônima. O nome da escritora aparece somente na segunda edição de 1821, publicada em Paris. Conforme Mark Vareschi (2019), em 1818, ano de lançamento da narrativa, 41 dos 62 romances britânicos foram publicados anonimamente (66%). Dos textos sem identificação, verificou que 16 foram escritos por mulheres e cinco por homens. Para o professor, deve-se compreender a publicação anônima como aspecto da produção textual da época, pois, historicamente, tratava-se de um procedimento padrão das primeiras edições de romances. Entretanto, quando Vareschi (2019) discute a obra de Mary Shelley, ele afirma que, talvez, se tenha considerado a antipatia dos críticos por mulheres escritoras e uma possível recepção negativa do volume. Nota-se, então, a permanência do preconceito

⁷ Vindication of the Rights of Women.

⁸ Enquiry Concerning Political Justice.

⁹ The Last Man.

em relação à produção de autoria feminina. Cabe destacar que, pelos dados, a prática de publicação anônima entre as mulheres (76%) é bem superior ao número de volumes de autoria masculina publicados do mesmo modo (23,8%).

No século XIX, as escritoras publicam seus textos com pseudônimos masculinos. Para Showalter (1977), essa estratégia indica a perda de inocência, tal como a folha de figo utilizada por Eva. As escritoras não querem ser comparadas com outras, devido ao estigma social, e também querem evitar a percepção de seus textos como pertencentes a uma literatura menor. Justifica-se, então, que escritoras, como Charlotte Yonge (1823-1901) e Dinah Craik (1826-1887), tivessem ciência “de que o romance ‘feminino’ também representava fraqueza, ignorância, puritanismo, refinamento, decoro e sentimentalismo, enquanto a escritora era retratada como vaidosa, em busca de publicidade e autoafirmação¹⁰” (Showalter, 1977). Vale lembrar que *Frankenstein* não foi publicado com pseudônimo, mas anonimamente. A edição crítica do livro canônico foi lançada pela editora Norton em 1992, com uma segunda edição, publicada em 2012. Esse volume foi editado por J. Paul Hunter, professor emérito da Universidade de Chicago, Estados Unidos, e conta com diversos paratextos, incluindo a recepção crítica da época, por meio de artigos de Sir Walter Scott (1771-1832), possivelmente John Croker (1780-1857) e outros dois, de autoria anônima, publicados na *Edinburgh Magazine* e na *Gentlemen’s Magazine*. Todos esses textos foram veiculados entre janeiro e abril de 1818, ano de lançamento de *Frankenstein* (Shelley, 2012).

Esse romance continha um prefácio assinado por Percy Shelley e era dedicado a William Godwin. Na crítica de Croker (2012), ele chama a atenção para o prefácio e a dedicatória, indicando que o autor de ambos é, também, o do romance. Walter Scott (2012) também associa a autoria do romance a Percy Shelley: “dizem que foi escrito pelo Sr. Percy Bysshe Shelley, que, se formos devidamente informados, é genro do Sr. Godwin; e está dedicado a esse autor engenhoso¹¹” (Scott, 2012). Vareschi (2019) retoma outras críticas, entre elas, a do *The British Critic* que, quanto à autoria da narrativa, afirmou: “entendemos que se trata de uma mulher; isso é um agravamento daquilo que é a falha predominante do romance; mas se nossa autora pode deixar de lado a delicadeza de seu sexo, não é por isso que nós devemos; e, portanto, rejeitaremos o romance sem mais comentários¹²” (Vareschi 2019). No próximo tópico, analisamos estes “comentários”.

¹⁰ “Were aware that the ‘feminine’ novel also stood for feebleness, ignorance, prudery, refinement, propriety, and sentimentality, while the feminine novelist was portrayed as vain, publicity-seeking, and selfassertive”.

¹¹ “It is said to be written by Mr Percy Bysshe Shelley, who, if we are rightly informed, is son-in-law to Mr Godwin; and it is inscribed to that ingenious author”.

¹² “The writer of it is, we understand, a female; this is an aggravation of that which is the prevailing fault of the novel; but if our authoress can forget the gentleness of her sex, it is no reason why we should; and we shall therefore dismiss the novel without further comment”.

AS PRIMEIRAS CRÍTICAS FEMINISTAS DE *FRANKENSTEIN*

Os estudos feministas e de gênero, como categoria de análise, possibilitaram a expansão de um cânone literário até então bastante monolítico, na medida em que um grupo de escritoras e obras foi redescoberto e passou a fazer parte de antologias e arquivos literários. No viés do trabalho de revisão do cânone, a terceira edição da *Norton Anthology of Literature by Women*, de Sandra Gilbert e Susan Gubar (2007), engloba 219 escritoras anglo-americanas, historicizando essa tradição. No recorte temporal da Idade Média até o século XVIII, as estudiosas compilaram 42 escritoras, demonstrando como o trabalho iniciado por Virginia Woolf (2014; 2015) em sua meta de revisar o cânone progrediu com o passar do tempo e como a crítica feminista tem recuperado mulheres, cujos volumes entraram em ostracismo.

No final da década de 1960 e começo de 1970, as mulheres, conforme Deborah Nord (2014), realizaram movimentos cujas bases, que correspondiam entre ativismo político e estudos acadêmicos, culminaram no surgimento de estudos feministas, oriundos de diversas áreas: história, crítica literária, antropologia, entre outras. Isso, por sua vez, resultou não só no redirecionamento de carreiras individuais para as mulheres, como também no remapeamento de disciplinas e pesquisas acadêmicas. Como resultado desse contexto, surgiram as primeiras leituras feministas de *Frankenstein*, ligadas à “ginocrítica” (Showalter, 1994). Esse termo cunhado por Showalter (1994) associa-se à crítica feminista anglo-americana desse período. A ginocrítica considera a mulher como produtora do texto literário e de seu significado, por isso busca analisar temas, gêneros, estilos, estruturas dos escritos de autoria feminina, além da história, psicodinâmica da criatividade feminina, trajetória da carreira feminina individual ou coletiva, bem como sua evolução (Hollanda, 1994). Tendo em vista o intuito de se mapear a tradição literária feminina, essa vertente busca prover releituras feministas de obras de mulheres conhecidas por parte considerável dos leitores, além de descobrir textos e reencontrar volumes de escritoras desconhecidas ou que caíram em ostracismo com o passar do tempo.

A ginocrítica é considerada por Showalter (1994) como uma “segunda fase” da crítica feminista¹³, tendo sucedido à fase de crítica feminista¹⁴ que se debruçava sobre obras escritas por homens (androtextos), refletindo sobre a representação feminina em suas personagens. Essa transição acontece concomitante às publicações do que se convencionou chamar de linha francesa da crítica feminista (*l'écriture féminine*), que tem como principais teóricas Helene Cixous e Luce Irigaray, e à ascensão do feminismo cultural que, há poucas décadas, deixou de ter a mulher como foco e passou a abrir caminho para os estudos de gênero, como categoria de análise (Nord, 2014). Um ano antes de Showalter (1977) traçar um panorama da tradição da literatura de autoria feminina inglesa, Ellen Moers publicou *Literary Women* (1976), em que busca comprovar que as mulheres têm sua própria cultura e

¹³ Feminist criticism.

¹⁴ Feminist critique.

literatura. Seu trabalho se diferencia dos demais publicados na época, pois leva em conta não só mulheres inglesas, mas também francesas e estadunidenses, em um intervalo de tempo que se inicia no século XVII e se encerra no século XX. Como bem sumariza Deborah Nord, “Moers montou uma tradição literária feminina internacional e iniciou o estudo de uma variedade estonteante de escritoras¹⁵” (Nord, 2014).

Moers (1976) analisa *Frankenstein* de forma inédita, a partir das vivências de Shelley como mulher, de sua biografia e de seu romance, como integrante da tradição gótica feminina na literatura. A pesquisadora caracteriza este gênero literário como aquele em que “a fantasia predomina sobre a realidade, o estranho sobre o lugar-comum e o sobrenatural sobre a natureza, com uma intenção clara: assustar [o leitor]”¹⁶ (1976, p. 90). Por isso, definem-se, como pertencentes ao gótico feminino, as obras de autoria feminina cuja “intenção de assustar” associa-se a algo mais carnal, físico e envolve a epiderme, o sistema circulatório, os músculos, entre outros. Esses aspectos podem hoje ser observados até mesmo nos paratextos das edições de *Frankenstein*; tal como a edição brasileira do romance, publicada pela DarkSide (Shelley, 2017), em que as ilustrações emolduradas possuem artérias e riscos vermelhos que rompem seus limítrofes, atuando de forma metapictórica ao recordar o leitor que se trata de uma representação. As imagens, pelos riscos vermelhos que as ultrapassam e adentram em outras páginas, evocam a ruptura de qualquer racionalidade em prol de um delírio científico, retomando, assim, os elementos do gótico ficcional.

Moers (1976) afirma que, na tradição literária de autoria feminina, o gótico teve como obras pioneiras *Os Mistérios de Udolfo* e *O Italiano*¹⁷, ambas escritas por Ann Radcliffe (1764-1823) e publicadas, respectivamente, em 1794 e 1797. Conforme afirma Stephen Greenblatt (2012), a escritora era conhecida como “a grande feiticeira¹⁸” e seus seis romances, cinco publicados em vida, foram extremamente populares e influenciaram uma gama de autores por um longo tempo. Para Moers (1976), os volumes dessa autora substituíram a picaresca; gênero no qual as personagens femininas podiam viver aventuras que eram tradicionalmente masculinas. Dessa maneira, para a pesquisadora, foi a partir dos textos de Radcliffe que as mulheres também puderam se aventurar pelas veredas do gótico ficcional. Suas obras eram protagonizadas por uma personagem feminina, que fazia tanto o papel de vítima como o de heroína. Pode-se observar, então, que Shelley, quando publica *Frankenstein* (1818), subverte esse modelo, transformando-o no que hoje chamamos de ficção científica. Ao subverter um gênero literário e inaugurar outro (Aldiss, 2005), a autora se distancia, cada vez mais, da primeira fase da literatura de autoria feminina, a fase feminina, que se caracteriza pela manutenção do modelo masculino.

¹⁵ “Moers conjured a female literary tradition that was international and launched the study of a dizzying variety of writers”.

¹⁶ “Fantasy predominates over reality, the strange over the commonplace, and the supernatural over the natural, with one definite auctorial intent: to scare [the reader]”.

¹⁷ *The Mysteries of Udolpho* e *The Italian*.

¹⁸ “Great enchantress”.

Moers (1976) afirma que *Frankenstein* é um mito de criação gestado na imaginação de uma autora que era, também, mãe. Dessa forma, pode-se dizer que isso a diferenciava das demais escritoras dos séculos XVIII e XIX que, geralmente, eram solteiras e virgens. O tema do nascimento, hoje símbolo identificado com o feminino, conforme lembra a estudiosa (Moers, 1976), foi trazido para a literatura de maneira realista e por homens, como Tolstói (1828-1910), Zola (1840-1902) e William Carlos Williams (1883-1963). Em *Frankenstein* (1818), Shelley não só abordou este tema sem os devidos requintes positivos da maternidade, numa ficção gótica e através de um mito de origem jamais visto, quanto, conforme Moers (1976), inventou a figura do cientista louco, que se tranca no laboratório e, por meio da ciência e do conhecimento, cria a vida, ainda que monstruosa. Para a pesquisadora, o fato mais interessante, poderoso e feminino em *Frankenstein* é o de Victor ter abandonado seu inominado, abordando o “tema da repulsa à vida do recém-nascido e no drama da culpa, do pavor e da fuga nos arredores do nascimento de suas consequências¹⁹” (Moers, 1976).

Dessa forma, para a estudiosa, *Frankenstein* (1818) subverte a tradição do nascimento como tema, ao enfatizar não o que o precede e o processo de gestação, mas o trauma que o espõe. Assim, pode-se compreender que a reação do cientista é oposta à enraizada em nossa cultura, geralmente, associada ao amor e à proteção. Ainda, conforme Moers (1976), *Frankenstein* (1818) também deveria fazer parte da tradição literária do *overreacher*: o super homem “que rompe as limitações humanas para desafiar as regras da sociedade e infringir o reino de Deus²⁰” (Moers, 1976), tradição da qual fazem parte não só o mito do Dr. Fausto, como também os heróis byronianos e balzaquianos, entre outros personagens punidos por seus excessos. Shelley também subverte esse gênero, na medida em que seu cientista explora os limites da ciência para criar uma nova vida, não para prolongar a própria. Conforme a pesquisadora, a escritora registra, em suas anotações pessoais, “uma história de horror da maternidade²¹” (Moers, 1976) e tanto a vida da escritora, quanto sua obra são permeadas pela dicotomia vida *versus* morte. Nesse diário, Shelley relata que sonhou que sua primeira filha havia voltado à vida. Gelada, ela leva a criança para se aquecer perto do fogo. A autora engravidou aos 16 anos, em julho de 1814 e teve essa filha prematura em fevereiro do ano seguinte. A criança morreu em março e, nesse ano, uma de suas irmãs engravidou de Lord Byron, o que causou um grande constrangimento e levou Mary e Percy a seguirem Byron até a Suíça.

Em 1815, Shelley ficou grávida novamente e a criança nasceu em janeiro do ano seguinte, pouco tempo antes do início da escrita de *Frankenstein*. Também nesse ano, uma de suas irmãs cometeu suicídio, pois descobriu que não era filha de William Godwin, mas do amante estadunidense de sua mãe

¹⁹ “Is where Mary Shelley’s book is most interesting, most powerful, and most feminine: in the motif of revulsion against newborn life, and the drama of guilt, dread, and flight surrounding birth and its consequences”.

²⁰ “The superman who breaks through normal human limitations to defy the rules of society and infringe upon the realm of God”.

²¹ “A horror story of maternity”.

e, portanto, era ilegítima. Harriet Shelley, a primeira mulher de Percy, também cometeu suicídio em 1815. Por essas razões, para Moers (1976), as fontes da concepção gótica de *Frankenstein* “eram, certamente, as angústias de uma mulher que, como filha, amante e mãe, era portadora da morte”²² (Moers, 1976). Moers (1976) indica, ainda, que o romance é mundano e um de seus principais aspectos reside no fato de o monstro recapitular a infância e adolescência, que passou sem a assistência das figuras paterna e materna. O inominado tem desejos, inclusive, sexuais, pois exige que lhe seja criada uma parceira. O tema central da obra recai na relação pai e filho, que também compõe seu plano de fundo. Para exemplificar, pode-se citar o começo do romance, em que um irmão amoroso (Robert Walton) escreve cartas para uma irmã (Margaret Walton Saville) que com ele se preocupa, pois, como são órfãos, compensam entre si a ausência afetiva paterna e materna. Dessa forma, trata-se de um mito de origem que leva em conta múltiplas manifestações da relação familiar, sobretudo entre pais e filhos. A própria Shelley, no prefácio do romance, como recorda Moers, se refere ao texto como “minha progênie horrenda”²³ (Moers, 1976). Nele, temas como incesto, infanticídio e parricídio são transformados em uma “fantasmagoria de berçário”²⁴ (Moers, 1976), que continuou única na literatura inglesa até o lançamento de *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847)²⁵, de Emily Brontë (1818-1848).

Em 1979, Sandra Gilbert e Susan Gubar publicam um clássico dos estudos feministas, essencial para a compreensão da vertente anglo-americana, intitulado *The Madwoman in the Attic* (1979): *The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. O título dessa obra retoma o clássico *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë (1816-1855), mais precisamente, faz referência à esposa do Sr. Rochester, Bertha Masons, tachada como louca pelo marido e trancafiada no sótão de sua casa. Nessa publicação, Gilbert e Gubar (2000) conceituam o discurso feminino como “palimpsesto”, e consideram que o texto literário de autoria feminina é compilado a partir de diferentes camadas, que se distribuem de forma que as mais superficiais disfarçam as mais profundas. O romance *Jane Eyre* (1847), por exemplo, em sua trama superficial, apresenta o romance da protagonista com o senhor Rochester; mas em uma camada mais profunda, revela a raiva insana de Bertha Masons, trancafiada no porão de sua própria casa, por seu próprio marido. Nessa obra, essas pesquisadoras elaboram a ideia de “angústia da autoria”²⁶ – conceito formulado a partir da revisão do que Harold Bloom chama de “angústia da influência”²⁷ –, defendendo que, embora um autor se inspire por outras obras, teme repeti-las e, dessa forma, trava uma batalha quase edipiana com os escritores do passado, em busca de originalidade, inovação.

²² “Were surely the anxieties of a woman who, as daughter, mistress, and mother, was a bearer of death”.

²³ “My hideous progeny”.

²⁴ “Phantasmagoria of the nursery”

²⁵ *Wuthering Heights*.

²⁶ Anxiety of authorship.

²⁷ Anxiety of influence.

O modelo de Bloom é essencialmente masculino e, ao revisá-lo, Gilbert e Gubar (2000) apontam que, no caso das mulheres dezenovistas, tanto havia uma ausência de escritoras precursoras, quanto uma ideia generalizada de que a escrita era uma atividade essencialmente masculina. Por isso, elas elaboram a noção de angústia de autoria, em vez de influência, que pode ser sumarizada em três concepções:

[...] primeiro, a relação entre romancistas e poetas e suas antepassadas pode ser caracterizada (pelo menos até o século XX) mais por uma conexão agradecida que pela competição. Segundo, a profunda insegurança dessas mulheres em relação à escrita pode ‘infectar’ seus trabalhos com elementos de desconforto, alienação e raiva. E terceiro, como as escritoras do século XIX já estavam à beira da impropriedade ao pegar uma caneta, elas podem esconder seu material mais radical embaixo de histórias aparentemente convencionais²⁸ (Childers; Hentzi, 1995).

Pela análise da obra de Mary Shelley (2017), pode-se observar que ela subverte princípios: rompe com o gótico, produzindo a ficção científica; não explora a *distorção*, conforme entendimento de Virginia Woolf (2015); e, na leitura de Moers (1976), “corrompe” a visão corrente de maternidade e discute a concepção mundana de tal tema.

Gilbert e Gubar (2000) retomam os diários de Mary Shelley com a finalidade de mostrar que ela foi uma leitora voraz e, nos anos de composição do romance – 1816 e 1817 –, “estudou as obras de seus pais, sozinha ou em conjunto com [Percy] Shelley, como uma detetive acadêmica, buscando desvendar o significado de um texto enigmático²⁹” (Gilbert; Gubar, 2000). Também afirmam que a autora leu diversas obras góticas da época e ficção em geral, não só de língua inglesa, como alemã e francesa. Nesse meio tempo, teve contato com diversos volumes de John Milton (1608-1674): *Paraíso Perdido* (1667), *Paraíso Recuperado* (1671)³⁰, *Comus* (1634), *Areopagitica* (1644) e *Lycidas* (1637). Durante parte desse período, lembram Gilbert e Gubar (2000), Shelley estava grávida, amamentando ou simplesmente dentro de casa, por isso, essa bibliogênese torna *Frankenstein* uma revisão da história misógina implícita em *Paraíso Perdido*. Argumentam que essa é a “segunda camada” da narrativa de Shelley, aquela que está por baixo da superfície, que compreende as tramas de Walton, Victor e do monstro. Para as pesquisadoras (2000), esses três personagens centrais tentam compreender sua presença em um mundo caído, em pecado. Entretanto, se a queda de Adão é do Éden para a Terra, a deles é da Terra para o inferno e, dessa forma, aproximam-se de outros personagens miltonianos como

²⁸ “[...] first, the relation of female novelists and poets to their foremothers may therefore be characterized (at least until the twentieth century) less by competition than by grateful connection. Second, these women’s deep insecurity about writing may “infect” their works with signs of uneasiness, alienation, and rage. And third, since nineteenth-century women writers were already on the verge of impropriety by taking up the pen at all, they may hide their most radical material beneath apparently conventional cover stories.

²⁹ “She studied her parents’ writings, alone or together with Shelley, like a scholarly detective seeking clues to the significance of some cryptic text”

³⁰ Paradise Regained.

a Pecado³¹, o Diabo e Eva. Para ambas (2000), Victor aparece envolto em camadas que o aproximam dos principais personagens de *Paraíso Perdido* (1667): na mais superficial delas, ele é Adão – criado por pais bondosos e irmão de uma personagem que se torna sua posse. Entretanto, o personagem se caracteriza por uma curiosidade feminina criminosa, que o aproxima de figuras como Pandora, Psique e da própria Eva. Em seguida, o cientista passa por uma metamorfose que o transforma no Diabo, quando decide dar vida a uma matéria inanimada, tal como esse personagem de Milton acaba criando a Pecado. Por isso, Victor, como o Diabo, se distancia do satã byroniano (masculino) do primeiro livro de *Paraíso Perdido* e se aproxima daquele feminino, que dá à luz a outra entidade (Pecado).

Dessa forma, Victor-Diabo, assim como o Victor-Adão, também está ligado à figura feminina de Eva. Aliás, em sua última camada, o cientista se transforma definitivamente em Eva e isso acontece durante o processo de “gestação” e nascimento do monstro. É nesse momento que, para elas, o personagem descobre que ele é feminino: não é Adão, mas Eva, e não é o Diabo, mas a Pecado. Assim, Shelley “realmente representa a história da descoberta que faz Eva: ela não vai sair [do Éden], mas tendo sido criada como mulher, ela já foi expulsa, pois feminilidade e queda são, essencialmente, sinônimos³²” (Gilbert; Gubar, 2000). No que se refere ao monstro, as estudiosas afirmam que ele é mais próximo de sua autora (Shelley) do que de seu “criador” (Victor), porque ambos são intelectualmente similares: leram *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (1774), *Vidas Paralelas* (Século II) e *Paraíso Perdido* (1667). Trata-se de livros que, para Gubar e Gilbert (2000), englobam lições que tanto a autora quanto seu monstro devem aprender para sobreviver numa sociedade patriarcal. Ainda que o monstro não mencione Eva na narrativa, seu senso de deformidade, a ausência de um nome, o isolamento materno e a condição de órfão o aproximam tanto dela, quanto de seu duplo, a Pecado. Aliás, não somente delas: “ele próprio não tem nome, como uma mulher na sociedade patriarcal, tão inominado quanto Mary Wollstonecraft Godwin, solteira, grávida de forma ilegítima, pode ter se sentido na época em que escreveu *Frankenstein*”³³ (Gilbert; Gubar, 2000).

Como se pode observar, a leitura proposta pelas feministas leva em consideração as experiências da escritora, associando Shelley a um de seus protagonistas, pelas suas vivências enquanto leitora e pela opressão de sua existência, como mulher. Além disso, sua camada profunda não só subverte as criações de autoria masculina acerca da maternidade, como símbolo literário, assim como atesta as potencialidades femininas de seus personagens masculinos, aproximando-os da vivência da mulher. Frankenstein e o monstro podem até se associar às personagens masculinas miltonianas, mas sempre de forma a acentuar o feminino e atuando como duplos da própria Eva.

³¹ No original, Sin, é filha do Diabo, por isso mantivemos no feminino.

³² “Really enacts is the story of Eve’s discovery not that she must fall but that, having been created female, she is fallen, femaleness and fallenness being essentially synonymous”.

³³ “He is himself as nameless as a woman is in patriarchal society, as nameless as unmarried, illegitimately pregnant Mary Wollstonecraft Godwin may have felt herself to be at the time she wrote *Frankenstein*”.

Conforme Virginia Woolf (2014), para entender a mulher escritora, deve-se entender a mulher comum. Nesse caso, Gubar e Gilbert (1996) afirmam que, embora os avanços políticos feministas tenham sido graduais, ao longo do século XIX, as mulheres progrediram em diversos sentidos, sobretudo educacionais. Nesse âmbito, as feministas americanas foram admitidas na Universidade de Harvard e estabeleceram o Radcliffe College, como anexo da instituição. Na Inglaterra, a luta das feministas inglesas, em 1884, garantiu que as mulheres estudassem em Cambridge e Oxford. Entretanto, por muitos anos, foi-lhes negado o direito de receber o grau formal. Como consequência da educação superior, havia o interesse por profissões até então masculinas. Conforme relata Walter Besant (2012), crítico, historiador e romancista, em *The Queen's Reign* (1897), as mulheres do final da década de 1890, começam a se formar em arquitetura, contabilidade, entre outras profissões. Embora ainda não pudessem fazer parte de profissões ligadas à lei, elas já haviam conquistado a medicina, podendo atuar como médicas e cirurgiãs.

Shelley faleceu em 1851 e, por conta disso, viu pouco dos avanços iniciados por sua mãe e suas contemporâneas. Para Gilbert e Gubar (1996), no começo do século XIX, as escritoras trabalhavam tanto em conjunto, quanto contra as práticas e hipóteses estéticas dos homens. Assim, podem-se identificar algumas mulheres que, em sua produção escrita, embora se apropriem de ideias, temas e imagens criadas pelos românticos, também os subvertem. No caso de Mary Shelley, conforme as estudiosas, seus “contos e romances, especialmente *Frankenstein* (1818), exibem a preocupação com questões de liberdade e autoridade, vontade e imaginação, representadas em obras de seu marido, como *Prometeu Ilimitado* (1820) e *O Triunfo da Vida* (1824)³⁴” (Gilbert; Gubar, 1996). Assim, pode-se considerar que o romance de Shelley, pelo menos em sua superfície, ao emular a escrita do homem, insere-se na fase feminina, conforme Showalter (1977), que se caracteriza pela manutenção do estilo e da escrita do modelo vigente.

A VITALIDADE DE *FRANKENSTEIN*

Frankenstein (1818), de Mary Shelley, pelo potencial mitológico, desfecho inquietante, exploração do horror, recurso ao texto epistolar e à ficção científica, possui apelo para leitores contemporâneos, pois atende suas necessidades universais de ficção e, pelo fantástico, pode atuar como compensação do excesso de materialismo, fomentado pelo capitalismo na contemporaneidade. Para o público jovem, segundo Teresa Colomer (2003), o romance de ficção científica aciona seu imaginário, pela especulação

³⁴ “Tales and novels, specially *Frankenstein* (1818), exhibit just the concern with issues of liberty and authority, will and imagination, that works of her husband’s like *Prometheus Unbound* (1820) and *The Triumph of Life* (1824) dramatize”.

do que o mundo poderia ser a partir dos conhecimentos da ciência, desse modo, deflagra reflexões sobre o contexto histórico e social em que se insere.

Sua leitura, pelo potencial de entretenimento, tanto promove o prazer, quanto, pela revisão de hipóteses consensuais, pode levar à reflexão crítica. Por meio dela, consegue-se afastar o monstro de Shelley do conceito de ridículo, explorado pela mídia, e perceber que possui personalidade dotada de camadas de emoções e dramaticidade, sendo capaz de demonstrar até mesmo remorso, como no final da narrativa. Como esse monstro busca firmar sua identidade, é natural que os jovens em fase de individuação, identifiquem-se com ele e por ele sintam comiseração, pois aproximam na leitura, conforme Regina Zilberman (1998), a criação de si.

Por sua vez, as relações intertextuais que se estabelecem no romance, com obras de Goethe (1749-1832), John Milton (1608-1674), entre outras mencionadas na narrativa ou que a margeiam sob a forma de dedicatória e epígrafe, suscitam “[...] competência narrativa e intertextual do leitor para que se distancie do texto e aceite o convite do narrador para participar de um jogo interpretativo” (Colomer, 2003), o qual evoca a comparação constante na leitura entre a obra conhecida e a nova. Se ao jovem leitor, em geral, com pouco contato com textos diversos, as associações dialógicas podem não se efetivar, por outro lado, podem promover desejos de conhecer esses textos, bem como ativar sua memória nas associações a filmes e produções da indústria cultural. O que não impede de se observar o potencial dialógico do romance na contemporaneidade.

O romance epistolar, pelo recurso à polifonia, desafia o leitor a refletir sobre como se estruturam seus discursos e se estabelecem as delicadas relações interpessoais manifestas nesse grande mosaico de depoimentos, cartas e registros diários, por sua vez, emoldurados. Para esse desvendamento de base metalinguística no romance epistolar, a que Oscar Tacca (1983) denomina de transcrição, a autora busca esconder sua presença, bem como dissimular a arquitetura de criação ficcional. No jogo que se estabelece entre os sujeitos que se carteam, enreda-se o leitor em busca da reconstituição de um contexto histórico. Na constituição do romance, Shelley utiliza-se de diversos gêneros textuais, demonstrando habilidade e percepção do que desperta e mantém a curiosidade de seu leitor contemporâneo. Por essa razão, sua narrativa, como o inominado, é híbrida. Além disso, invoca a tradição cultural, apropriando-se de referências literárias, míticas, mas também de conhecimentos populares. Um exemplo avulta no subtítulo “o Prometeu moderno”, resultante da apropriação de duas variantes do mito: a do titã que furta o fogo para beneficiar a humanidade, e a do Plastificador que cria do barro a raça humana (Paes, 1985). Desse modo, seu romance, pela estrutura e configuração de seus discursos, fomenta a formação do leitor estético (Eco, 2003), pois exige que reflita sobre como a história se constitui.

Como romance epistolar, a obra apresenta posição móvel do narrador e incompletude na descrição das personagens que dependem do olhar de outras, o que instaura inúmeros vazios (Iser, 1996 e 1999) e exige do leitor um exercício de síntese constante. Há, na leitura desse gênero romanesco, uma relação de interação desdobrada, no plano ficcional entre os correspondentes, e, no plano interpretativo, na busca por concretização, com seu leitor. Conforme Iser (1996 e 1999), para que a interação entre texto e leitor resulte em interpretação, faz-se necessário que este projete expectativa e memória, uma sobre a outra, produzindo sínteses. Contudo, como as sínteses no gênero epistolar são sempre provisórias, diante de fatos novos e da inserção de olhares que se encadeiam sobre um mesmo fato diegético, instauram-se vazios suplementares na leitura. Justamente, o interino em seu enredo pode prender a atenção do leitor, pelo efeito de suspense que o inacabamento das ações, descrições e traços definidores das personagens assumem. Por sua vez, pelos complexos diálogos entre criador e criatura, os quais problematizam as descobertas científicas que escapam ao controle tanto na sociedade contemporânea à obra, quanto na do século XXI, o romance revela também sua vitalidade, pois tematiza, segundo Paes (1985), nossa neurose cultural.

Em 1967, Roland Barthes elaborou um conceito que foi absorvido pela crítica literária contemporânea: “a morte do autor” (Barthes, 2004). Conforme resumiram Childs e Fowler, para o teórico francês, o texto literário é plural, pois há “uma trama de vozes ou códigos que não podem ser vinculados a um único ponto de origem expressiva no autor³⁵” (Childs; Fowler, 2006). Assim, no processo de leitura, o texto desvincula-se de seu autor, uma vez que escrever é destruir a voz de origem, pois quem fala em um texto é a linguagem e não o autor, segundo Barthes (2004). O posicionamento desse estudioso desautoriza leituras que consideram a autoria como categoria analítica. Todavia, neste capítulo, busca-se o reconhecimento da autoria feminina em razão do seu histórico apagamento e silenciamento (Showalter, 1977).

Para Greicy Bellin (2011), feministas como Felski e Toril Moi, “colocaram-se contra tais ideias afirmando que considerar o autor e sua posição sociocultural pode ser uma rica chave interpretativa, uma vez que todo autor apresenta um lugar de fala, criado a partir de identidades que influem no processo criativo” (Bellin, 2011). Hermione Lee (2001), ao discutir Virginia Woolf, afirma que a “literatura – os processos de escrita e de leitura – não pode ser separada de nossas condições sociais ou econômicas, nosso ambiente material, nossa instrução ou nossa educação³⁶” (Lee, 2001). Dessa forma, contrária, também, Barthes (2004), que é indiferente ao autor e para quem o leitor é desumanizado, desprovido de história, psicologia e dados biográficos. A crítica feminista, todavia, considera o gênero

³⁵ “The text is irreducibly plural, a weave of voices or codes which cannot be tied to a single point of expressive origin in the author”.

³⁶ “Vital part of [its] argument [...] is that literature – the writing and reading of it – can’t be separated out from our social or economic conditions, our material environment, our upbringing or our education”.

do autor e seu contexto ideológico e sociocultural. Para esta linha de estudos, no processo de compreensão de um texto, o sentido também depende da recepção e da fortuna crítica através do tempo. Conforme Bellin (2011), a Estética da Recepção (Jauss, 1994; Iser, 1996 e 1999), ao considerar o leitor em seu processo de preenchimento dos vazios textuais, visando à interpretação, tornou-se de grande valia para a crítica feminista, pois esta “também procura desvendar de que forma o gênero do leitor influencia a leitura de um texto” (Bellin, 2011).

Este texto teve como propósito revelar a vitalidade do romance *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. Para tanto, tomou como objeto de estudo o próprio romance em sua estrutura de apelo; o levantamento de pesquisas que o consideram como objeto de estudo; e a crítica das primeiras leituras feministas do romance. Quanto a essas análises, considerou as críticas anglo-americanas, do final de 1970, que se vinculam ao que Elaine Showalter (1994) considera como a segunda fase da crítica feminista: a ginocrítica, a qual centra seus estudos nos textos de autoria feminina (ginotextos). Uma das conjecturas dessa vertente analítica é a consideração do gênero do escritor. Por essa relação, tanto Ellen Moers (1976) quanto Sandra Gilbert e Susan Gubar (2000; 1996) recuperam aspectos biográficos de Mary Shelley para construírem suas leituras. Nesse sentido, Moers (1976) coloca Shelley como uma mulher erudita, que aprendeu química, lendo Hymphry Davi; biologia, lendo Erasmus Darwin, entre outros; e que estruturou as peripécias de seu monstro em ideias de educação, sociedade e moralidade, baseadas nos trabalhos de seus pais, por sua vez, subversivos aos conceitos sociais, políticos e históricos produzidos no período em que escrevem.

Embora *Frankenstein* (1818) explore, em sua trama superficial, temas que consagraram o romantismo literário, dialogando com a produção científica e literária contemporânea à sua escrita, conforme Gilbert e Gubar (2000), Mary Shelley elaborou personagens masculinos intimamente ligados ao signo do feminino e criou um monstro que é um duplo não só da Eva, de Milton, como da própria escritora. A trajetória desses personagens, marcada por pulsões de morte e de vida, envolveu não só a existência da escritora, como seus pensamentos acerca da maternidade, muito diversos daqueles expressos na literatura de autoria masculina, em tons idílicos.

Como se pode observar pela análise de *Frankenstein*, Shelley apropria-se da referência, mas como mulher, o palimpsesto pauta seu discurso, o qual é composto por duas vozes: a do dominante e a da silenciada. A narrativa de Mary Shelley estrutura-se pela subversão das características do gótico, como gênero literário. Por meio dessa estratégia, cria a primeira grande obra de ficção científica, aproximando-se das outras fases da literatura de autoria feminina, conceituadas por Showalter (1977), pois não só revoluciona um subsistema, como também, nas camadas mais profundas de sua narrativa, discute a experiência da mulher a partir de suas próprias vivências.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aldiss BW (2005). On the Origin of Species: Mary Shelley. In: Gunn J, Candelaria M. *Speculations on Speculation: Theories of Science Fiction*. Editora: Scarecrow, Maryland: 25-53.
- Barthes R (2004). *O rumor da língua*. 2 Ed. Trad. Mário Laranjeira. Editora: Martins Fontes, São Paulo. 462p.
- Beckett SL (2009). *Crossover fiction: global and historical perspectives*. Editora: Routledge, New York. 346p.
- Bellin GP (2011). A crítica literária feminista e os estudos de gênero: um passeio pelo território selvagem. *Revista FronteiraZ*, 1(7): 1-11.
- Besand W (2012). The Queen's Reign. In: Greenblatt S (ed.) *The Norton Anthology of English Literature*. Editora: W.W. Norton & Company Ltd., London: 1634-1636.
- Calvino I (1993). *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. Editora: Companhia das Letras, São Paulo. 288p.
- Catálogo de Teses e Dissertações (2020). Disponível em: <<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>>. Acesso em: 15/01/2020.
- Childers J, Hentzi G (1995). *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*. Editora: Columbia University Press, New York. 362p.
- Childs P, Folwer R (2006). *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. Editora: Routledge, London; New York. 253p.
- Colomer T (2003). *A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual*. Trad. Laura Sandroni. Editora: Global, São Paulo. 456p.
- Crocker J (2012). From the Quarter Review (January 1818). In: Shelley MW. *Frankenstein: the 1818 text, contexts, criticism*. Hunter JP (ed.). Editora: W. W. Norton & Company, London. Edição do Kindle. n. p.
- Eco U (2003). *Sobre literatura*. Trad. Marco Lucchesi. Editora: Record, Rio de Janeiro. 308p.
- Gilbert S, Gubar S (1996). *The Norton Anthology of Literature by Women*. 2nd Ed. Editora: W.W. Norton & Company Ltd., London. 2452p.
- Gilbert S, Gubar S (2000). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer & the Nineteenth Century Literary Imagination*. Editora: Yale University Press, New Haven; Londres. 719p.
- Gilbert S, Gubar S (2007). *The Norton Anthology of Literature by Women*. 3rd Ed. Editora: W.W. Norton & Company Ltd, New York; London. 3120p.
- Greenblatt S (2012). *The Norton Anthology of English Literature – Volume E*. Editora: W.W. Norton & Company Ltd., London. 867p.

- Hollanda HB (1994). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Editora: Rocco, Rio de Janeiro. 288p.
- Iser W (1996). *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. 1. Trad. Johannes Kretschmer. Editora: Ed. 34, São Paulo. 192p.
- Iser W (1999). *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. 2. Trad. Johannes Kretschmer. Editora: Ed. 34, São Paulo. 200p.
- Jauss HR (1994). *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. Editora: Ática, São Paulo. 78p.
- Lajolo M (2002). Romance epistolar: o voyeurismo e a sedução do leitor. *Matraga*, 9(14): 61-75.
- Lee H (2001). Introduction. In: Woolf, V. *A Room of One's Own and Three Guineas*. Editora: Vintage Books, London. E-Book, n. p.
- Lima LC (2009). *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. Editora: Companhia das Letras, São Paulo. 400p.
- Moers E (1976). *Literary Women: The Great Writers*. Editora: Doubleday & Company Inc., Garden City; New York. 338p.
- Nord D (1999). Commemorating “Literary Women”: Ellen Moers and Feminist Criticism after Twenty Years. *Signs*, 24(3): 733-737.
- Paes JP (1985) A verdadeira história de Frankenstein. In: Paes JP. *Gregos & baianos: ensaios*. Editora: Brasiliense, São Paulo: 231-241.
- Paul L (1997). *Reading Otherways*. Editora: The Thimble Press, Lookwood. 100p.
- Scott W (2012). From Blackwood’s Edinburgh Magazine (March 1818). In: Shelley MW. *Frankenstein: the 1818 text, contexts, criticism*. Hunter JP (ed.). Editora: W. W. Norton & Company, London. Edição do Kindle. n. p.
- Shelley MW (2012). *Frankenstein: the 1818 text, contexts, criticism*. J. Paul Hunter (ed.). Editora: W. W. Norton & Company, London. Edição do Kindle. n. p.
- Shelley MW (2017). *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*. Trad. Márcia Xavier de Brito. Ilustrações de Pedro Franz. Rio de Janeiro DarkSide Books.
- Showalter E (1977). *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Editora: Princeton University Press, New Jersey. 379p.
- Showalter E (1994). A Crítica Feminista no Território Selvagem. In: Hollanda HB (Org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Editora: Rocco, Rio de Janeiro: 23-57
- Tacca O (1983). *As vozes do romance*. 2.Ed. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Editora: Livraria Almedina, Coimbra. 191p.


Vareschi M (2019). Frankenstein and anonymous authorship in eighteenth-century Britain. University of Minnesota Press Blog. Disponível em: <<https://uminnpressblog.com/2019/01/18/frankenstein-and-anonymous-authorship-in-eighteenth-century-britain/>>. Acesso em: 30/03/2020.


Woolf V (2014). *Um Teto Todo Seu*. Editora: Tordesilhas, São Paulo. E-Book.

Woolf V (2015). *O Valor do Riso*. Editora: Cosac & Naify, São Paulo. 512p.

Zilberman R (1998). *A literatura infantil na escola*. 10. Ed. Editora: Global, São Paulo. 235p.

A comunidade interpretativa no romance *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, de Mary Shelley

 10.46420/9786588319178cap2

Thais Maria Gonçalves da Silva^{1*} 

INTRODUÇÃO

Em seu artigo “*Frankenstein, the True Story; or, Rousseau Judges Jean-Jacques*”² (1996), Lawrence Lipking (2012) afirma que, nas últimas décadas, um consenso crítico tem envolvido o livro de Mary Shelley (1797 – 1851), *Frankenstein: or, the Modern Prometheus* (1818). Quando o autor afirma haver uma certa concordância de ideias em torno da obra, não está se referindo a alguma pobreza crítica, falta de estudos, ou a uma homogeneidade de teorias e conceitos usados para lê-la. Ao contrário, ele afirma que “nenhuma outra obra foi debatida mais calorosamente. [...] [*Frankenstein*] fornece um campo de teste para todos os modos de interpretações concebíveis”³ (Lipking, 2012). Portanto, consenso, para ele, significa a carência de leituras conflitantes, que neguem, enfrentem ou anulem umas às outras. Tudo o que há são leituras paralelas, que se juntam umas às outras, sem necessariamente dialogarem ou discordarem entre si.

Tão logo alguém examina o debate atual sobre *Frankenstein*, duas qualificações se tornam óbvias. A primeira é que leituras raramente se dão ao trabalho de perceber, muito menos desafiar, umas às outras. Elas simplesmente continuam adicionando uma perspectiva a mais na pilha. A interpretação de *Frankenstein* não é um jogo que começa do zero, no qual cada nova hipótese exigiria a eliminação de uma antiga. Os críticos também não passam muito tempo tentando invalidar qualquer leitura, ou procurando evidências negativas para desacreditar uma ideia brilhante. O objeto desse debate não é provar ou negar ou vencer, mas apenas participar, traduzindo o romance em um discurso próprio. Há sempre espaço para interpenetrar, passando um pelo outro como uma cama-de-gato infinita, e raramente, ou nunca, se tocando⁴ (Lipking, 2012).

¹ Doutora em Letras pela UNESP/Assis

*Autora correspondente: thais.m.g.silva@gmail.com

² Todas as traduções são de responsabilidade da autora. O texto original se encontra nas notas de rodapé.

³ “No work has been more hotly debated. [...] [*Frankenstein*] furnishes a testing ground for every conceivable mode of interpretation”.

⁴ “As soon as someone examines the current debate about *Frankenstein*, two qualifications become plain. The first is that readings seldom take the trouble to notice, let alone challenge, each other. They simply keep adding one more perspective to the pile. Interpretation of *Frankenstein* is not a zero-sum game, in which each new hypothesis would require eliminating an old one. Nor do critics spend much time trying to falsify any reading, or seeking out any negative evidence to disconfirm

Lipking (2012) declara que a crítica contemporânea sobre *Frankenstein* aborda certos elementos do romance com pouca frequência, como: a genialidade de Victor Frankenstein e o fato de todos os personagens da narrativa o amarem e o admirarem; a dúvida quanto à confiabilidade da Criatura como narrador ao contar sua trajetória de autodidatismo ao seu criador, e como é implausível o modo como ela adquiriu o conhecimento da linguagem, além dos seus conhecimentos literários e históricos. Esses exemplos, entre outros que serão melhor mostrados e analisados no decorrer deste capítulo, formam um quadro que mostra uma parcialidade da crítica em relação à Criatura em detrimento de Frankenstein, formando o consenso ao qual o autor se refere.

Lipking (2012), em seu artigo, não detalha a formação dessa concordância crítica, apenas afirma que ela existe, se baseando em vários anos de estudos sobre a obra e diversas palestras e trabalhos que assistiu e leu sobre o assunto. Partindo dessa compreensão do autor sobre o estado da crítica de *Frankenstein*, no presente texto, iremos mostrar como esse consenso pode ser explicado através do conceito de comunidade interpretativa, criado pelo crítico e teórico norte americano Stanley Fish (1980). Além disso, iremos exemplificar, usando alguns estudos sobre a obra, como essa comunidade interpretativa age na prática.

FISH E O CONCEITO DE COMUNIDADE INTERPRETATIVA

Stanley Fish é um professor, crítico e teórico norte-americano, adepto do Pragmatismo e um dos críticos mais influente na *Reader-Response Theory* (ou Teoria do Efeito de Leitura). Em 1980, ele reuniu em um único volume ensaios que publicara em várias revistas durante a década de 70. Esse livro foi lançado com o título *Is there a text in this class?* (1980), e, nele, Fish expõe sua definição de texto, que vai diretamente contra tradicional definição apresentada por Hirsch em *Validity In Interpretation* (1967). Hirsch (1967) afirma que o texto é “uma entidade que permanece a mesma de um momento para o próximo – que é imutável [...] Que é sempre o mesmo em diferentes atos de interpretação⁵” e que um texto capaz de mudar seu significado seria uma impossibilidade linguística, ao mesmo tempo em que inviabilizaria a qualquer crítico confirmar uma interpretação.

Se um significado pode mudar sua identidade e de fato o faz, então nós não temos nenhuma norma para julgar se estamos encontrando o significado real em uma forma alterada ou algum significado espúrio que finge ser o que procuramos. Uma vez admitido que um significado pode mudar suas características, então não há como encontrar a verdadeira Cinderela entre

a bright idea. The object of this debate is not to prove or refuse or win but only to take part, translating the novel into one's own discourse. There is always room for interpenetrate, threading through one another like an infinite cat's cradle, and seldom if ever touching”.

⁵ “is an entity which always remains the same from one moment to the next – that is changeless. [...] That it be always the same in different acts of construing”.

todas as competidoras. Não há sapatinho de cristal confiável que possamos usar como teste ⁶ (Hirsch, 1967).

Porém, Fish (1980) acredita que o texto é uma estrutura de significados inseparável de qualquer estratégia interpretativa usada em sua leitura. Desse modo, o texto somente passa a existir dentro da experiência de leitura e não é considerado um objeto autônomo. “O texto como uma entidade independente da interpretação e (idealmente) responsável por sua carreira desaparece e é substituído pelos textos que emergem como consequência de nossas atividades interpretativas⁷” (Fish, 1980). O autor julga que até mesmo as características formais do texto são frutos de interpretação e não algo próprio dele, fazendo com que a relação entre texto e interpretação seja invertida: não é o texto que exige um conjunto de estratégias interpretativas que irá decifrá-lo da melhor maneira possível, mas são essas estratégias que darão forma ao texto. É a própria interpretação do leitor que gera a forma do texto, ao criar as condições nas quais é possível perceber essas formas. Desse modo, como as características formais de um texto são criadas pelos modelos interpretativos usados pelo leitor durante a sua leitura – e, portanto, elas não estão dentro do texto – a própria intenção (do texto ou do autor) não pode ser compreendida a não ser por meio de uma interpretação. Isso quer dizer que as características formais do texto e sua intenção são verificadas apenas depois que o leitor decidiu sobre qual sentido ele estava criando para o texto usando as estratégias interpretativas escolhidas.

Fish (1980) explica o significado como um evento que acontece dentro da experiência de leitura e não no resultado dela. Portanto, não se pode descobrir um significado dentro do texto, uma vez que ele “faz sentido exatamente da maneira que fazemos (isto é, fabricamos) sentido de tudo o que existe fora de nós⁸” (Fish, 1980). Já que não há significado dentro do texto, o papel do leitor passa a ser criá-los e não encontrá-los. Fish (1980) trabalha com a hipótese de que não há uma relação direta entre o significado de um texto e o significado das palavras que o formam. As palavras, sem dúvida, transmitem informações que fazem parte do significado, mas não formam seu todo. O significado é formado por toda a experiência de leitura: pela mensagem transmitida pelas palavras, na expectativa do leitor e no ato da leitura em si.

Então, sendo o texto algo concebido dentro da ação da leitura, ele não pode controlar a resposta do leitor. O leitor, por sua vez, parece estar livre para realizar qualquer interpretação segundo apenas a sua subjetividade, já que o único texto que ele pode analisar é aquele criado por sua própria leitura. Contudo, Fish compreende que há limites, e eles não são ditados pela subjetividade do leitor, pelo texto,

⁶ “If a meaning can change its identity and in fact does, then we have no norm for judging whether we are encountering the real meaning in a changed form or some spurious meaning that is pretending to be the one we seek. Once it is admitted that a meaning can change its characteristics, then there is no way of finding the true Cinderella among all the contenders. There is no dependable glass slipper we can use as a test”.

⁷ “The text as an entity independent of interpretation and (ideally) responsible for its career drops out and is replaced by the texts that emerge as the consequence of our interpretation activities”.

⁸ “*make* sense in exactly the way we make (that is, manufacture) sense of whatever, if anything, exists outside us”.

pela linguagem ou pelo contexto de produção da obra. Esses limites se encontraram inteiramente no contexto no qual o leitor se insere.

Segundo Fish (1980), cada leitor executa atos interpretativos que são frutos de certas predisposições que todos nós assumimos antes mesmo de começarmos a leitura de alguma obra. Como leitores, podemos descartar ou esperar encontrar certos temas e significados em um texto, antes mesmo de começarmos a lê-lo: nenhum leitor familiar com as características da obra de certo autor e com o contexto histórico do livro lerá tal obra esperando ver traços de estilo de outro autor ou mesmo de outra época literária; ao mesmo tempo, uma vez que tenha ciência de certos traços de estilo do autor e característica da época em que a obra foi escrita, esse mesmo leitor estará propenso a encontrá-las no ato da leitura.

Essa disposição do leitor de realizar certos atos interpretativos é, em si, o próprio ato de leitura, uma vez que as estratégias interpretativas não começam a ser usadas depois da leitura, sendo, na realidade, o que lhe dão forma, e, desse modo, também dão forma ao próprio texto. Ou seja, segundo Fish (1980), as estratégias interpretativas criam o texto e não são exigidas por ele, como é comum se considerar.

A conclusão de Fish (1980) é a de que a concepção de textos iguais ou diferentes é completamente arbitrária. Segundo ele, se qualquer leitor lê e interpreta dois textos diferentes de maneiras diferentes, não é porque a estrutura formal do texto exige estratégias interpretativas diferentes, mas porque esse leitor, diante desses textos, está inclinado a usar estratégias interpretativas distintas, o que resultará, inevitavelmente, em estruturas formais distintas. Do mesmo modo, é possível fazer o caminho inverso, utilizando a mesma estratégia interpretativa em textos diferentes e, dessa maneira, criar o mesmo texto. “Sempre foi possível usar estratégias interpretativas projetadas para tornar todos os textos um, ou, para ser mais exato, para estar sempre fazendo o mesmo texto” (Fish, 1980). Em outras palavras, “teorias sempre funcionam e sempre produzirão exatamente os resultados que elas predizem, resultado que será imediatamente convincente àqueles para quem as suposições e princípios de capacitação da teoria são auto evidentes¹⁰” (Fish, 1980). Portanto, “se uma comunidade acredita na existência de apenas um texto, então a única estratégia empregada por seus membros será escrevê-lo para sempre¹¹” (Fish, 1980). E, ao contrário, “se for um artigo de fé, em uma determinada comunidade,

⁹ “It has always been possible to put into action interpretive strategies designed to make all texts one, or to put it more accurately, to be forever making the same text”.

¹⁰ “Theories always work and they will always produce exactly the results they predict, result that will be immediately compelling to those for whom the theory’s assumptions and enabling principle are self-evident”.

¹¹ “if a community believes in the existence of only one text, then the single strategy its members employ will be forever writing it”.

que há uma variedade de textos, seus membros terão um repertório de estratégias para fazê-los¹²” (Fish, 1980).

Essa comunidade a qual Fish (1980) se refere são as comunidades interpretativas, termo criado por ele mesmo, para se referir a um conjunto de leitores que compartilham de estratégias interpretativas:

As comunidades interpretativas são compostas por aqueles que compartilham estratégias interpretativas não para leitura (no sentido convencional), mas para escrever textos, para constituir suas propriedades e atribuir suas intenções. Em outras palavras, essas estratégias existem antes do ato de ler e, portanto, determinam a forma do que é lido, e não, como é geralmente pressuposto, o contrário¹³ (Fish, 1980).

Como já foi explicitado, um leitor só pode perceber em qualquer obra o que foi criado através da estratégia interpretativa utilizada durante a leitura, ou seja, o texto não é nada além de algo concebido pelo leitor concomitantemente a sua leitura. Isso quer dizer que, na análise de um texto literário, “a interpretação determina o que irá contar como evidência para ela e a evidência pode ser escolhida apenas porque a interpretação já foi suposta¹⁴” (Fish, 1980). Por sua vez, o melhor entendimento entre leitor e autor (o que não significa um melhor entendimento do texto em si) acontecerá quando o leitor utilizar as mesmas estratégias interpretativas que o autor usaria se estivesse analisando seu próprio texto. O leitor consegue compreender quais seriam essas estratégias através de marcas indicativas que o autor colocou em sua obra. Contudo, os únicos que conseguirão seguir esses rastros deixados pelo autor são aqueles leitores que já possuem as estratégias interpretativas requeridas.

Um autor arrisca-se em sua projeção, não por causa de algo “dentro” das marcas, mas por causa de algo que ele supõe estar em seu leitor. A própria existência das “marcas” é uma função de uma comunidade interpretativa, pois elas serão reconhecidas (isto é, feitas) apenas por seu membro. Aqueles fora dessa comunidade estarão implementando um conjunto diferente de estratégias interpretativas (a interpretação não pode ser evitada) e, portanto, farão marcas diferentes¹⁵ (Fish, 1980).

Para que essa compreensão entre leitor e autor aconteça, é necessário que eles façam parte da mesma comunidade interpretativa. E, segundo Fish (1980), a única maneira de identificar membros de uma mesma comunidade e através do entendimento que há entre eles: “a única ‘prova’ de associação é

¹² “if it is an article of faith in a particular community that there are a variety of texts, its members will boast a repertoire of strategies for making them”.

¹³ “Interpretive communities are made up of those who share interpretive strategies not for reading (in the conventional sense) but for writing texts, for constituting their properties and assigning their intentions. In other words, these strategies exist prior to the act of reading and therefore determine the shape of what is read rather than, as is usually assumed, the other way around”.

¹⁴ “The interpretation determines what will count as evidence for it, and the evidence is able to be picked out only because the interpretation has already been assumed”.

¹⁵ “An author hazards his projection, not because of something ‘in’ the marks, but because of something he assumes to be in his reader. The very existence of the ‘marks’ is a function of an interpretive community, for they will be recognized (that is, made) only by its member. Those outside that community will be deploying a different set of interpretive strategies (interpretation cannot be withheld) and will therefore be making different marks”.

o companheirismo, o aceno de reconhecimento de alguém na mesma comunidade, alguém que diz a você o que nenhum de nós poderia provar a um terceiro: ‘nós sabemos’¹⁶ (Fish, 1980).

Uma visão tradicional do assunto, como aquela apresentada por Hirsch (1967), pode nos fazer afirmar que há objetividade no texto, uma vez que existem elementos textuais que podem ser compreendidos livres do seu contexto e sem a necessidade de qualquer interpretação. Isso significaria que, em algum nível, a linguagem liga-se diretamente ao mundo objetivo. Por sua vez, Fish (1980) argumenta que a interpretação está sempre presente, seja porque um significado já foi escolhido anteriormente e depois “descoberto” nas características formais do texto, ou porque um significado já foi atribuído e não tem, forçosamente, uma associação direta com elas.

Eu quero argumentar a favor, não contra, o normal, o ordinário, o literal, o direto, e assim por diante, mas quero argumentar por eles como produtos de circunstâncias contextuais ou interpretativas e não como propriedade de uma linguagem sem contexto ou um mundo independente¹⁷ (FISH, 1980).

Fish (1980) defende que a linguagem não é livre do contexto, mas uma vez que a linguagem nunca nos é exposta abstratamente, e a encontramos sempre dentro de um contexto, essa característica pode ser difícil de ser percebida ou compreendida. Do mesmo modo, o texto não pode existir de forma independente e seu significado é criado pelo leitor no ato da leitura. Contudo, sempre há padrões e normas e “isso significa que enquanto não podemos jamais especificar um valor definitivo, [...] sempre podemos especificar valor dentro das circunstâncias que informam nossa percepção”¹⁸ (Fish, 1980). Todavia, esse aspecto pode ser difícil de ser percebido, já que a estratégia utilizada pode estar de tal modo imbuída no nosso cotidiano, que aparenta fazer parte da realidade, sendo percebida como uma verdade incontestável, apesar de ser uma interpretação.

Segundo a visão de Fish (1980), o leitor não pode escolher entre uma leitura objetiva ou uma interpretação, mas apenas entre duas interpretações: uma que nos ilude e nos faz acreditar que não é; e outra que obviamente o é. De acordo com o autor, “categorias como ‘o natural’ e ‘o cotidiano’ não são essenciais, mas convencionais. Elas não se referem a propriedades do mundo, mas a propriedades do mundo como nos é dado por nossas pressuposições interpretativas”¹⁹ (Fish, 1980). Desse modo, Fish (1980) quer expor como o que consideramos objetivo, na realidade, não passa de uma espécie de interpretação, uma vez que tudo é fruto de categorias mentais e verbais que utilizamos para entender a

¹⁶ “The only ‘proof’ of membership is fellowship, the nod of recognition from someone in the same community, someone who says to you what neither of us could ever prove to a third party: ‘we know’”.

¹⁷ “I want to argue for, not against, the normal, the ordinary, the literal, the straightforward, and so on, but I want to argue for them as the products of contextual or interpretive circumstances and not as the property of an acontextual language or an independent world”.

¹⁸ “This means that while we can never specify value once and for all [...] we can always specify value within the circumstances informing our perception”.

¹⁹ “Categories like “the natural” and ‘the everyday’ are not essential but conventional. They refer not to properties of the world but to properties of the world as it is given to us by our interpretive assumptions”.

realidade à nossa volta. Consequentemente, o óbvio só parece óbvio, pois um conjunto de crenças que assim o entende está em ação; contudo, crenças não são eternas e podem ser modificadas.

Portanto, qualquer característica em um texto que aparenta poder ser compreendida sem qualquer interpretação ou questionamento, uma vez que se apresenta como algo “óbvio”, na realidade, é apenas entendido desse modo porque uma interpretação o faz parecer assim. Nesse caso, o ato interpretativo está tão inerente à situação que julgamos que ele não existe, o que nos faz pensar que o texto pode ter um significado que pode ser entendido mesmo fora de seu contexto. Contudo, na realidade, é impossível existir uma situação sem contexto e, consequentemente, também é impossível existir uma situação na qual um ato interpretativo não esteja ocorrendo.

Assim sendo, um leitor não pode ler objetivamente um texto, compreendendo seu significado literal, uma vez que a objetividade é apenas aparente e fruto de um ponto de vista. No entanto, um leitor também não pode realizar uma leitura subjetiva, pois seu ponto de vista é compartilhado pelos outros membros do grupo ao qual pertence, ou seja, atos interpretativos não nascem do leitor como indivíduo, mas dele como membro de um grupo.

Em outras palavras, as alegações de objetividade e subjetividade não podem mais ser debatidas, porque a agência autorizadora, o centro da autoridade interpretativa, é ao mesmo tempo ambas e nenhuma das duas. Uma comunidade interpretativa não é objetiva porque, como um conjunto de interesses, de propósitos e objetivos específicos, sua perspectiva é interessada e não neutra; mas, pelo mesmo raciocínio, os significados e textos produzidos por uma comunidade interpretativa não são subjetivos, porque não procedem de um indivíduo isolado, mas de um ponto de vista público e convencional²⁰ (FISH, 1980).

Fish (1980) rejeita conceitos tradicionais de autor, texto e leitor individual, e defende um novo conceito de leitor que lê conforme estratégias interpretativas que surgem por causa de influências externas. O significado do texto, desse modo, nasceria de um sistema complexo que controla os atos interpretativos do leitor e não apenas no ato da leitura em si. Fish descarta a existência independente e objetiva daquilo que antes se acreditava limitar as interpretações, sendo eles o texto, o leitor e o autor, e afirma que eles, na realidade, são produtos de interpretações.

A COMUNIDADE INTERPRETATIVA SOBRE O ROMANCE *FRANKENSTEIN*

Usando como base o artigo de Lipking (2012) e tendo como fundamento teórico o conceito previamente explicado de comunidade interpretativa de Fish (1980), iremos, através de exemplos, mostrar como uma das comunidades interpretativas que se formou ao redor do romance *Frankenstein*

²⁰ “To put in another way, the claims of objectivity and subjectivity can no longer be debated because the authorizing agency, the center of interpretive authority, is at once both and neither. An interpretive community is not objective because as a bundle of interests, of particular purpose and goals, its perspective is interested rather than neutral; but by the very same reasoning, the meanings and texts produced by an interpretive community are not subjective because they do not proceed from an isolated individual but from a public and conventional point of view”.

se manifesta. Mais especificamente, iremos demonstrar como há um consenso entre certos críticos que se traduz em uma predileção pela Criatura em detrimento de seu criador, e como aspectos do romance precisam ser ignorados para que essas leituras sejam aceitas.

Um dos temas recorrentes, que iremos encontrar em diversos estudos sobre a obra de Mary Shelley, diz respeito à culpa de Victor Frankenstein.

George Levine (2012) escreveu sobre o romance em “*Frankenstein and the Tradition of Realism*” (1973) e abordou esse tema:

[t]oda morte no romance é uma morte na família, literal ou figurativa: o que a ambição de Frankenstein lhe custa é a ligação familiar que torna a vida humanamente possível. William é seu irmão. Justine se parece com a mãe e é outro tipo de irmã, embora uma subserviente. Clerval é um “irmão”. Elizabeth é tanto noiva quanto irmã (e prima). E como consequência dessas perdas, seu pai morre também. **Frankenstein mata sua família**, e é, em sua tentativa de obliterar sua própria criação, sua própria vítima²¹ (Levine, 2012).

Anne K. Mellor (2012), em seu artigo “*Possessing Nature: The Female in Frankenstein*” (1988) afirmou que o egocentrismo de Frankenstein acaba causando a morte de Elizabeth e de Justine, a primeira por ele ser tão fixado em si mesmo, que se torna incapaz de imaginar que a criatura não estivesse fazendo uma ameaça a sua própria pessoa quando jura estar presente em sua noite de núpcias; e a segunda quando ele coloca a sua reputação acima da vida inocente da empregada e se recusa a contar ao tribunal sobre a existência do monstro que criara, por medo de ser considerado louco.

Outro autor que afirma que Frankenstein é responsável pela morte de Elizabeth é James A. W. Heffernan (2012). O autor publicou um estudo intitulado “*Looking at the Monster: Frankenstein and Film*” (1997) e nele, escreveu:

[o] assassinato de Elizabeth pela criatura satisfaz um dos desejos mais profundos de Victor. Ao se recusar a consumir seu casamento na noite de núpcias, ao deixar Elizabeth sozinha no quarto enquanto ele anda pelos corredores da estalagem em busca da criação, Victor inconscientemente convida a criatura para possuí-la. A posse, eu cedo, é tanto sexual quanto assassina – uma expressão torturada do desejo frustrado do monstro²² (Heffernan, 2012).

É interessante notar como o autor consegue moralmente inverter os papéis envolvidos na morte de Elizabeth. Enquanto Frankenstein nem ao menos está na cena do assassinato, a culpa da morte dela, mesmo assim, recai sobre seus ombros, além de ser algo que ele inconscientemente desejava, enquanto a Criatura, que efetivamente a assassinou, apenas estava expressando seu desejo.

²¹ “Every death in the novel is a death in the family, literal or figurative: what Frankenstein’s ambition costs him is the family connection which makes life humanly possible. William is his brother. Justine looks like his mother, and is another kind of sister, though a subservient one. Clerval is a “brother”. Elizabeth is both bride and sister (and cousin). And as consequence of these losses, his father dies as well. Frankenstein kills his family, and is, in his attempt to obliterate his own creation, his own victim”.

²² “The creature killing of Elizabeth gratifies one of Victor’s deepest wishes. In refusing to consummate his marriage on his wedding night, in leaving Elizabeth alone in their room while he stalks the inn corridors in search of the creation, Victor unconsciously invites the creature to take her. The taking, I submit, is sexual as well as murderous – a tortured expression of the monster’s frustrated desire”.

Como é possível perceber, ao usar esses estudos sobre a obra como exemplos, é comum a leitura que faz com que toda a culpa dos acontecimentos seja colocada em Frankenstein, enquanto os atos da Criatura são considerados justificados. O fato de ter sido ela que deliberadamente, e com consciência do que a morte significava, assassinou William, Elizabeth e Clerval – com suas próprias mãos – e incriminou Justine, normalmente não é mencionado, e, quando o é, seus motivos são julgados compreensíveis e muitas vezes justos. Desse modo, a culpa recai apenas sobre o criador e não sobre sua criatura.

A visão de que a Criatura, apesar de ser um assassino – até mesmo o de uma criança – é justa em suas ações, e que a culpa moral dessas ações pertence ao homem que o criou, não à criatura que as cometeu, não é nova, apesar de Lipking (2012) afirmar que esse consenso da crítica que estamos nos dispondo a mostrar seja moderno. É possível ver essa predileção pelo monstro já em 1824, poucos anos depois da publicação da primeira edição do romance. A revista *Knight's Quarterly* publicou uma resenha do livro na qual se lia:

[d]a minha parte, confesso que *meu* interesse pelo livro está inteiramente do lado do monstro. Sua eloquência e persuasão, das quais Frankenstein se queixa, são assim porque são verdade. **A justiça está indiscutivelmente do seu lado**, e seus sofrimentos são, para mim, tocantes até o último grau. [...] O pobre monstro sempre [...] tocou-me o coração. Frankenstein deveria ter refletido sobre os meios de dar felicidade ao ser de sua criação antes que o tivesse criado. Ao invés disso, ele a sujeita a todo o tipo de abuso e injúria por causa de sua *feiúra*, que era diretamente trabalho *seu*, e **por seus crimes aos quais sua negligência deu origem**²³ (Anônimo, 2012).

Mais do que apenas uma visão moderna, nós acreditamos que esse consenso nasce da predisposição humana de sentir empatia e se identificar com um personagem que passou por mais dificuldades do que um que nasceu já com todas as vantagens que a vida pode oferecer. A Criatura, nesse caso, foi abandonada no início de sua vida, primeiro por seu criador, depois pelos humanos; teve de aprender a sobreviver sozinha, aprendendo o que era frio, fome e dor e como evitá-los; e, mesmo assim, quando tudo se apresentava contra ela, foi capaz de aprender a falar e ler – e provavelmente a escrever – e conseguiu se educar em história, política e literatura mesmo não tendo ninguém para ensiná-la diretamente. Frankenstein, por outro lado, é seu exato oposto nesse aspecto. Ele teve, desde o nascimento, todas as vantagens possíveis. Nasceu em uma boa família, rica e proeminente; teve pais carinhosos, amigos, serviçais, uma noiva; desde jovem teve acesso a livros e, mais tarde, recebeu educação de qualidade na Universidade de Ingolstadt, onde teve professores e tutores para ensiná-lo.

²³ “For my own part, I confess that *my* interest in the book is entirely on the side of the monster. His eloquence and persuasion, of which Frankenstein complains, are so because they are truth. The justice is indisputably on his side, and his sufferings are, to me, touching to the last degree. [...] The poor monster always [...] touched me to the heart. Frankenstein ought to have reflected on the means of giving happiness to the being of his creation, before he did create him. Instead of that, he heaps on him all sorts of abuse and contumely for his *ugliness*, which was directly *his* work, and for his crimes to which his neglect gave rise”.

Quando esse extremo contraste entre os personagens é percebido, nossa tendência enquanto leitores é ter mais simpatia pela Criatura. Mary Poovey (2012), por exemplo, em seu artigo “My Hideous Progeny: The Lady and the Monster” (1984), afirma que a Criatura é uma vítima simbólica e literal da sociedade e de seu criador. Nesse quadro, Frankenstein acaba se tornando alguém que não pode ser perdoado, apesar de que, quando analisamos friamente os atos dos personagens, percebemos que Frankenstein *criou* vida, enquanto o Monstro *destruiu* três com suas próprias mãos. E, mesmo assim, Frankenstein é o personagem que muitos leitores não conseguem compreender ou com quem não podem simpatizar.

A crítica sobre *Frankenstein* (1818) é abundante em exemplos que responsabilizam Frankenstein pelos atos hediondos da Criatura e consideram as ações desse último como legítimas. Podemos citar Richard Holmes (2012) e seu estudo intitulado “Mary Shelley and the Power of Science” (2008). Nele, o autor afirma que os atos violentos da Criatura são justificados por uma “terrível solidão corrosiva e destrutiva²⁴” e Heffernan (2012) nos mostra como é comum leitores não questionarem as palavras da Criatura e aceitarem suas justificativas para seus próprios atos. Essas justificativas retiram qualquer culpa que ela pudesse ter e a coloca sobre Frankenstein – que o abandonou no momento de sua criação –, da sociedade – que o rejeitou por causa de sua aparência–, e também dos DeLacey – que o expulsaram de perto de sua propriedade:

[a]morosamente retratando um monstro amado por mais ninguém, ela [Mary Shelley] dá a ele uma eloquência que nos faz ignorar sua forma externa, [...] e ela o deixa mostrar, através de suas palavras e atos, o quão “benevolente e bom” ele era antes da miséria “fazer [dele] um monstro²⁵” (Heffernan, 2012).

Além da leitura na qual os atos da Criatura são justificados e a culpa dos assassinatos recai sobre seu criador, também percebemos ser comum, entre os críticos, Frankenstein ser compreendido como um homem corrupto e depravado.

A primeira característica negativa atribuída ao personagem que mostraremos se refere a sua suposta misoginia, que, segundo diversas leituras, se revela principalmente no ato de Frankenstein destruir a companheira da Criatura, ainda não terminada.

Para Mellor (2012), Frankenstein possui um desejo velado de destruir o feminino, que é mostrado ao criar, sem o envolvimento de uma mulher, uma vida nova e, depois, ao se recusar a criar uma fêmea como companheira para sua criatura. Agindo desse modo, a autora acredita que Frankenstein estaria negando o valor da mulher e mostrando um desejo de violentar e usurpar o feminino. Nessa leitura, Frankenstein teria “medo de uma vontade feminina independente, medo de

²⁴ “terrible corrosive and destructive solitude”.

²⁵ “Lovingly portraying a monster loved by no one else, she [Mary Shelly] gives him an eloquence that makes us overlook his outward form, [...] and she lets him show by his own words and deeds how ‘benevolent and good’ he was before misery ‘made [him] a fiend’.

que sua criatura tenha desejos e opiniões que não pudessem ser controlados pela sua criatura masculina”²⁶ (Mellor, 2012). Heffernan (2012) ecoa esse pensamento ao escrever, em seu artigo já mencionado, que a destruição da criatura fêmea por Frankenstein é um ato nascido de sua misoginia e medo do que uma mulher não controlada por um homem pode fazer. Segundo o autor, esse não é um medo do que apenas aquela criatura fêmea em específico pudesse fazer, mas sim do que “qualquer mulher poderia produzir e, mais especificamente, do que sua própria noiva poderia gerar”²⁷ (Heffernan, 2012). Outra estudiosa que pensa de modo semelhante é Bette London (2012), que em “Mary Shelley, *Frankenstein*, and the Spectacle of Masculinity” (1993), afirma que Frankenstein teme a sexualidade da criatura fêmea e a maternidade sem controle de uma mulher.

Por outro lado, o desejo da Criatura de possuir uma companheira é, mais comumente, visto de modo positivo. Holmes (2012), por exemplo, afirma que, ao pedir a Frankenstein que uma criatura fêmea parecida com ele fosse criada, a Criatura está tentando criar para si mesma uma alma humana, o que seria possível apenas através de amizade e amor.

O que não é mencionado nesses estudos que elogiam a Criatura por mostrar uma alma suficientemente elevada para exigir poder amar e ser amado, é que em nenhum momento ela parece pensar que a fêmea criada por Frankenstein poderia ter opiniões ou vontades próprias, e que as vontades e desejos da nova criatura poderiam não ser os mesmo dela. Afinal, para o personagem, “[m]inha companheira será da mesma natureza minha e se contentará com as mesmas coisas”²⁸ (Shelley, 2012). Frankenstein, por outro lado, é criticado por temer a mulher independente.

Ademais, o fato de o monstro “encomendar” uma companheira, como se ela fosse um objeto; condená-la a uma existência tão infeliz quanto a sua, apenas para que ele, de modo egoísta, não fosse tão miserável; não parecer imaginar que ela pudesse ter vontades e desejos diferentes dos seus e, ainda por cima, exigir que ela fosse tão hedionda quanto ele, pois, em suas próprias palavras “alguém tão deformada e horrível quanto eu mesmo não se negaria a mim”²⁹ (Shelley, 2012), retirando, assim, dessa nova criatura qualquer escolha que ela pudesse ter em relação a um companheiro, não são sequer mencionados ou considerados dignos de nota por muitos críticos que condenam Victor Frankenstein.

Todos esses aspectos frequentemente são ignorados e o foco recai no fato de a Criatura querer o amor. De fato, a Criatura realmente expressa uma necessidade de amar e ser amada. Contudo, a consideração desse único aspecto do seu desejo e a inadvertência a todos os outros, de maneira que ela seja vista como uma vítima diante de Frankenstein, nos parece uma leitura incompleta, pois ignora a complexidade e ambiguidade do personagem criado por Mary Shelley. Não é por querer o amor que ele

²⁶ “is afraid of an independent female will, afraid that his creature will have desires and opinions that cannot be controlled by his male creature”.

²⁷ “any woman could beget, and more specifically of what his own bride might generate”.

²⁸ “My companion will be of the same nature as myself, and will be content with the same fare”.

²⁹ “one as deformed and horrible as myself would not deny herself to me”.

não está sendo igualmente egoísta ao querer que uma nova vida fosse criada – já condenada à infelicidade desde o início – tão somente para apaziguar um *pouco* a angústia de sua própria existência.

O que lhe peço é razoável e moderado; eu exijo uma criatura de outro sexo, mas tão hedionda quando eu: a **gratificação é pequena**, mas é tudo que posso receber, e irá me contentar. É verdade, seremos monstros, isolados do mundo todo, mas por esse motivo seremos mais apegados um ao outro. **Nossas vidas não serão felizes**, mas serão inofensivas e livres da angústia que agora sinto³⁰ (Shelley, 2012).

Além disso, simplesmente afirmar que Frankenstein teme a criatura fêmea apenas por causa de um sentimento misógino é ignorar uma das razões que o personagem deu para a sua recusa, logo depois de a Criatura fazer seu pedido. A primeira reação de Frankenstein não é temer a fêmea ainda não criada, mas a Criatura em si e seu humor volátil, que foi capaz de fazê-lo passar do amor aos DeLacey como uma família ao desejo de lhes destruir a casa; da vontade de ter William como companheiro ao desejo de matá-lo no segundo seguinte. Além dessas explosões emocionais violentas, o que Frankenstein, inicialmente, teme em relação à fêmea é exatamente o contrário de uma criatura independente. Ele teme uma que iria fazer as vontades do monstro e ajudá-lo.

“Você propõe”, repliquei, “fugir da habitação do homem, para viver naqueles lugares selvagens onde as feras do campo serão seus únicos companheiros. Como pode você, que anseia pelo amor e simpatia do homem, perseverar nesse exílio? Você voltará, e novamente buscará a gentileza deles, e encontrará desdém; **suas paixões perversas serão renovadas, e você terá então uma companheira para ajudá-lo em sua destruição**”³¹ (Shelley, 2012).

Segundo essa comunidade interpretativa que estamos detalhando, além da misoginia, Frankenstein também possui vários outros defeitos de caráter.

Para Mellor (2012), o desejo sexual mais profundo de Frankenstein é “um desejo necrófilo e incestuoso de possuir a fêmea morta, a mãe perdida³²”; e Marilyn Butler (2012), em seu artigo “*Frankenstein* and Radical Science” (1993), afirma também que o personagem tem um desejo sexual anormal. A autora acredita que Mary Shelley tenha criado os Frankenstein como uma família que realiza casamentos doentios e incestuosos, fazendo com que eles sejam assim representantes de uma errada seleção sexual que pode levar à extinção. Para embasar sua afirmação, Butler (2012) usa como exemplo o noivado de Victor Frankenstein com Elizabeth, que é sua prima de sangue e irmã de criação. Contudo, nos parece que Butler (2012) ignora o fato de o único outro casamento da família Frankenstein

³⁰ “What I ask of you is reasonable and moderate; I demand a creature of another sex, but as hideous as myself: the gratification is small, but is all that I can receive, and it shall content me. It is true, we shall be monsters, cut off from all the world; but on that account we shall be more attached to one another. Our lives will not be happy, but they will be harmless, and free from the misery I now feel”.

³¹ “You propose,” replied I, “to fly from the habitation of man, to dwell in those wilds where the beasts of the field will be your only companions. How can you, who long for the love and sympathy of man, persevere in this exile? You will return, and again seek their kindness, and you will meet with their detestation; your evil passions will be renewed, and you will then have a companion to aid you in the task of destruction”.

³² “a necrophilic and incestuous desire to possess the dead female, the lost mother”.

detalhado no livro, o dos pais de Victor, não ter sido realizado entre parentes consanguíneos. Do mesmo modo, parece não levar em consideração que na terceira edição do romance, Mary Shelley escolheu mudar a relação familiar entre Elizabeth e Victor, retirando o parentesco consanguíneo entre eles e afirmando que eles se tratam como “primos” apenas carinhosamente. Em relação ao desejo necrófilo de Frankenstein, Butler (2012) parece concordar com Mellor (2012) ao afirmar que Frankenstein se sentiu mais excitado ao criar e desmembrar a criatura fêmea do que com a perspectiva de consumir seu casamento com Elizabeth.

A lista de defeitos de Victor Frankenstein apontados pela crítica continua. Mellor (2012) escreve que o personagem se mostra incapaz de sentir empatia, primeiro ao abandonar sua criatura, se recusando a aceitar sua responsabilidade paternal e, novamente, ao lhe negar o amor ao se recusar a lhe construir uma companheira; Poovey (2012) afirma que Frankenstein é vaidoso e egoísta; Butler (2012) acredita que Frankenstein seja um monstro por abandonar sua criatura logo depois de lhe dar a vida, e Heffernan (2012), assim como Butler (2012), considera Frankenstein um monstro, um monstro disfarçado, cuja beleza física esconde a depravação da alma. Depravação essa, segundo Heffernan (2012), que se revela quando Frankenstein expressa sua vontade de destruir sua criatura.

Como podemos perceber, há várias leituras que compreendem Frankenstein como um personagem corrupto. Contudo, usando as afirmações anteriores como exemplo, notamos que certos aspectos do romance são ignorados para que essas leituras possam ser feitas. O que Heffernan (2012), por exemplo, parece não levar em consideração ao afirmar que Frankenstein revela a depravação de sua alma ao jurar destruir sua criatura, é que o personagem só decide cometer tal ato depois da Criatura ter assassinado Willian e Clerval, ter causado a morte de Justine, destruído a casa dos DeLacey e ameaçado diretamente a Frankenstein (apesar de a ameaça, na realidade, se referir a Elizabeth, Victor não a compreendeu desse modo). E, mesmo quando Frankenstein decide que precisa destruir sua criatura, seu primeiro pensamento é fazer isso enquanto se protege, quando pensa que ela virá atacá-lo diretamente. Apenas depois que a Criatura assassina Elizabeth é que Frankenstein efetivamente se empenha em caçá-la e destruí-la. Levando esses episódios do romance em consideração, nos parece evidente que seja simplista a visão que condena Frankenstein por desejar destruir sua criatura – uma vez que ela já havia causado tanto dano –, sem nem ao menos considerar o ponto de vista de Victor, escolhendo enxergar todo o romance com uma lente que é parcial em relação à Criatura.

De modo mais geral, podemos afirmar que o que é ignorado nessas leituras que veem Frankenstein como um misógino, egoísta, depravado sexual que beira a psicopatia, é que todos os personagens do romance nutrem um genuíno carinho por ele. Não é possível explicar o afeto da família e dos amigos de Frankenstein apenas como um desconhecimento de sua verdadeira natureza, e que alguém que o conhecesse, como o leitor, que acaba sendo capaz de conhecê-lo intimamente através de

sua história, teria dele uma imagem tão negativa quanto a crítica tem, pois Walton recebe de Frankenstein a mesma história que temos diante de nós e ele considera Frankenstein “o irmão do [seu] coração³³” (Shelley, 2012) e se refere a ele, para sua irmã, nos seguintes termos:

Minha afeição por meu hóspede aumenta todos os dias. Ele incita imediatamente minha admiração e pena em um grau espantoso. Como posso ver uma criatura tão nobre destruída por miséria sem sentir o pesar mais pungente? Ele é tão gentil, mas ao mesmo tempo tão sábio; sua mente é tão cultivada; e quando ele fala, embora suas palavras sejam escolhidas com a arte mais cuidadosa, assim mesmo elas voam com rápida e eloquência sem paralelo³⁴ (Shelley, 2012).

Essa parte da crítica que atua dentro desse consenso apontado por Lipking (2012), além de não conseguir explicar como todos os outros personagens do romance conseguem nutrir um carinho tão evidente e sincero em relação a Frankenstein, que seria um exemplo perfeito da corrupção da alma humana, também nunca vê os atos hediondos da Criatura como atos conscientes dele, mas sim como resposta obrigatória a algum ato de Frankenstein. Enquanto a Criatura e sua elevação moral e cultural são responsáveis por qualquer ação ou pensamento benevolentes que ela possa ter, qualquer ato contrário a isso é visto como responsabilidade de seu criador:

[q]uando Victor despedaça a companheira do mostro e, desse modo, quebra sua promessa de fornecer-lhe uma, o mostro sombriamente diz a Victor, “Eu estarei com você na sua noite de núpcias”. Como ele conta a Walton, a decisão de Victor de tomar uma noiva para si mesmo enquanto nega uma ao monstro **levou** o monstro a matar Elizabeth. Mas o assassinato de Elizabeth não é apenas um ato de vingança. É também uma expressão indireta da misoginia de Victor e, contraditoriamente, uma expressão torturada do desejo do monstro pela mulher que ele mata³⁵ (Heffernan, 2012).

CONCLUSÃO

Neste capítulo, apresentamos amostras de uma comunidade interpretativa que lê o romance de um modo tanto quanto maniqueísta, vendo em Victor Frankenstein um vilão com uma série de defeitos e na Criatura uma vítima inocente, e que, para embasar essa leitura, tende a ignorar alguns aspectos do romance que mostram que não há uma divisão exata entre o certo e o errado. Não levando em consideração o fato de que Frankenstein pode ser tão inocente e tão culpado quanto sua criatura, e que

³³ “the brother of my heart”.

³⁴ “My affection for my guest increases everyday. He excites at once my admiration and pity to an astonishing degree. How can I see so noble a creature destroyed by misery without feeling the most poignant grief? He is so gentle, yet so wise; his mind is so cultivated; and when he speaks, although his words are culled with the choicest art, yet they flow with rapidity and unparalleled eloquence”.

³⁵ “When Victor tears apart the monster’s mate and thus breaks his promise to furnish one, the monster grimly tells Victor, “I shall be with you on your wedding-night”. As he tells Walton, Victor’s decision to take a bride for himself while denying one to the monster drove the monster to kill Elizabeth. But the killing of Elizabeth is not just a act of vengeance. It is also a vicarious expression of Victor’s misogyny and, contradictorily, a tortured expression of the creature’s desire for the woman he kills”.

a Criatura pode ser tão nobre e tão depravado quanto seu criador. Contudo, em nossa conclusão gostaríamos de deixar evidente que essa não é a única leitura possível do livro, nem a única que se encontra entre os críticos da obra.

Peter Brooks (2012), por exemplo, escreveu em um artigo intitulado “What is a Monster (According to Frankenstein)?” (1993) que o desejo da Criatura por uma versão feminina de si mesma denuncia a tendência narcisista de sua personalidade, enquanto Adriana Craciun (2016), em “*Frankenstein’s* Politics” (2016), descreve a racionalização da criatura de sua própria violência como diabólica.

Apesar de não podermos, e nem querermos, afirmar que toda as leituras de Frankenstein feitas pela crítica sejam semelhantes, é evidente que pelo menos uma significativa parcela dela parece ter determinado quem é mau e quem é bom no romance de Mary Shelley, quem é o vilão – Victor Frankenstein – e quem é a vítima – a Criatura. Isso pode até mesmo lhes causar uma sensação de completude, de ter compreendido o romance de Mary Shelley, de ter classificado cada personagem em seu lugar – vilão e vítima – e ter decifrado as questões morais apresentadas pelo livro. Contudo, segundo Lipking (2012), esse não é o objetivo do romance, “pois *Frankenstein* não deixa seu leitor se sentir bem. Apresenta-lhes problemas genuínos e insolúveis, sem uma saída fácil. E o consenso crítico moderno [...] parece-me fundamentalmente equivocado – simplista e frequentemente obtuso³⁶”.

Uma parcela da crítica escolhe ignorar as ambivalências no romance – tanto Frankenstein quando a Criatura são vítimas e culpados ao mesmo tempo, tanto um quanto o outro mostram elevação moral e intelectual e depravação – em favor da escolha de uma única perspectiva pela qual ler o romance, o que acaba negando a *Frankenstein* (1818) sua capacidade de causar frustrações no leitor, a considerando uma obra que apenas dita uma certa verdade.

Apesar do consenso moderno, *Frankenstein* não admite uma resolução. A questão básica e determinante que ocorre na mente do leitor – Victor é um herói idealista ou um egoísta destrutivo? a Criatura é um homem natural ou um monstro artificial? que moral são extraídas dessa estranha história? – nunca recebeu uma resposta satisfatória³⁷ (Lipking, 2012).

A força do romance de Mary Shelley não está no fato de ser uma crítica contra o patriarcado ou um elogio a favor da natureza e do oprimido pela sociedade, mas no fato de a autora conseguir ser ambivalente e mostrar dois pontos de vista de uma mesma história sem se contradizer. Um leitor que não tenha escolhido determinada leitura antes mesmo de abrir o livro e que não queira usar trechos da obra selecionados para argumentar a favor de uma leitura enquanto ignora outras contrárias, poderá

³⁶ “For Frankenstein does not let its readers feel good. It presents them with genuine, insoluble problems, not with any easy way out. And the modern critical consensus [...] seems to me fundamentally misguided – simplistic and often obtuse”.

³⁷ “Despite the modern consensus, Frankenstein does not admit a resolution. The basic, defining question it raises in the mind of the reader – is Victor an idealistic hero or a destructive egoist? is the Creature a natural man or an unnatural monster? what moral are draw from this strange story? – never receive a satisfactory answer”


notar que tanto Frankenstein quanto a Criatura estão moralmente certos e errados ao mesmo tempo; que a criatividade e o estudo podem gerar algo extraordinário, mas podem ser destrutivos também. *Frankenstein* (1818) tem a incrível habilidade de mostrar ao leitor que morais absolutas podem cancelar umas às outras, que o bem e o mal não são incondicionais, que não há resposta fácil ou certa, e que algumas vezes tudo o que nos resta é a incerteza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brooks P (2012). What Is A Monster? (According To Frankenstein). In: Hunter P (Org.) *Frankenstein: A Norton Critical Edition*. Editora: W. W. Norton & Company, New York: 368-390.
- Butler M (2012). *Frankenstein* And Radical Science. In: Hunter P (Org.) *Frankenstein: A Norton Critical Edition*. Editora: W. Norton & Company, New York: 404-416.
- Craciun A (2016). *Frankenstein's* Politics. In Smith A (Org). *The Cambridge Companion To Frankenstein*. Editora: Cambridge University Press, Cambridge: 84-97.
- Fish S (1980). *Is There A Text In This Class?* Editora: Harvard University Press, Cambridge. 394p.
- Heffernan JAW (2012). Looking at The Monster: *Frankenstein* And Film. In: Hunter P (Org.) *Frankenstein: A Norton Critical Edition*. Editora: W. W. Norton & Company, New York: 444-467.
- Hirsch Jr ED (1967). *Validity In Interpretation*. Editora: Yale University Press, New Haven. 287p.
- Holmes R (2012) [Mary Shelley And The Power Of Contemporary Science]. In: Hunter P (Org.) *Frankenstein: A Norton Critical Edition*. Editora: W. W. Norton & Company, New York: 183-194.
- Hunter P (2012). *Frankenstein: A Norton Critical Edition*. Editora: W. W. Norton & Company, New York: 231-237.
- Levine G (2012). *Frankenstein* And The Tradition On Realism. In: Hunter P (Org.) *Frankenstein: A Norton Critical Edition*. Editora: W. W. Norton & Company, New York: 311-316.
- Lipking L (2012). *Frankenstein*, The True Story; Or, Rousseau Judges Jean-Jacques. In: Hunter P (Org.) *Frankenstein: A Norton Critical Edition*. Editora: W. W. Norton & Company, New York: 416-434.
- London B (2012). Mary Shelley, *Frankenstein*, And The Spectacle Of Masculinity. In: Hunter P (Org.) *Frankenstein: A Norton Critical Edition*. Editora: W. W. Norton & Company, New York: 391-403.
- Mellor AK (2012). Possessing Nature: The Female In *Frankenstein*. In: Hunter P (Org.) *Frankenstein: A Norton Critical Edition*. Editora: W. W. Norton & Company, New York: 355-368.

- Poovey M (2012). “My Hideous Progeny”: The Lady And The Monster. In: Hunter P (Org.) *Frankenstein*. A Norton Critical Edition. Editora: W. W. Norton & Company, New York: 344-355.
- Silva TMG (2019). *A formação das comunidades interpretativas no meio acadêmico brasileiro sobre o romance O Ano Da Morte De Ricardo Reis, de José Saramago*. Tese (Doutorado em Letras). – Departamento de Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis. 314p.

O Fascínio do Terror: Monstruosidades-Sensíveis e a Reverberação da Noiva Morta da Literatura ao Cinema

 10.46420/9786588319178cap3

Adriana Carvalho Conde^{1*} 

INTRODUÇÃO

“A mente precisa de monstros”, afirma David D. Gilmore (2003), sendo que “o monstro envolve tudo aquilo que é perigoso e horripilante na imaginação do homem”, sugerindo que, há muito tempo, as pessoas criam monstros imaginários, nos quais seus medos podem estar seguramente velados.

Gilmore (2003), fascinado pelos livros e filmes de ficção científica hollywoodianos, especialmente aqueles que têm personagens extraterrestres e fantasmas, reconhece como monstros aqueles de proporções animais e gigantescas, os canibais que devoram gente, as criaturas agressivas e violentas, sádicos, aqueles com poderes sobre-humanos e as criaturas híbridas como o Centauro, a Harpia, a Medusa que, segundo Gilmore (2003), combinam o pior pesadelo com a fantasia e são projeções da maior parte dos medos inconscientes dos humanos; medos inconscientes e inerentemente humanos, como o pavor que o desconhecido e a obscuridade do inconsciente provocam, pois “claramente o mundo era e ainda é cheio de monstros horríveis”.

Os monstros criados pela imaginação acentuam os limites entre o que conhecemos e o que desconhecemos, e para Gilmore (2003) eles são “monstros intersticiais”, pois demarcam a linha que divide as regiões internas de nossa mente (nossas ansiedades e medos) daquilo que reside por trás do mundo interno:

[eles] emergem de uma espécie de exílio metafórico, de lugares limítrofes. Essas figuras monstruosas indicam regiões de perigosas incertezas. Eles mostram onde estão os limites do conhecimento. Eles habitam o limiar entre o conhecido e o desconhecido, entre este mundo e o mundo além. Esses monstros são figuras intersticiais, marcadores de dentro/fora (Gilmore, 2003).²

¹ Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP.

*Autora correspondente – drncnd@gmail.com

² “[...] emerge from a kind of metaphorical exile, from borderline places. These monstrous figures indicate regions of dangerous uncertainty. They show where the limits of knowing are. They dwell on the threshold between the known and

Jeffrey Jerome Cohen (2000), por sua vez, afirma que “vivemos numa época de monstros” e que:

Cada vez que o túmulo se abre e o inquieto adormecido põe-se em marcha (“vem dos mortos,/ Vem de volta para anunciar a todos vocês”), a mensagem proclamada é transformada pelo ar que dá ao seu locutor uma nova vida. Os monstros devem ser analisados no interior da intrincada matriz de relações (sociais, culturais e literohistóricas) que os geram (Cohen, 2000)³.

Segundo Cohen (2000), os monstros despertam uma ambivalência afetiva ou “repulsão na atração”, apesar de se tratar de figuras disformes e ameaçadoras, ou seja, figuras humanas, mas que apresentam deformidades. Para ele, o monstruoso está associado a elementos subterrâneos, secretos e enigmáticos, e, portanto, “[...] onde quer que as pessoas de determinada cultura demarquem como deserto, como um espaço não cultural, um território inexplorável, há monstros”, e esses monstros, aos quais se refere Cohen (2000), se distinguem de criaturas relacionadas ao que é demoníaco, como o vampiro, o lobisomem, o zumbi, e encontra razão ficcional de sua existência na ciência.

O DESPERTAR DO MONSTRO: METÁFORAS DA MODERNIDADE

De acordo com Daniel Pick (1989), um novo discurso sobre a degenerescência emerge no final do século XIX, que fortemente apela às ciências naturais, especialmente às teorias evolucionistas, influenciando muitos escritos do período: “Novos discursos sobre a degeneração [...] surgiram durante o século XIX e apelaram fortemente para as ciências naturais, particularmente para a teoria da evolução [...]” (Pick, 1989)⁴.

Evander Ruthieri S. da Silva, em sua dissertação intitulada *Degeneracionismo, variação racial e monstrosidades na literatura de horror de Bram Stoker (1847-1912)* (2016), afirma que:

Ao elencarem personagens monstruosos e perigosos [...] estes literatos sugeriam alternativas ficcionais aos novos diagnósticos médicos que, entre as décadas de 1880 e 1900, almejavam construir uma visão otimista, relacionada às possibilidades de regeneração nacional e superação da suposta crise que se abatia sobre a sociedade finissecular (Silva, 2016).

Segundo Silva (2016), os monstros são “metáforas culturais ou artifícios literários” que podem ser lidos como indícios das ansiedades e que “emergiam da desconfortável sensação de que o caráter humano era regido por uma combinação de caracteres automáticos – impulsos nervosos e cerebrais, determinantes raciais e biológicos [...]” (Silva, 2016). Desta forma, a monstrosidade fantasiada por

the unknown, this world and its other worldly beyond. These monsters are interstitial figures, markers of the inside/outside” (As traduções das citações em inglês foram feitas por nós)

³ “Each time the grave opens and the inquiet slumberer strides forth (“come from the dead, / Come back to tell you all”), the message proclaimed is transformed by the air that gives its speaker new life. Monsters must be examined within the intricate matrix of relations (social, cultural, and literary-historical) that generate them”.

⁴ “[...] new discourses of degeneration [...] emerged during the nineteenth century and powerfully appealed to the natural sciences, particularly to evolutionary theory [...]”

escritores como Stoker são indícios de temores que, segundo ele, os vitorianos nutriam em relação aos estrangeiros e “à nova mulher” e que: “igualmente forneciam uma sensação de que o coração do próprio mundo moderno – a fina e frágil camada de civilidade – escondia e produzia suas perversidades” (Silva, 2016).

Silva (2016) nos lembra que esses monstros imaginados nos romances dos séculos XVIII “derivam das preocupações de literatos e letrados com relação à própria experiência moderna e aos efeitos colaterais do progresso industrial”, sendo que a perspectiva daquele século era edulcorada por questões que marcavam as diferenças raciais e biológicas, se afastando das explicações religiosas ou sobrenaturais.

Para Jamie Russell (2010), em seu livro intitulado *Zumbis: o livro dos mortos* (2010), o monstro possui um “status de rebaixado”, pois são personagens marginalizados nos estudos sobre monstros, apesar de seus corpos possuírem uma representação simbólica no universo literário: “Esses corpos ambulantes, porém, serão sempre símbolos da morte, paródias do suposto caráter final do corpo e da promessa de vida eterna da alma” (Russell, 2010). Além disso, o autor também afirma que a cada nova aparição do monstro, surgem novas questões a serem observadas.

Não importa quantas vezes o Rei Artur tenha matado o ogro do Monte Saint Michel, o monstro reaparecerá em outra crônica heroica, legando a Idade Média uma abundância de morte d’Arthurs. Não importa quantas vezes a sitiada Ripley, de Sigourney Weaver, destrua completamente o alienígena ambíguo que a persegue: sua monstruosa progênie retorna, pronta para perseguir outra vez, maior-do-que-nunca, no filme seguinte da série (Russell, 2010).

No entanto, Russel (2010) aponta que houve um despertar para as produções de terror ao descrever o sucesso de filmes como *Drácula* (1931), lançado no mesmo ano do filme *Frankenstein* (1931), dirigido por James Whale: “o sucesso do filme de *Drácula* (1931) produzido pela Universal, e a popularidade dos filmes de terror nos cinemas norte-americanos incentivaram uma nova geração de produtores de cinema a se arriscar na tendência do horror com seus próprios temores” (Russel, 2010).

Mary del Priore (2000) afirma que a predileção pelos monstros nas artes do século XX se relaciona aos aspectos inerentes aos avanços tecnológicos que marcaram o período, por meio da “industrialização do monstro”:

[...] A grande imprensa, o cinema, a televisão, a publicidade, as histórias em quadrinhos, mecanismos elaboradores de novas formas de conhecimento, deram espaço aos monstros, industrializando imagens e sonhos fantásticos [...] Numa era em que se caracteriza pela ciência e pela tecnologia, é impressionante constatar o fascínio pelos símbolos e motivos monstruosos, que trazem de volta a noção de um universo encantado e fantástico. Mais um dos fenômenos sintomático da profunda crise que se instalou no pensamento, o interesse por monstros revela quanto nossa venerada crença no racionalismo e no mecanismo, bem como na visão de progresso inevitável está fragmentada (Priore, 2000).

Em muitas narrativas o insólito e a monstruosidade constituíram elementos que perturbam a ordem natural, causando sensações de medo e repulsa, além de terror. O monstro moderno se apresenta

na literatura e no cinema com um tratamento diferenciado em sua concepção, e buscamos apontar as evoluções da representação das monstruosidades de Elizabeth e Emily, constatando uma aproximação das características dadas a elas ao comportamento e sentimentos peculiarmente humanos, em um deslocamento que as desfigura como monstros, esfumando as fronteiras que existem entre o monstruoso e o humano, o que nos remete à proposição de Beal ao constatar que a experiência do grotesco, do horror, relacionado ao monstro é, de certo modo, geralmente descrita como um conjunto de combinações de medo e desejo (Beal, 2002).

FRANKENSTEIN: O MONSTRUOSO, O SUBLIME E O BELO NA IMAGEM DO MONSTRO

Sob a rubrica da estética gótica, a literatura de horror emergiu inicialmente no mercado editorial inglês na segunda metade do século XVIII. Esse tipo de narrativa era composta de personagens fantasmagóricos e monstruosidades associadas à sensibilidade e repugnância, e sugerem uma reação dos escritores às ansiedades do momento.

As publicações de histórias de terror evidenciam a relação da sensibilidade dos escritores com as ansiedades modernas provocadas pelas transformações sociais, econômicas, em consonância com os avanços da ciência e novas mentalidades que se afastavam da crença no sobrenatural: “[...] um novo mundo de deuses e monstros” (A Noiva, 1935), declara Dr. Pretorius no filme de Whale, *A Noiva de Frankenstein*, de 1935. Segundo Timothy Beal (2002), essa fala exemplifica a pretensão do cientista de se aproximar do divino, ao mesmo tempo em que mantém relação com o livro “Gênesis” da *Bíblia*, uma vez que se trata de criação de vida.

Por sua vez, Victor Frankenstein, personagem de *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley (1797-1851), acredita que: “o mundo era para mim um segredo o qual eu desejava vislumbrar. Curiosidade, intensa busca por aprender as leis ocultas da natureza, alegria equivalente a arrebatamento conforme elas se mostravam diante de mim, estão entre as primeiras sensações de que consigo lembrar” (Shelley, 1994)⁶.

A morte e a vida, o contraste entre o medo e o prazer, os mistérios do céu e da terra são elementos integrantes do romance de 1818, explícitos na seguinte reflexão do personagem Victor Frankenstein:

Confesso que nem a estrutura das línguas, nem o código de governos, nem a política dos vários estados possuíam atrativos para mim. Eram os segredos do céu e da terra que eu desejava aprender; e se era a substância externa das coisas ou o espírito interno da natureza e a alma

⁵ “[...] *a new world of gods and monsters*”

⁶ “the world was to me a secret which I desired to divine. Curiosity, earnest research to learn the hidden laws of nature, gladness akin to rapture, as they were unfolded to me, are among the earliest sensations I can remember”

misteriosa do homem que me ocupava, ainda assim minhas investigações foram direcionadas para o metafísico, ou em seu sentido mais elevado, os segredos físicos do mundo (Shelley, 1994) ⁷.

Chris Baldick (1990) aponta, em *Frankenstein's Shadow Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing* (1987) que *Frankenstein* (1818) pode ser inserido no que descreve Edmund Burke (2005) como sublime e belo, se atentarmos para o fato do criador do monstro, o médico-cientista Victor Frankenstein, tenha escolhido as melhores e mais perfeitas (belas) partes de cadáveres para compor o monstro, porém, o resultado da criação é um ser monstruoso, a que nem sequer se dá um nome. Foi a cultura popular que, posteriormente, empresta ao monstro o nome do seu criador, Frankenstein.

Bresciane (1985) esclarece que o termo “sublime”, sugerido por Burke (2005), “sintetiza a experiência estética de homens que conviveram [...] com a imagem paradigmática da modernidade na arquitetura da cidade”, pois, uma nova sensibilidade estética, contraposta ao ideal de perfeição e beleza, “seria capaz de produzir a mais forte emoção que nosso cérebro pode suportar”. Ou seja, o “sublime” possuía, como fonte, forças semelhantes ao que o terror provocado pelo desencadeamento de “uma reação ao impacto emocional violento”.

Bresciane (1985) afirma que:

[...] a experiência estética do sublime foi proporcionada no campo da arquitetura pelas máquinas, fábricas, lojas, armazéns, viadutos, usinas geradoras de gás, asilos de loucos, prisões, estações ferroviárias, túneis, e pela monótona uniformidade das extensas séries de casas construídas para os trabalhadores (Bresciane, 1985).

No livro de Mary Shelley, o personagem monstro é descrito como um ser “dotado de uma forma física horrendamente deformada e repulsiva” (Baldick, 1990), demonstrando que ele está impedido de atingir o ideal de belo e beleza prezado pelo Romantismo. No entanto, Baldick (1990) afirma que o fato de Frankenstein ser montado com partes de cadáveres coletados de criptas de cemitérios e de salas de dissecação é uma das características mais memoráveis e duradoras da história, até mesmo para quem nunca leu o romance.

Baldick (1990) acredita haver uma incógnita inexplicável no romance de Shelley, que causa uma confusão intrigante, pois não há evidências que esclareçam a aparência grotesca e repugnante de Frankenstein, já que seu criador seleciona as melhores, mais perfeitas e mais belas partes de corpos para compor o monstro, que é apresentado como uma criatura assustadoramente feia para os outros personagens e até mesmo para o próprio monstro, que se assusta com sua aparência ao mirar seu reflexo na água: “o romance não explica a feiúra da criatura [...] O monstro aparece assustadoramente feio não

⁷ “I confess that neither the structure of languages, nor the code of governments, nor the politics of various states possessed attractions for me. It was the secrets of heaven and earth that I desired to learn; and whether it was the outward substance of things or the inner spirit of nature and the mysterious soul of man that occupied me, still my inquiries were directed to the metaphysical, or in its highest sense, the physical secrets of the world”

só para o seu criador, mas para todos que o veem, até para si mesmo enquanto estuda seu reflexo na água” (Baldick, 1990)⁸.

Baldick (1990) afirma que Mary Shelley enfatiza, claramente, a beleza das partes que formam um todo dissonante em uma combinação malformada, o que significa que a autora está refletindo sobre uma questão central nas discussões sobre a estética e política de seu tempo: a relação das partes com um todo. O autor também esclarece que o romance de Shelley ocupa um lugar no movimento romântico e, por isso, reflete a mentalidade romântica em *Frankenstein*:

O Frankenstein de Mary Shelley toma seu lugar dentro desse padrão de contrastes românticos entre partes sem vida e todos vivos, [...] De acordo com a filosofia idealista dos românticos, a beleza do todo só pode surgir de um princípio vital puro interior, ao qual todos se subordinam partes e membros então se conformarão. As partes, em um ser vivo, só podem ser tão belas quanto o princípio animador que as organiza, e se esta 'centelha de vida' procede, como o faz na criação de Victor, do isolamento atormentado e do segredo culposo, a montagem resultante apenas animar e incorporar essa condição e exibir sua feiura moral (Baldick, 1990)⁹

Segundo Baldick (1990), a vitalidade do mito de Frankenstein, e sua permanência na história até os dias de hoje, é uma forma de imaginar os problemas modernos “Inspirou-se e, por sua vez, abraçou com imaginação alguns dos problemas centrais e mais urgentes da história moderna” (Baldick, 1990)¹⁰. Além disso, o mito de Frankenstein registraria as ansiedades de um período inaugurado entre as revoluções social e industrial, sendo que o romance de Mary Shelley se insere na Era da Razão, a qual explora um mundo sem Deus, cujas liberdades e responsabilidades são especificamente modernas.

O autor também afirma que:

[...] o romance é montado a partir de fragmentos mortos para formar um todo vivo e, como obra publicada, escapa da estrutura textual de Mary Shelley e adquire sua vida independente fora dela, como um mito. Essas peculiaridades de Frankenstein surgem não porque (como as versões dogmáticas da Desconstrução crítica diriam) os textos literários não podem se referir a nada além de si mesmos, mas porque a escrita romântica normalmente seleciona o trabalho criativo do artista como a própria figura e símbolo de esboço de todo envolvimento humano. com o mundo, fazendo dessa auto-referência aparentemente circular um domínio mais amplo de significação que aspira ao universal (Baldick, 1990)¹¹.

⁸ “the novel provides no explanation for the creature's ugliness [...] The monster appears frighteningly ugly not just to his creator but to all who see him, even to himself as he studies his reflection in water”.

⁹ “Mary Shelley's Frankenstein takes its place within this pattern of Romantic contrasts between lifeless parts and living wholes, [...] According to the Idealist philosophy of the Romantics, the beauty of the whole can arise only from a pure vital principle within, to which all subordinate parts and limbs will then conform. The parts, in a living being, can only be as beautiful as the animating principle which organizes them, and if this 'spark of life' proceeds, as it does in Victor's creation, from tormented isolation and guilty secrecy, the resulting assembly will only animate and body forth that condition and display its moral ugliness”.

¹⁰ “drew upon and in turn imaginatively embraced some of the central and most pressing problems of modern history”

¹¹ “[...] the novel is assembled from dead fragments to make a living whole, and as a published work, it escapes Mary Shelley's textual frame and acquires its independent life outside it, as a myth. These peculiarities of Frankenstein arise not because (as dogmatic versions of critical Deconstruction would have it) literary texts can refer to nothing beyond themselves, but because Romantic writing typically selects the creative labour of the artist as itself the adumbrating figure and symbol for all human engagement with the world, thereby making out of its apparently circular self-reference a wider domain of significance which aspires to the universal”

Segundo Coli (2002), “o corpo humano, interrogado em sua matéria, em sua forma, suscita sensações de crise, por meio de uma poética que busca, de maneira surpreendente, suas energias no imperfeito”, sendo que os artistas daquele período se inspiraram e retomaram a parábola Zeuxis e as mais belas moças de Crotona, e a descrevem da seguinte maneira:

Zeuxis, o grande pintor da Grécia Antiga, deve criar a imagem de Helena, cuja beleza nenhuma outra mortal igualara. Escolhe, então, as cinco mais belas moças de Crotona e seleciona o que cada uma delas tem de mais belo: rosto, pernas, seios etc. Monta, assim, uma imagem de suprema beleza, a partir de elementos fornecidos pela natureza, mas acima daquilo que a natureza, ela própria, conseguiria produzir (Coli, 2002).

Coli (2002) afirma que “[...] *Frankenstein* liga arte e ciência, a imagem cristalina e o cadáver repugnante, a violência e o sofrimento. Ele incorpora, no projeto monstruoso, uma ambiguidade humana, muito humana. Ele mostra as virtudes da imperfeição” (Coli, 2002).

O cientista compõe a criatura a partir de partes de cadáveres, o que viola a categoria de morto-vivo, sendo que esta criação possui um aspecto hediondo, motivo de repugnância e horror.

A unidade divina conferida ao homem era irredutível: seus pedaços não formavam elementos constituintes. Agora, pela visão científica, as partes, organizadas e em função, produzem o todo [...] Cria-se, por assim dizer, uma poética do fragmento. Ela vai se constituir como um instrumento de crítica às certezas científicas e à tirania da perfeição (Coli, 2002).

Coli (2002) escreve que houve reiteraões e desdobramentos do fascínio pela imagem de fragmentos de corpos mutilados no século XX, e a arte cinematográfica, por meio dos filmes de terror, retomou esses mitos criados pela imaginação do século anterior. Desta forma, fez de *Frankenstein* uma criatura autônoma, percorrendo as várias artes “de livro a filme e de filme em filme”.

Baldick (1990) observa publicações na história literária clássica, as quais representam *Frankenstein* como amedrontador e violento, demonstrando haver uma transição do monstro original para os monstros representados na atualidade. Por exemplo, na versão realizada por James Whale, no filme *Frankenstein*, de 1931, é introduzido um componente que personifica o monstro, ao receber em sua composição um cérebro defeituoso. Em 1935, em *A Noiva de Frankenstein*, Whale expõe o monstro *Frankenstein*, o qual deseja obsessivamente uma companheira, exigindo de Henry que a crie, pois, a solidão que sente por ser o único de sua espécie, sem outro ser semelhante, causa imensa dor. Sua obsessão faz com que ele sequestre Elizabeth e que com ela possa ser feita uma noiva para ele.

De fato, Shelley, no livro, confere ao monstro características que acentuam seu espírito nobre, mais humano e moralmente mais elevado do que seus perseguidores. Assustador em sua compleição física, mas expressando as dores do mundo com uma dose de humanidade, ele causa uma ambiguidade nos sentimentos que provoca, pois demonstra possuir virtudes, mesmo sendo imperfeito.

Para Baldick (1990) a característica mais humana de *Frankenstein* é a sua capacidade de falar, pois o monstro é criado para ser visto e não para ser ouvido. Ele considera a escolha da autora, ao dar

voz ao monstro, uma subversão da categoria de monstro: “A decisão de dar ao monstro uma voz articulada é a subversão mais importante de Mary Shelley da categoria de monstrosidade” (Baldick, 1990)¹². O efeito dessa subversão depende da ênfase dada pela autora aos elementos peculiarmente humanos, como as necessidades, sentimentos, frustrações e dores.

DO MONSTRO ÀS NOIVAS CADÁVERES NO CINEMA: SINAIS ROMÂNTICOS DAS PERSONAGENS

A fim de compreender as amarras intertextuais que entrelaçam o filme de Tim Burton (2005) ao de Whale (1935), evidenciamos a conexão das narrativas fílmicas ao romance *Frankenstein: ou o Prometeu Moderno* (1818) de Mary Shelley, por meio dos elementos que caracterizam o monstruoso-sublime dessas personagens.

Associamos as personagens Elizabeth, de Whale, e Emily, de Burton, ao monstruoso-sensível, promulgado por Burke (2005), pois elas apresentam elementos caracterizadores que constituem ambiguidades que possibilitam tal coisa. Percebemos que a presença dessas características nos filmes de horror dos anos 30, e na filmografia do cineasta hollywoodiano, está vinculada ao literário por meio das narrativas.

No livro de Mary Shelley, Elizabeth Lavenza é a noiva de Victor Frankenstein e fornece um exemplo refinado da imagem da mulher trágica promovida pelo Romantismo. Ela é uma mulher vitimada pela vingança do monstro e descrita pelo narrador como: “uma criatura que parecia irradiar brilho de sua aparência, e cuja forma e movimentos eram mais leves do que a camurça das colinas” (Shelley, 1994)¹³. A noiva de Victor é idealizada em sua pureza: “a alma santa de Elizabeth brilhava como uma lâmpada dedicada a um santuário em nossa casa pacífica” (Shelley, 1994)¹⁴.

Sendo órfã, é criada pelos pais de Victor, quem a considera como “minha mais que irmã (Shelley, 1994)¹⁵. Elizabeth Lavenza é uma pessoa afável e querida por todos e, como afirma a mãe de Victor, um “presente” dado a ele por seus pais: “Eu tenho um adorável presente para você, meu Victor [...]” (Shelley, 1994), ela afirma.

Victor compactua com a ideia de Elizabeth ser um presente: “[...] Ela apresentou Elizabeth para mim como o presente que havia prometido, eu, com uma seriedade infantil, interpretei suas

¹² “the decision to give the monster an articulate voice is Mary Shelley's most important subversion of the category of monstrosity”

¹³ “a creature who seemed to shed radiance from her looks and whose form and motions were lighter than the chamois of the hills”

¹⁴ “the saintly soul of Elizabeth shone like a shrine-dedicated lamp in our peaceful home

¹⁵ “my more than sister”

palavras e literalmente e olhei para Elizabeth como minha [...] para proteger, amar e cuidar [...] pois até a morte ela seria apenas minha” (Shelley, 1994)¹⁶.

Reimaginado por James Whale, o filme *A Noiva de Frankenstein* (1935) dá continuidade à história do filme de 1931, *Frankenstein*, adaptação da obra icônica de Mary Shelley, dirigido pelo próprio Whale e produzido pela Universal Studios (Gatti, 2013). Dirigido ao grande público pela poderosa indústria de entretenimento, nos Estados Unidos, em 1935, esse filme estabelece um diálogo com a literatura de horror do século XIX, assim como o filme de animação de Burton.

Dentre as razões do interesse, não apenas da indústria cultural, como também da academia, pela personagem morta-viva, destaca-se a ligação dela com as angústias do final do século XX e início do XXI, como as ameaças nucleares ou biológicas, e o atentado às Torres Gêmeas, que marcou a virada do século e fez surgir o medo da morte de multidões, por causa do terrorismo. O medo da extinção da raça humana causada pelas mortes em massa, como epidemias, causa pânico e medo. (Russell, 2010).

Na cena inicial do filme, o personagem que representa Lord Byron, impetuosamente diz: ‘Mary querida, que criatura estupenda! [...] Assustada com os trovões e ainda com medo do escuro, e ainda escreve um conto que deixa meu sangue congelado. A perfeição! Vocês conseguem imaginar uma moça adorável escrevendo sobre Frankenstein? Um monstro criado a partir de cadáveres roubados dos túmulos?’, completa Lord Byron. ‘O que esperava? [...] Eu não deveria escrever sobre monstros?’, responde Mary.

O filme se torna célebre a partir das cenas finais, sendo cultuado nos anos subsequentes à sua realização, fazendo hoje parte do cânone dos compêndios de história do cinema. *A noiva de Frankenstein* (1935) se mostra como um filme de terror com elementos de ficção-científica: “o laboratório é cheio de aparatos de complexa tecnologia e oculto numa enorme torre de pedra. Num misto de arquitetura medieval e equipamento futurista” (Gatti, 2013).

Nos anos de 1930, certamente o público se aterroriza com as criaturas do sinistro professor Dr. Pretorius, que, ao demonstrar os resultados de suas experiências, apresenta clones de personagens aprisionados em recipientes de vidro. Suas garrafas possuem como conteúdo um rei e uma rainha do século XVI, um bispo, uma sereia, originada de algas marinhas, uma bailarina que ciclicamente dança a mesma música de Mendelssohn, e um demônio. É também Pretorius que vem confundir ainda mais as possíveis cronologias diegéticas de *A noiva de Frankenstein* (1935) ao invadir uma cripta em busca de um esqueleto que sirva para compor a noiva, um dos assistentes de Pretorius lê a inscrição do túmulo: “Morreu em 1899, Madeline Ernestine, querida filha de [...]” A noiva, portanto, é composta de partes do corpo de uma jovem falecida em 1899 (Gatti, 2013).

¹⁶ “she presented Elizabeth to me as her promised gift, I, with childish seriousness, interpreted her words literally and looked up to Elizabeth as mine [...] to protect, love and cherish...since till death she was to be mine only”

A fim de criar uma companheira para o Monstro, os loucos cientistas começam a elaborar o experimento e fazem surgir a noiva prometida ao monstro, a qual é composta de partes do corpo de uma jovem chamada Madeline Ernestina, falecida em 1899, em cuja cripta encontra-se inscrito: “Morreu em 1899, Madeline Ernestine, querida filha de [...]”.

A escolha da atriz sugere uma superposição entre as duas personagens: por um lado Mary, a autora, e por outro a noiva, sua criação. Vale lembrar também que o próprio título do filme abre a possibilidade de outra superposição, na medida em que “noiva” pode significar duas personagens: Elizabeth, a noiva do dr. Frankenstein, e a parceira do monstro, criada para ser sua noiva. São estratégias narrativas, intra e paratextuais, que funcionam como um jogo de espelhos, em que não apenas são confundidos tempos e espaços, mas também as identidades. (Gatti, 2013).

A noiva é Elizabeth e é apresentada como uma mulher frágil e desamparada, que se assusta facilmente, mesmo quando se conscientiza de sua condição monstruosa e do aspecto físico de seu futuro noivo. Ela tem ataques de pânico ao se deparar com o monstro Frankenstein. Apesar de hoje não parecer tão assustadora, nos anos de 1930, a aparência monstruosa da noiva feita de partes de cadáveres era desconcertante e aterrorizante para o público da época. O monstro do cinema clássico, dos anos 30, possui uma aparência sórdida, cujo objetivo é causar medo. Aparece nas cenas como símbolo do mal e criador do caos.

A Noiva de Frankenstein (1935) integra uma longa tradição de monstros da Universal, que teve duração de quase três décadas, influenciando os novos filmes de terror que surgiram ao longo do tempo.

A noiva de Frankenstein é trazida à vida envolvida em faixas ao estilo de uma múmia e reaparece, depois, devidamente arrumada e vestida como noiva. A imagem da noiva monstruosa, na cena final de *A Noiva de Frankenstein* (1935), fornece um exemplo pertinente sobre esta perspectiva, a qual é considerada um ícone na cultura visual oitocentista ao remeter ao romance de Mary Shelley, *Frankenstein* (1818), apresentando uma personagem trágica, romântica e vítima dos infortúnios causados pelo noivo ao criar o monstro. Isso nos leva à reflexão de Silva (2016), que escreve que “corpo era invadido pela curiosidade médica, em uma tradição científica que remontava aos tratados de medicina do século XVIII” (Silva, 2016).

O SENSÍVEL COMO PERFIL DA MONSTRUOSIDADE

As personagens monstruosas imaginadas em *A Noiva de Frankenstein* (Whale, 1935) e em *A Noiva Cadáver* (Burton, 2005), enquanto evidências de reverberações e transformações na forma de representar o monstruoso no cinema, indicam que alguns elementos constituintes dessas personagens evidenciam a inserção delas na categoria do monstruoso-sensível, cujas aparências e comportamentos fazem com que elas oscilem entre os limites da atração e da repulsa, entre o monstruoso e o sensível.

Nas narrativas fílmicas de Whale e Burton, as figuras monstruosas aparecem como elementos que provocam ambiguidade, pois são personagens monstruosas cuja monstruosidade é atenuada pelos elementos humanizantes, caracterizadas em torno do monstruoso-sensível.

Edmund Burke (2005) sugere, por meio de seus estudos sobre o grotesco e o sublime, que a excitação provocada pelo terror, como fonte do “sublime”, produz as mais poderosas emoções, pois “tudo o que trata de objetos terríveis, tudo o que age de maneira análoga ao terror, é uma fonte do sublime”.

Segundo Burke (2005), o sublime está relacionado ao espanto, às concepções de dor e de perigo e que, para compreender o sublime, é necessário investigar as paixões humanas, a força motriz que faz surgir o sentimento do sublime na obra de arte. Burke (2005) busca compreender o sublime por meio da investigação e descrição das forças internas, das paixões e anseios do homem, capazes de originar o sublime que encontra razão na dor e no deleite.

De acordo com Burke (2005), o terror ou a excitação provocada pelo terror é uma fonte do sublime e produz as mais poderosas emoções. As ideias relacionadas à dor seriam muito mais poderosas que aquelas que incitam o prazer, pois a dor, quando termina, deixa marcas inesquecíveis no espírito e, por sua vez, o deleite é a causa do sublime, mas em forma de catarse.

Sem dúvida, os tormentos que podemos sofrer são muito maiores em seus efeitos sobre o corpo e a mente, do que quaisquer prazeres que o mais erudito voluptuoso poderia sugerir, ou que a imaginação mais viva, e o corpo mais sólido e primorosamente sensível, poderia desfrutar (Burke, 2005)¹⁷.

Tim Burton lança mão de temas delicados e mostra uma abordagem diferente do monstruoso, o tornando mais “palatável”, menos assustador e com comportamentos próximos dos apresentados por seres humanos. Seus personagens são impregnados de problemas de autoestima, marginalizados, introspectivos e melancólicos.

A estética de Burton tem uma base expressionista que o conecta tanto ao romance de Mary Shelley como à produção cinematográfica dos anos 30, pois, segundo Laura Cánepa (2002), é uma

¹⁷ “Without all doubt, the torments which we may be made to suffer are much greater in their effect on the body and mind, than any pleasures which the most learned voluptuary could suggest, or than the liveliest imagination, and the most sound and exquisitely sensible body, could enjoy”.

estética marcada pelo Expressionismo, um elemento recriado pelo cineasta que incorpora o fantástico ao universo infantil. Cánepa (2002) também afirma que os heróis e heroínas deste cineasta têm relação evidente com o herói romântico incompreendido e isolado, que expõe seus medos humanos em estilizações que não são gratuitas, pois estão sempre a serviço da narrativa e da construção de personagens.

Em *A Noiva Cadáver* (Burton, 2005), o ambiente do filme de animação é inspirado em uma Inglaterra Vitoriana trazida do final do século XVIII. A narrativa é recheada com personagens patológicas, mórbidas, perturbadoras. Victor Vondorf, personagem da animação, é um jovem burguês que está prestes a se casar com Victoria Everglade, a filha de uma tradicional, porém falida, família londrina, em um casamento arranjado, sem que um conhecesse o outro pessoalmente. Ao se encontrarem pela primeira vez, uma paixão arrebatadora é despertada imediatamente, entretanto, no ensaio dos votos que seriam ditos na cerimônia de casamento, Victor se atrapalha, causando grande confusão, e foge para a floresta escura. Em pouco tempo, está casado com Emily, um cadáver vestido de noiva que irrompe das profundezas da terra.

O que chama nossa atenção na personagem cadáver de Burton, é a presença de traços do horror e do caráter maléfico e perverso da monstruosidade representados na aparência de Emily, porém, o que a torna peculiar, está refletido em seu comportamento sensível e benevolente.

Do mesmo modo, observamos que a noiva criada de partes de cadáveres para suprir a necessidade de companhia do monstro, em *A Noiva de Frankenstein* (Whale, 1935), está inserida no arcabouço do monstruoso-sensível, juntamente com Emily de Burton, pois nelas estão associadas características do horripilante, do repulsivo, mas também algumas virtudes que, aos olhos do espectador, tornam-nas sensíveis e virtuosas.

A primeira semelhança entre as personagens é de natureza física. Ambas são noivas e estão mortas, são cadáveres. A Noiva de Frankenstein e Emily são mortas-vivas, exuberantes, que impressionam nos momentos em que surgem em cena, pois usam roupas esvoaçantes nesses momentos.

São duas personagens cadáveres que remetem à ideia de um corpo morto em decomposição. Elas prometem, com suas aparências, provocar um mal-estar e ativar nas pessoas a sensação de medo e ameaça, entretanto, ao contrário do que se espera da monstruosidade, possuem personalidade sensível, romântica e delicada, aproximando-as dos sentimentos reais das pessoas.

Emily é uma personagem macabra, pois é um cadáver, porém, é carismática, o que gera dúvidas a respeito de sua natureza monstruosa, subvertendo a essência do monstro, pois, de criatura assustadora e repulsiva, é vista como sensível e virtuosa. O corpo morto conserva em si uma aura de repugnância,

principalmente o corpo morto em decomposição, como é o caso de Emily, mas, mesmo sendo um cadáver, agrega características comportamentais que a fazem ser uma monstra “boazinha”.

Apesar de sua aparência mórbida, Emily é impregnada de erotismo, em combinação entre morte e sexo, e surge em cena vestida com o que resta de um vestido de noiva, que envolve sensualmente seu corpo. A exuberância de Emily é uma mistura de monstruosidade mórbida e erotismo, cujo corpo em decomposição ainda é apresentado em sua forma longilínea e elegante. Sua aparência decrépita está inscrita em algumas situações, como na cena em que um dos braços se desprende de seu corpo, ou até mesmo quando um dos olhos salta de seu globo ocular e dele sai um verme falante, que se intromete nas decisões e pensamentos de Emily.

Não obstante, contrariando a personificação assustadora da monstra, Emily representa a mocinha romântica, cujo comportamento obsessivo em relação ao casamento está atrelado à conquista da felicidade. Figura a heroína trágica, vítima desiludida pelo amor que a engana, trai e mata, mas, ainda assim, acredita nele. No passado, enquanto moça cheia de vida, Emily foi assassinada pelo próprio noivo no dia do seu casamento. Sendo assim, Burton a mostra como a donzela desiludida pelo amor romântico, frustrada por não ter concretizado seu sonho de felicidade e aterrorizada pela ideia de rejeição, diante do temor de enfrentar a eternidade sozinha.

Sua solidão na morte é expressa na letra da música cantada por ela em uma das cenas do filme, como se demonstra nos versos a seguir: “Se eu tocasse a chama de uma vela/ Eu não sentiria nenhuma dor/ Se eu me cortasse com uma faca, nada aconteceria”, e ela continua: “E eu sei que o coração dele está batendo. E eu sei que Eu estou morta”. Contudo, ela ainda conserva algo de humano, de sublime, em seu caráter: “No entanto, a dor que eu sinto/ Tenta me dizer que isto não é real”, e no último verso revela sua condição de monstruoso-sublime, metade monstro, metade humana, dizendo: “E parece que ainda tenho uma lágrima para derramar” (Burton, 2005).

Tim Burton resgata a questão romântica do duplo, do monstruoso-sensível com Emily, cuja personalidade oscila entre o bem e o mal, o grotesco e o sublime, o belo e o feio. Meiga, tristonha e carente, reflete elementos que a tornam empática e solícita.

Ela aparece envolvida em um clima de suspense e terror, fazendo com o público acredite que ela é maligna, porém, podem vislumbrar a outra face da personagem quando ela se mostra vulnerável e revela sua trágica história.

Segundo Souza (2012), “a partir deste momento, a Emily monstro dá lugar a um ser meigo e amável, capaz de emocionar a todos, inclusive ganha uma voz suave” (Souza, 2012).

A noiva cadáver tem o coração partido e deixa isso claro muitas vezes no filme, e suas características monstruosas aparecem apenas nos primeiros momentos, nas primeiras cenas. No mundo dos mortos, Emily se torna meiga, de olhar mais doce, mostrando-se carente e sensível, permitindo

vislumbrar a personalidade ingênua e carente da personagem. Ao revelar sua trágica história, mostra-se vulnerável e humana, e ao monstro de antes sobrepõe a meiguice, capaz de emocionar o público com sua voz suave e sua amabilidade.

Emily apresenta um comportamento obsessivo em relação ao casamento, pois acredita na conquista da felicidade por meio do amor e da união, além de possuir um medo profundo da solidão. Ela também é apresentada como uma mulher carente e desiludida por ter morrido antes de concretizar seu sonho. O conjunto de suas ações, as transformações ao longo da história e as características da personalidade de Emily demonstram que, apesar da aparência assustadora, ela possui emoções e figura a heroína abnegada, que, ao final, desiste de seu sonho de felicidade em benefício de outra pessoa, inserindo-se definitivamente na categoria dos monstros-sensíveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O monstro está sempre renascendo, seja em uma narrativa de ficção científica, gótica ou fantástica. Diante das mudanças, o despertar do monstro, do morto-vivo, serve como representação simbólica das ansiedades de uma época de transformações. A presença do monstro, do cadáver em decomposição, da morta-viva, traz uma mensagem aos vivos: a presença real da morte.

O monstruoso em *A Noiva de Frankenstein* (1935) e em *A Noiva Cadáver* (2005) é delineado por características que, paradoxalmente, habilitam as personagens a causarem repulsa, graças a sua aparência ou ações, muitas vezes bizarras e, ao mesmo tempo, a atraírem o fascínio e a benevolência do público, seja ele adulto ou infantil.

Observa-se, por meio das adaptações e ressignificações de ambas as produções, que elas ampliam o imaginário sobre a personagem monstruosa, na imagem de mortas-vivas, estabelecendo-se, por meio da análise das personagens, aproximações quanto às construções e processos criativos.

Atentamos ao que realmente pode provocar o medo e selecionamos a Noiva de Frankenstein e Emily como representações do monstruoso-sensível, observando não ser o medo ou o terror provocado pela monstruosidade que gera a contemplação do sublime no público, mas uma provável identificação desse público com as personagens, caracterizadas com sentimentos humanos, com ações e pensamentos mais próximos dos humanos que às ações e personalidades monstruosas, subvertendo as características do monstruoso.

Enfatizamos as consistências e paradoxos existentes entre os dois cineastas que estabelecem, por meio da análise, as aproximações das construções e processos criativos que motivaram os cineastas a introduzir esse padrão de personagem no universo ficcional de seus filmes, revelando uma estreita relação com a manifestação do monstro em nossa sociedade capitalista e industrial, em que novas

situações geraram novos problemas, como a depressão, a angústia e a solidão dos seres humanos que experimentam as transformações que simbolizaram o século XX.

O monstro moderno se apresenta na literatura clássica e no cinema de horror, incluindo a animação de Tim Burton, com um tratamento diferenciado em sua concepção, e nós buscamos apontar as evoluções da representação das monstruosidades, constatando uma aproximação das características dadas às personagens ao comportamento e sentimentos peculiarmente humanos, em um deslocamento que desfigura e confunde as fronteiras que aproximam e distanciam o monstro do humano.


Dessa forma, o cinema, continua perpetuando, por meio das várias adaptações e representações ao longo do tempo, e em particular nos filmes aqui analisados, personagens que carregam traços que continuarão sendo reescritos e revividos no imaginário dos artistas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baldick C (1990). *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing*. Editora: Clarendon, Oxford. 207p.
- Beal TK (2002). *Religion and its Monsters*. Editora: Routledge, London. 229p.
- Bresciani MS (1985). As faces do monstro urbano. As cidades no século XIX. *Revista Brasileira de História*, 5(8/9): 35-68p.
- Burke E (2005). Burke's writings and speeches. Project Gutenberg. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm#Page_110> Acesso em: 24/05/2020.
- Burton T, Abbate A (2005). *A noiva Cadáver*. Direção: Tim Burton e Johnson Mike. Produção: Tim Burton e Allison Abbate. EUA/Grã-Bretanha: Warner Bros. Pictures, 1 DVD (78 min), animação em stop motion, son., color.
- Cánepa L (2002). *O expressionismo no cinema de Tim Burton*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) –: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 241p.
- Cohen JJ (2000). *Monster Theory: Reading Culture*. Editora: University of Minnesota Press, Minneapolis. Disponível em: <<http://ebookcentral.proquest.com/lib/gwu/detail.action?docID=310376>> Acesso em: 24/05/2020.
- Coli J (2002) O Fascínio de Frankenstein. Folha de São Paulo. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0206200204.htm>> Acesso em: 06/06/2020.
- Gatti J (2013). Desvestindo a Noiva de Frankenstein. *REBECA – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e audiovisual*, 2(2): 152-171.

- Gilmore DD (2003). *Monsters: Evil Beings, Mythical Beasts, and All Manner of Imaginary Terror*. Editora: University of Pennsylvania Press, Filadélfia. 205p.
- Pick D (1989). *Faces of Degeneration: A European Disorder*. Editora: Cambridge University Press, New York. 275p.
- Priore M (2000). *Esquecidos por Deus: Monstros no Mundo Europeu e Ibero-Americano (séculos XVI-XVIII)*. Editora: Companhia das Letras, São Paulo. 148p.
- Russell J (2010). *Zumbis: o Livro dos Mortos*. Trad. Erico Assis e Marcelo Andreani de Almeida Editora: Leya Cult, São Paulo. 368p.
- Shelley M (1994). *Frankenstein or, the modern Prometheus*. Editora: Henry Colburn and Richard Bentley, London. n. p. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/42324/42324-h/42324-h.htm>> Acesso em: 01/08/2020.
- Silva ERS (2016). Degeneracionismo, variação racial e monstruosidades na literatura de horror de Bram Stoker (1847-1912). Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 291p.
- Souza CAP (2012). Monstruoso-Sensível: Uma análise das personagens Emily de Tim Burton e Corpo Seco de Victor Hugo Borges. Trabalho de Conclusão de Curso. (Especialização em Patrimônio Cultural, Conservação de Artefatos, Ensino e percursos poéticos) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas. 71p. Disponível em <<https://wp.ufpel.edu.br/especializacaoemartesvisuais/files/2013/06/Cassius-Andr%C3%A9-Prietto-Souza-2012.pdf>> Acesso em: 13/05/2020.
- Whale J (1931) *Frankenstein*. Direção: James Whale. Los Angeles: Universal Pictures, 1 DVD. (70 min), p&b.
- Whale J (1995). *A noiva de Frankenstein*. Direção: James Whale. Los Angeles: Universal Pictures, 1 DVD. (70 min), p&b.

O impacto de *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley (1797-1851), nas literaturas contemporâneas de língua inglesa

 10.46420/9786588319178cap4

Luiz Fernando Martins de Lima^{1*} 

INTRODUÇÃO: A UBIQUIDADE DE FRANKENSTEIN

Difícilmente encontraremos uma obra da tradição literária mais onipresente do que *Frankenstein: or, the Modern Prometheus* (1818) de Mary Shelley (1797-1851). Não apenas os eventos e personagens do romance, como o contexto de produção do livro – a famosa Villa Diodati e seus hóspedes – e a vida da autora, são dignos de repetições que têm sido constantes e implacáveis por duzentos anos, e essa mania Frankenstein parece nunca arrefecer. Mesmo a palavra “Frankenstein” se integrou ao vocabulário corrente de línguas modernas, normalmente significando algo composto de partes inadequadas entre si, seja um objeto, seja uma canção, seja um time de futebol.

Amplamente adaptado para o teatro no século XIX, é com o advento do cinema que Frankenstein se torna um ícone, quando Boris Karloff interpreta o monstro em 1931. A imagem da criatura se torna definitiva no corpo do ator, a despeito de não condizer com as descrições que Mary Shelley faz dela. Dali em diante, o monstro – metonimicamente chamado de Frankenstein – vira garoto propaganda de marcas famosas como Smirnoff; faz participações especiais em desenhos animados como *The Simpsons* e *The Flintstones*; sua história ganha versões em quadrinhos, ele próprio se tornando um super-herói; dezenas de filmes dos mais variados gêneros, desde o horror até filmes para crianças, como *Frankenweenie* (2012), de Tim Burton, são produzidos; nos palcos, o Prometeu moderno continuou reverberando, com o balé *Frankenstein* (2016), de autoria do coreógrafo Liam Scarlett, e a peça de 2011, dirigida por Danny Boyle e estrelada por Benedict Cumberbatch e Johnny Lee Miller (Frayling, 2017); na música, diversas canções se remetem direta ou indiretamente ao romance inglês, como “Dr. Stein” (1988) da banda alemã Helloween, “Mutter” (2001), da também alemã Rammstein, ou “Teenage

¹ Instituto Educacional de Assis (IEDA)

*Autor correspondente: luizfmartinsl@gmail.com

Frankenstein” (1986), do astro do rock americano Alice Cooper. A lista de mídias e plataformas apresentadas aqui não é exaustiva.

Na literatura não poderia ser diferente. Dezenas são os contos e romances que se inspiraram, declaradamente ou não, em *Frankenstein* (1818). David Punter (2016), em ensaio recente, afirma que existem mais de trinta hipertextos, e discute o motivo para a fábula do cientista ambicioso que concede a vida a uma criatura feita de partes de cadáveres continuar exercendo fascínio no mundo ocidental:

[o] pós vida de *Frankenstein*, de Mary Shelley, é enorme e complexo, e inclui uma variedade de romances, assim como romantizações de filmes. Os motivos para esse impacto na posteridade têm sido amplamente discutidos; entre eles estão inclusos a forma original como o romance tratou da ciência e da tecnologia; as constantemente reinterpretadas relações entre Victor Frankenstein e sua criatura; a natureza obsessiva dos fascínios de Victor; e mitos ancestrais que lidam com conhecimento transgressor e aspirações humanas² (Punter, 2016).

Independente das motivações, obras inspiradas no livro de Mary Shelley continuam sendo produzidas, o que implica que o potencial criativo da fábula está longe de se esgotar. Neste capítulo, buscarei apresentar, analisar e fazer uma avaliação crítica de seis romances publicados nos últimos cinquenta anos no mundo anglófono explicitamente inspirados em *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. Com isso, será possível rastrear novos processos criativos e em que medida eles podem causar impacto na tradição fundada por Mary Shelley, seja pela qualidade estética das narrativas, seja pela inovação quanto à apropriação e adaptação da história original.

***FRANKENSTEIN LIBERTADO* (1973), DE BRIAN ALDISS (1925-2017)**

Brian Aldiss (1925-2017), escritor inglês, fez uma das primeiras tentativas em explorar a força da fábula de Mary Shelley em outros gêneros. Vencedor dos mais célebres prêmios entre autores de ficção científica – Hugo³ e Nebula⁴ – foi em seu *métier* que Aldiss encontrou novas roupagens para a narrativa de Victor Frankenstein e sua criatura, adicionando a elas pitadas de elementos pós-modernos. Isso porque não apenas o fascínio pela narrativa de Mary Shelley foi catalisador do romance de Aldiss, como também pelo mito em torno da criação do clássico, que envolveu, entre outros, o marido da autora, o poeta Percy Bysshe Shelley (1792-1822) e o famoso Lorde Byron (1788-1824), numa casa de campo na Suíça. Desse modo, encontramos no mesmo plano narrativo não apenas Victor, seu monstro,

² “The afterlife of Mary Shelley’s *Frankenstein* is huge and complex, and include a variety of novels, as well as ‘novelizations’ of films. The reasons for this impact on posterity have been much discussed; they obviously include the original novel’s dealings with science and technology; the constantly reinterpreted relations between Victor Frankenstein and his creature; the obsessive nature of Victor’s fascinations; and age-old myths to do with transgressive knowledge and human aspiration”. Todas as citações das obras em inglês foram traduzidas por mim.

³ Cf. <http://www.thehugoawards.org/>

⁴ Cf. <https://nebulas.sfwa.org/grand-masters/brian-aldiss/>

e boa parte dos personagens que os cercaram na obra original, mas também Mary Shelley e seu universo pessoal, de maneira que texto e contexto se mesclam.

Isso é possível em decorrência dos conflitos nucleares que o protagonista do romance, Joseph Bodenland – narrador protagonista – testemunha em sua época de origem, no ano de 2020. O uso de bombas nucleares no espaço é responsável pela fratura da tessitura da realidade, o que faz com que o personagem viaje no tempo, mais precisamente de volta ao ano de 1816, nas proximidades de Genebra. O julgamento de Justine Moritz está para acontecer, o que surpreende Joseph, uma vez que, para ele, a história de Victor Frankenstein seria apenas uma obra ficcional lida na juventude, da qual não se lembra muito bem. Os planos da realidade se confundem quando Bodenland encontra a Villa Diodati, onde é recebido por Mary, Percy e Byron. Faz amor com Mary, com quem trava diálogos sobre o futuro, o que encanta a escritora.

Depois de se ver às voltas com a tarefa de esconder seu carro – sim, um automóvel futurista movido a urânio também se faz presente nas terras da Suíça do início do século XIX – o viajante do tempo busca Victor Frankenstein, já sabendo que este será coagido a criar uma fêmea para o monstro responsável pela morte de Justine. Sua intenção, portanto, é ajudar o cientista a confrontar sua criatura (Aldiss, 1988). O que ocorre a seguir representa a verdadeira assinatura de Brian Aldiss, o que de mais marcante é encontrado em seu romance, embora a conclusão da narrativa pareça ter nos levado de volta ao próprio *Frankenstein*, de Mary Shelley.

Victor está em uma de suas andanças contemplativas. Desta vez, observamos o evento do ponto de vista da família do jovem cientista, que está preocupadíssima. Joseph Bodenland, para a família Frankenstein, é uma ameaça. Elizabeth, retratada como uma dócil mulher no romance de Mary Shelley, se mostra uma mulher de fibra, furiosa e ávida por justiça – para ela, Bodenland assassinou Victor. O viajante do tempo é preso em uma masmorra inóspita, apenas para em seguida conseguir escapar em decorrência de um acidente provocado por outra ruptura espaço-temporal – o que alaga a prisão e lhe permite fugir e procurar por Frankenstein em seu laboratório.

Victor é um homem diferente daquele que encontramos nas páginas de Shelley. Inversamente a sua versão original, o Victor de Brian Aldiss não se arrepende de sua húbri em momento algum. Como no cinema, dá vida à noiva do monstro, diferentemente do personagem de Mary Shelley, que destroça a criatura antes de dar vida a ela, com medo deles se multiplicarem e oprimirem a humanidade. Em *Frankenstein Libertado* (1973), Joseph Bodenland testemunha um ritual de acasalamento entre as criaturas que o deixa perplexo, impedindo-o de levar a cabo seu plano: assassiná-las com armamento que levara consigo em seu Felder, o carro futurista. Uma descrição animalesca do contato íntimo entre os monstros, com risadas que parecem uivos, uso de força bruta, e outras demonstrações de puro instinto, marcam um momento de técnica impressionista muito bem executada pelo autor inglês. Duas luas

figuram no céu – a realidade está cada vez mais fragmentada – e o rosto da fêmea insinua estado de cio a Bodenland (Aldiss, 1988), o que faz da cena o ápice do grotesco em toda a extensão do livro, já que Victor usara a cabeça de Justine para criá-la. As criaturas fogem, mas o protagonista confronta Frankenstein, que o responde tomado de orgulho:

— Ainda anda por aqui, hem, Bodenland? Porque é que não se ajoelha perante mim? Suponho que testemunhou a minha vitória! Fiz uma coisa que mais nenhum homem conseguiu! A partir de hoje o poder sobre a vida e a morte pertence à humanidade: finalmente quebrou-se o desgastante ciclo das gerações, com a inauguração de uma época totalmente nova... (Aldiss, 1988).

Joseph Bodenland está decidido a assassinar Frankenstein. Claramente, para o protagonista, o jovem cientista enlouqueceu. Sua solução para a existência dos dois monstros potencialmente capazes de destruir a humanidade? Criar um terceiro, um segundo macho cuja função será gerar a discórdia no casal que acabara de partir. Bodenland dispara a queima roupa contra Victor, e parte à caça do casal de monstros. Aqui, a mesma sequência de movimentos narrativos se repete em relação à narrativa original, com a diferença de que o novo protagonista é aquele que assume a responsabilidade de se livrar dos seres que podem acabar com a humanidade. Ao fim, Joe Bodenland, antes de assassinar as abominações, encontra uma espécie de cidade murada, a qual, segundo cogitou o protagonista, poderia ser uma cidade de um futuro remotíssimo, habitada pelos descendentes das criaturas, que se fez presente no século XIX em decorrência das rupturas temporais que continuavam ocorrendo.

Bodenland é, literalmente, o leitor de *Frankenstein*, cuja consciência está alerta para o mal cometido pelo jovem cientista: “[o]s planos de Victor para a ressurreição desta criatura seriam uma blasfêmia. Aquilo que fora feito com esta inspirada mistura e combinação de cadáveres não passava de blasfêmia” (Aldiss, 1988). Assim, temos uma testemunha anacrônica dos eventos do romance original, em que foi inserida ficcionalmente por intermédio de uma moldura típica da ficção científica, a viagem no tempo. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento narrativo é pós-moderno, na medida em que, em decorrência das fissuras no tempo e no espaço causadas pelos conflitos nucleares, diferentes realidades se mesclam de modo a apagar as fronteiras da ficção e da biografia.

***FRANKENSTEIN: O FILHO PRÓDIGO* (2005), DE DEAN KOONTZ (1945)**

O primeiro de uma série de cinco livros publicados entre 2005 e 2011, *Frankenstein: o filho pródigo* (2005) é uma obra híbrida, que funde o horror do original com o romance policial moderno. Mais precisamente, é possível dizer que Koontz buscou enquadrar os personagens de Mary Shelley nas convenções do romance negro, também conhecido *noir* (Todorov, 2003), ou seja, temos uma investigação policial em andamento, mas, diferentemente do tradicional romance policial, a investigação

coloca os protagonistas em risco – seu trabalho é o elemento central de trama, e não os crimes investigados.

O romance de Koontz (2010) é saturado de elementos: a detetive Carson O’Connor e seu parceiro Michael Maddison investigam uma série de assassinatos grotescos que estão a ocorrer em Nova Orleans. Em decorrência dos crimes, Deucalião, o até então exilado monstro criado por Victor Frankenstein, desconfia que seu criador esteja novamente em ação, e vai aos Estados Unidos para enfrentá-lo. Um assassino em série chamado Roy Pribeaux, obcecado com sua forma física e sua saúde, é um dos assassinos responsáveis pelos crimes. Seu objetivo é criar uma mulher perfeita com partes de corpos que ele subtrai de suas vítimas. Assim, são encontrados cadáveres sem olhos, mãos, entre outros. Contudo, outro assassino em série está em ação nas ruas de Nova Orleans: Jonathan Harker, cuja obsessão são as sensações de felicidade dos humanos normais – ele mata as pessoas porque acredita que literalmente examinando seu interior será capaz de compreender seus sentimentos –, é um policial criado em laboratório por Victor Hélios, sim, ele próprio, Victor Frankenstein, o jovem médico de Genebra que, após os eventos narrados por Mary Shelley, descobriu o segredo da ampla longevidade, e agora busca criar a raça perfeita, impiedosa, fria e calculista, para substituir a humanidade. Vale lembrar que o irmão da detetive O’Connor é autista, e por isso fascina Randal 6 – pertencente a essa raça de seres sem sentimentos criados por Victor – que foge de um complexo de laboratórios para encontrar o garoto.

O livro de Koontz é um enlatado sob medida para ser adaptado para a televisão norte-americana. Os capítulos são curtos, como cenas de uma produção cinematográfica, sempre finalizando com uma frase de efeito dita por algum personagem ou com uma breve descrição cenográfica: “[n]a janela, ele observou o céu entardecer, tão preto com as nuvens carregadas de chuva que fez com que o crepúsculo cobrisse a cidade mais cedo” (Koontz, 2010). Insinuações referenciais maculam o estilo que, permanecendo limpo e direto, apesar de simplório, confeririam identidade à narrativa: “[f]inalmente a chuva reprimida caiu em um volume de inspirar construtores de arcas” (Koontz, 2010).

O espaço do livro é irrelevante. Se os eventos narrados ocorressem em qualquer outra capital dos Estados Unidos, ou mesmo em qualquer outra grande cidade, o leitor não perceberia diferença alguma. Localidades geográficas de Nova Orleans são observadas como de um carro em alta velocidade, e em nada contribuem para a ambientação.

O mais grave, contudo, nesse fraquíssimo *best-seller*, diz respeito à construção dos personagens. Embora estejamos diante do primeiro de uma série de cinco livros, quinhentas páginas são suficientes para algum desenvolvimento, o que praticamente não ocorre, com exceção da inexplicável atração que a detetive O’Connor começa a sentir por seu parceiro, o detetive Maddison – quem em Hollywood não gosta de uma historietta de amor? O’Connor é uma agente da lei comprometida com seu trabalho,

empática em relação às vítimas, ao mesmo tempo preocupada com seu irmão autista, cuja função é apenas a de conferir alguma tensão quanto à dedicação da protagonista ao seu trabalho, ou seja, estamos diante de mais um conflito clichê: o do policial que põe em risco sua vida pessoal em decorrência do excessivo comprometimento com seu trabalho.

Maddison, o parceiro, assume o papel do policial insensível que a todo momento tem uma frase de efeito supostamente cômica a ser proferida. Sua função é chamar a atenção para si, aliviar a tensão que se estabelece devido aos elementos controversos da trama, mas acaba apenas incomodando; os papéis de Deucalião e Hélios são apenas repetições das consagradas interpretações maniqueístas que canonizam a criatura e demonizam o criador. Deucalião era monge antes de ir aos Estados Unidos confrontar novamente seu criador e parte apenas porque acredita que pode impedir que pessoas continuem sendo assassinadas. Hélios se tornou um ultra capitalista, sádico e genocida. Um dos seus objetivos é criar uma suposta mulher perfeita: aquela que suporte dor e objetificação sexual sem demonstrar reação alguma. Sempre que falha, ele mata a mulher criada e tenta novamente. Nada menos do que a completa extinção da raça humana lhe satisfará. Josef Mengele, o Anjo da Morte de Hitler, foi um de seus contatos em sua longa existência; Roy Pribeaux, um dos assassinos em série da trama, seria um personagem com potencial. Ele é charmoso, suas obsessões são interessantes e seu sistema de convicções é convincente. Infelizmente Dean Koontz se livra dele rapidamente no desenvolvimento do romance, ao ser assassinado por Jonathan Harker.

Em conclusão, um leitor e admirador de *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, dificilmente encontrará qualquer atrativo na paródia de Dean Koontz, podendo recorrer a outras tantas alternativas que o mercado editorial ofereceu nos últimos anos.

***A CADERNETA DE VICTOR FRANKENSTEIN* (2008), DE PETER ACKROYD (1949)**

Diante do nome do autor e do título do romance ora abordado é impossível a qualquer leitor ciente das implicações não criar altas expectativas: Peter Ackroyd é um grande escritor contemporâneo, talentoso em múltiplos gêneros – de ficção e não-ficção – notório especialista em Literatura Inglesa. Biógrafo, historiador, ficcionista e poeta, o autor londrino já alcançou elevado grau de realização literária em sua história de Londres, e suas biografias de William Blake e de Charles Dickens, sendo esses apenas exemplos de sua grandiosa carreira de escritor; o título *A caderneta de Victor Frankenstein* (2008) evoca um gênero do horror do século XIX inglês pouco cultivado desde então, relativo às cadernetas médicas (*medical casebooks*) (Mahawatte, 2016), nas quais eram registrados de maneira detalhada, pelos médicos, os tratamentos de pacientes que chegavam ao mais extremo desespero em decorrência das

transformações pelas quais seu corpo e sua mente passavam, fruto de sua enfermidade – gênero que se transfigurou para o cinema como aquilo que ficou conhecido como *body horror*.

Infelizmente, não encontramos em *A caderneta de Victor Frankenstein* (2008) nem o grande escritor, nem uma narrativa pertencente ao gênero da caderneta médica. Esta releitura da obra de Mary Shelley está longe de fazer parte das melhores obras do biógrafo londrino, e o seu livro nada mais é do que a recontagem da mesmíssima história com pequenas modificações no enredo que deixaram o escritor mais à vontade, em terreno conhecido.

Em primeiro lugar, Victor Frankenstein frequenta a Universidade de Oxford em vez de Ingolstadt, ou seja, a ambientação se concentra na familiar Inglaterra de Peter Ackroyd; igualmente, o autor repete o expediente de Brian Aldiss – que viria a se tornar lugar-comum dentre aqueles que buscaram parodiar *Frankenstein* – integrando personagens históricos à trama ficcional. Victor Frankenstein se torna grande amigo de Percy Bysshe Shelley, estudante problema de Oxford, expulso da Universidade por ser o suposto autor de um panfleto ateuista. Conhece, da mesma forma, as duas esposas de Shelley, Harriet Westwood e Mary Wollstonecraft Godwin, assim como Lorde Byron e John Polidori. Deste modo, Peter Ackroyd insere o jovem estudante na intelectualidade inglesa do século XIX, especialmente nos círculos proto-revolucionários e ateuistas os quais Percy Bysshe Shelley e seus companheiros frequentavam. Destarte, temos o elemento histórico-biográfico entranhado na narrativa, de modo que o autor conseguiu manter um pé em gêneros não-ficcionais nos quais logrou enorme êxito – muito mais do que em suas obras ficcionais.

Victor Frankenstein, após ir à Oxford estudar Filosofia, perde o pai e a irmã, tendo que fazer uma viagem transformadora à Genebra e de volta à Inglaterra. Ao retornar, conhece os meios científicos em que se iniciavam os estudos da eletricidade aplicada à Medicina. Fica fascinado pelas possibilidades de reanimação e, pensando nos entes queridos recentemente falecidos e nas obsessões românticas de Shelley, decide se enveredar em questões relacionadas à morte e à ressurreição. Diferentemente do Victor de Mary Shelley, este não quer criar a vida, mas sim trazê-la de volta. Assim, consegue com os famigerados traficantes de cadáveres da Londres vitoriana o corpo de um rapaz recentemente falecido – com feições do poeta John Keats (1795-1821), inclusive no nome – de modo a experimentar com eletricidade e trazê-lo de volta à vida.

Ao ser bem-sucedido, os eventos do livro de Ackroyd têm um andamento análogo ao romance de origem: o monstro, criado e deixado de lado, inicia uma onda de assassinatos e confronta seu criador. Contudo, as experiências de Victor Frankenstein, o plano frontal do romance – em oposição ao plano de fundo, a saber, a história da criatura – permitem que ele vivencie o convívio com Shelley, incluindo passeios de barco, a tutoria de Harriet Westwood, o verão na Villa Diodati.

Como na obra de Mary Shelley, John Keats, a criatura do livro de Ackroyd, também deixa um rastro de morticínio por onde passa, assassinando, inclusive, a primeira esposa de Shelley, Harriet, e colocando a culpa em seu irmão. Ao fim, contudo, o rapaz trazido de volta à vida deseja ser destruído, cair no esquecimento e deixar para trás todos os seus pecados. Passa a habitar os arredores de um cais, onde Victor Frankenstein estabeleceu um laboratório, implorando para que o jovem cientista descubra uma maneira de matá-lo, já que ele por conta própria não é capaz de fazê-lo. Nesse ínterim, Polidori, um outro antagonista da trama, espiona Victor por curiosidade médica. Frankenstein narra, eventualmente, a Polidori, todos os eventos que o levaram a criar o monstro e todas as consequências dali advindas. Polidori quer testemunhar a destruição da criatura, e chega ao laboratório logo depois de seguidas tentativas fracassadas de destruir John Keat, quando, e aqui, na conclusão do romance, faz a maior fonte de decepção para qualquer leitor de bom gosto: não há monstro nenhum. Peter Ackroyd recorreu a uma conclusão apressada em que não apenas figura um clichê narrativo desgastado pelo cinema – o herói é também o vilão, fórmula um dia interessante nas mãos de Robert Louis Stevenson – como ignora todos os problemas da trama que não podem ser acimatadas por tal arremate. Ou seja, as lacunas deixadas no decorrer do romance, como momentos em que a criatura é percebida por outros personagens a despeito da presença ou não de Frankenstein, são portas que levam a lugar nenhum, pontas soltas deixadas irresponsavelmente por autor normalmente muito perspicaz e caprichoso.

Ao fim, *A caderneta de Victor Frankenstein* (2008) vale pelo astuto retrato da vida de Percy Bysshe Shelley, seu ambiente intelectual, transmitido de forma vívida por excelente historiador e biógrafo, cujos talentos como ficcionista, ao menos no romance em questão, deixaram a desejar.

***UMA OBSESSÃO SOMBRIA* (2011), DE KENNET OPPEL (1967)**

Obra tão influente quanto *Frankenstein* (1818) não poderia deixar de receber devida atenção do mercado infantojuvenil. Na verdade, nos últimos anos a obra de Mary Shelley tem reverberado intensamente pela produção de livros para jovens, estimulando a escrita de obras diretamente influenciadas pelo clássico romance, como em *Man Made Boy* (2015), de Jon Skovron, e também a produção de obras indiretamente tocadas por ele, refletindo tão-somente no tratamento de seus temas mais relevantes, como em *Spare and Found Parts* (2016), de Sarah Maria Griffin. O escritor canadense Kenneth Oppel, conhecido por uma produção de qualidade voltada para crianças e adolescentes, conseguiu, contudo, algo para além de uma revisitação ou homenagem: Oppel rejuvenesceu as personagens criadas por Mary Shelley, situando suas ações igualmente em Genebra do século XIX, mas num romance de aventuras de grande qualidade, ao mesmo tempo desenvolvendo-lhes as personalidades de maneira crível e relevante.

A abertura do romance é digna de nota: os irmãos gêmeos Victor e Konrad Frankenstein interpretam inimigos numa peça apresentada à família, duelando de maneira inconsequente, quando Victor quase sofre um grave acidente, sendo salvo na última hora pelo irmão. Não apenas temos um vislumbre da personalidade de Victor, um rapaz de quinze anos cheio de paixões e anseio por grandes emoções, como a conclusão do episódio reflete a forma como ambos são vistos pela família e por conhecidos: Konrad é carismático, todos têm enorme simpatia por ele; Victor é inconsequente. Nada mais natural do que Konrad salvar Victor.

É Konrad, no entanto, quem cai doente, e Victor quem se incumbe da missão de salvar o irmão quando a não tão avançada medicina da época não alcança resultados. Em um ambiente excessivamente racionalista, em que a família despreza a religião e o misticismo, Victor, sem encontrar outra saída, passa a explorar os caminhos antigos da alquimia. Juntamente com sua prima Elizabeth Lavenza e seu amigo Henry Clerval, exploram o castelo da família Frankenstein em busca de uma biblioteca oculta, onde poderiam encontrar informações sobre o Elixir da Vida, solução que, em tese, curaria qualquer doença. Nesse ambiente de conflito de crenças, em que a fé e a razão lutam para conquistar os corações das personagens, inicia-se uma busca pelo desconhecido, estimulada pela velha angústia causada pela inevitabilidade da morte.

Victor Frankenstein, assim, se encontra numa situação em que deve desafiar a sua família – já que a alquimia era proibida em Genebra – ao mesmo tempo em que é motivado pela necessidade de salvar seu irmão e por uma crescente ambição por conhecimentos ocultos que toma conta de si, estimulando seu espírito altamente emocional que, por vezes, faz com que o jovem aja irracionalmente, movido por sentimentos que o dominam completamente. Um desses sentimentos é a paixão por sua prima Elizabeth, frustrada pelo fato de, como todos a sua volta, ela preferir seu irmão. Ao descobrir sobre o romance cultivado por eles, Victor não reage da melhor forma possível. Mesmo disposto a salvar seu irmão, quem ele genuinamente adora, não admite abrir mão de Elizabeth sem lutar: “[m]eu irmão escondeu um segredo de mim e eu faria o mesmo. Elizabeth ainda será minha” (Oppel, 2013).

Elizabeth, por sua vez, também é personagem de grande interesse. Jovem verdadeiramente católica, encontra apenas em Konrad a tolerância necessária para viver tranquilamente na casa dos Frankenstein. Ambos chegam a ir escondidos às missas. Mesmo religiosa, Elizabeth apresenta um espírito liberto que beira o anacronismo. Quer ser protagonista na busca pela salvação de Konrad tanto quanto seu irmão, se vendo estimulada pela qualidade mais evidente de Victor diante das circunstâncias, sua coragem, de maneira que um triângulo amoroso se estabelece.

Ambos, juntamente com Henry – personagem apático para um romance de aventuras, apaixonado por poesia e sempre com um pé atrás em vista dos riscos corridos nos episódios da narrativa – partem secretamente em busca de três ingredientes que lhes permitiriam criar o Elixir da Vida,

orientados por um velho alquimista chamado Polidori, pária em Genebra em decorrência da sua aderência a crenças místicas.

Cada um dos três segmentos, cada qual voltado para a obtenção de um dos itens exigidos por Polidori, possui ritmo adequado levando em conta o estímulo necessário para atrair o interesse para uma narrativa de aventuras. A todo momento, igualmente, ciência e magia entram em choque, especialmente porque os personagens agem sob a tutela de um suposto alquimista. Afinal de contas, esse alquimista usa de recursos supranaturais ou é a ignorância dos jovens personagens que lhes impossibilita de entender os fundamentos científicos dos eventos vivenciados e dos instrumentos utilizados nessas buscas?

Ao fim, Polidori se mostra menos confiável do que os protagonistas imaginavam, e presenciamos a cena de uma cirurgia que talvez ultrapasse os limites da inadequação, mas que ao mesmo tempo acaba por dar mais cor ainda ao jovem Victor Frankenstein, que se encontra em um dilema ímpar entre sua integridade física e a vida de seu irmão.

O final é surpreendente, porque os esforços de Victor, Elizabeth e Henry foram em vão: Konrad acaba por perecer, e uma nota de negatividade e desespero conclui a narrativa, ao mesmo tempo ensejando o interesse pelo segundo livro da série de Oppel, *Such Wicked Intent* (2012, sem versão em português), em que Victor Frankenstein buscará vencer a irreversibilidade da morte, na tentativa de trazer o seu irmão de volta.

***THIS MONSTROUS THING* (2015), DE MACKENZI LEE**

Temos em *This Monstrous Thing* (2015) – *Esta coisa monstruosa*, sem versão em português – mais uma empreitada de Frankenstein no campo da literatura para jovens, desta vez sob a responsabilidade de uma escritora norte-americana estreada, Mackenzi Lee, naquele que é o melhor romance da seleção aqui feita. A escritora repete alguns elementos ficcionais dentre aqueles usados por outras obras expostas neste ensaio, como a utilização de Mary Shelley enquanto personagem ou a exploração do irmão do protagonista como catalisador dos eventos narrativos, mas seu livro abunda em novidades, de maneira a se apresentar com fortíssima identidade:

Em primeiro lugar, Mackenzi Lee troca a ambientação neogótica pela *steampunk*. A narrativa *steampunk* se caracteriza por ser uma versão futurista do século XIX, seja na Inglaterra vitoriana, seja no Velho Oeste. Nessa versão, elementos da ficção científica são incorporados, mas todos tornados plausíveis apenas pelo uso das tecnologias encontradas no século XIX industrial, como as máquinas a vapor, a metalmecânica e a eletricidade. Ou seja, em uma ambientação *steampunk* podem existir robôs e ciborgues, por exemplo, mas nunca com tecnologias digitais, desenvolvidas no século XX. Eles seriam

criados por complexos sistemas de engrenagens e movidos a vapor ou à eletricidade. A própria Mary Shelley é considerada precursora do subgênero, mas o *steampunk* adquiriu efetivamente sua identidade a partir das obras de Júlio Verne (1828-1905), H. G. Wells (1866-1946), Mervyn Peake (1911-1968) e Tim Powers (1952).

Além disso, não temos mais um Victor Frankenstein como protagonista. Seu nome agora é Alasdair Finch, o narrador da história. Ele mora em uma Genebra *steampunk*, onde a utilização da metalmecânica como medicina é vista como um tabu. As autoridades perseguem e segregam pessoas com partes mecânicas (*clockwork*), estabelecendo um espaço opressivo para os eventos que envolvem os personagens, especialmente porque Alasdair é um jovem *shadow boy*, ou seja, pertencente a uma organização secreta que ajuda pessoas que tiveram membros amputados a se recuperarem com partes mecânicas.

Nesse ambiente, temos o núcleo de todo o andamento narrativo: Alasdair tem o desejo de abandonar Genebra e sua família para acompanhar o Doutor Geisler, um revolucionário cientista, especialista na utilização de elementos mecânicos em seres humanos. Contudo, para o jovem, isso é impossível, pois uma questão moral premente o impede de deixar Genebra: seu irmão, Oliver, que todos julgavam ter morrido, foi trazido de volta à vida pelo próprio Alasdair, por meio de uma técnica mecânica que nem mesmo Geisler conhece, embora ambicione dominar. Estando, portanto, sob as ameaças de uma sociedade opressora e de um ambicioso cientista, Alasdair resolve manter seu irmão mecânico recém-ressuscitado escondido em uma masmorra, o que logra fazer por dois anos:

[a] maioria das memórias de Oliver voltaram a sua mente lentamente e com persuasão da minha parte. Ele havia voltado para o mundo vazio, mas coisas como fala, leitura e capacidades motoras retornaram rapidamente. Com as memórias foi mais difícil. Eu tentei supri-lo com o que eu podia, mas tinha a impressão de que em vez de genuinamente lembrar-se, na maioria das vezes ele confiava na minha palavra em relação ao que eu disse haver ocorrido. Às vezes ele me surpreendia com uma memória que eu não havia fornecido, embora o que voltasse fosse imprevisível: ele se lembrava de brigas específicas com nosso pai, mas nada sobre nossa mãe; a cor da nossa loja em Paris, embora sobre Bergen ele não lembrasse de absolutamente nada; lembrava-se que odiava Geisler, embora eu tivesse que lembrá-lo do porquê. Me assustavam um pouco as coisas que ele descobriu sem minha ajuda. Principalmente porque havia ainda alguma chance de a verdade sobre a noite em que ele morreu retornar sem aviso, e não bateria com a história que eu havia lhe contado ⁵(Lee, 2017).

Assim temos uma tensão incomensurável que perturba a existência de Alasdair – ele e sua família, simpatizantes dos *Shadow Boys*, sob constante ameaça de opressão política; e seu irmão, o mais

⁵“Most of Oliver’s memory had come back to him, slowly and with coaxing on my part. He’d returned to the world blank, but things like speech and reading and motor skills had come back quickly. The memories had been harder. I tried to supply him with what I could, but I had a sense that instead of genuinely remembering things, he mostly just took my word for what I said had happened. Sometimes he’d surprise me with a memory I hadn’t fed him, though what came back was unpredictable – he remembered specific fights with Father but not a thing about Mum, the color of the walls in our shop in Paris though he had lost Bergen entirely, that he hated Geisler though I had to remind him why. It scared me a bit, the things he found without my help. Mostly because there was still a chance the truth of the night he died might return without warning, and it wouldn’t line up with the story I’d given him”.

mecânico dos homens de Genebra, escondido e extremamente frustrado por isso, podendo a qualquer momento lembrar-se do papel do próprio irmão em sua morte – quando novos problemas surgem: Mary Godwin, grande amiga dos irmãos e única outra pessoa ciente dos eventos que levaram à morte de Oliver e sua ressurreição, publica um romance chamado “Frankenstein”, em que um homem é trazido de volta à vida por intermédio das conhecidas tecnologias metalmecânica e elétrica. O jovem protagonista se sente traído, já que o seu segredo foi revelado por uma das poucas pessoas em quem confiava, e quem, ademais, recentemente se casara com Shelley, o que piora a situação aos olhos de Alasdair, já que este nutria expectativas românticas em relação a Mary. O livro acaba por chamar a atenção, mais do que nunca, do governo de Genebra e de Geisler, fazendo com que Alasdair tenha que deixar a cidade temporariamente, abandonado seu irmão, que continuava escondido, e seus pais, presos pela polícia genebrina.

O livro de Mackenzi Lee estimulará ainda o tratamento de temas dos mais diversos, como do espírito revolucionário – quando a população de homens mecânicos de Genebra se revolta e elege Oliver como seu guia iluminado, o homem mecânico por excelência –, mas sem um maniqueísmo tolo, segundo o qual os revolucionários seriam grandes heróis e o estado genebrino o grande vilão, pois Oliver, de índole explosiva ainda em vida, toma atitudes absolutamente questionáveis, especialmente quando apela ao terrorismo.

Todos os relacionamentos em que o protagonista se envolve são cheios de complicações e ambivalências. Nada é simples na narrativa de Mackenzi Lee. Alasdair deve confrontar Mary Shelley, supostamente a amiga que o traiu; seu irmão, quando eventualmente toda a verdade sobre sua morte vir à tona; a polícia de Genebra, que lhe impõe complicado dilema envolvendo seu irmão e seus pais; Clémence, a jovem assistente do Dr. Geisler, ela também uma mulher mecânica; e o próprio Geisler, por quem Alasdair nutre sentimentos complexos, desde o temor até a admiração.

This Monstrous Thing (2015), além de apresentar ambientação estilizada e atraente, e conflitos estimulantes, não subestima o leitor quanto ao andamento do enredo e às soluções dos nós narrativos em que os personagens por vezes se encontram. E embora os personagens não ganhem variações marcantes de coloração no decorrer do romance, conseguem mesmo assim ser cativantes. Um romance de estreia que estimula os leitores a acompanhar a carreira da escritora.

***FRANKISSTEIN: A LOVE STORY* (2019), JEANETTE WINTERSON (1959)**

Frankisstein (2019) – sem versão em português, carrega no título um trocadilho intraduzível em que a autora insere a palavra “beijo” dentro da palavra Frankenstein –, é o mais recente romance publicado que se inspira em *Frankenstein* (1818). A obra é de grande interesse, pois, além de ter sido

indicada ao prêmio Pulitzer – o que implica ao menos algum mérito literário – apresenta um protagonista transexual: Ry, um médico que nasceu mulher, mas que assumiu uma identidade masculina, deixando de ser Mary; fez mastectomia, fez tratamento de hormônios, mas não desejou fazer redesignação genital, alcançando o seu corpo ideal, e vivendo em “duplicidade” (Winterson, 2019). De fato, um romance inspirado em *Frankenstein* (1818) sobre um personagem transexual era necessário. Infelizmente, continua sendo, na medida em que *Frankisstein* falha em muitos aspectos, especialmente no tratamento da questão da transexualidade, se limitando a clichês politicamente corretos em relação à linguagem que em nada contribuem para a revelação da subjetividade do protagonista – a qual, por definição, apresenta complexidades muito particulares, na medida em que o sujeito transexual necessariamente busca uma adequação física, psicológica e social, que pode ou não encontrar no decorrer de sua vida, e para tal irá passar por reveses muito específicos e que mereceriam o devido tratamento expressivo e estético nas mãos de grandes artistas. Ry é narrador do romance (na verdade, de parte dele, como veremos a seguir), mas um narrador pouquíssimo sofisticado, incapaz de refletir acerca de sua condição diante das pessoas com quem interage, ou mesmo sobre as questões levantadas pelo seu interlocutor mais recorrente, Victor Stein, o cientista que ambiciona ser capaz de preservar os cérebros das pessoas em máquinas, concedendo-lhes imortalidade, e de quem se torna amante.

Apesar disso, é impossível dizer que a escritora contemporânea inglesa não possua talento, pelo contrário. Isso se comprova pela outra face de seu romance. Como faz Michael Cunningham em *As horas* (1998), Winterson (2019) estabelece narrativas paralelas e análogas, sendo uma delas composta de momentos vividos por Mary Shelley na Villa Diodati, juntamente com Percy Shelley, Lorde Byron, John Polidori e Claire Clairmont. Nesses fragmentos, que compõem a menor parte de *Frankisstein* (2019), temos diálogos verossímeis, belas descrições, e um retrato de Mary Shelley dos mais vívidos. Como em outras obras inspiradas em *Frankenstein* (1818), elementos pós-modernos são enxertados quando Mary Shelley descobre que um homem louco chamado Victor Frankenstein, internado no sanatório em Bedlam, alega ter sido criado pela escritora. Infelizmente, na contraparte contemporânea do romance, Winterson não consegue ser tão bem-sucedida.

Temos uma série de personagens que espelham o grupo do qual fazia parte Mary Shelley na Suíça: além de Ry, representante de Mary Shelley, Victor Stein seria o equivalente a Percy Shelley; Ron Lord, empresário norte-americano que fabrica bonecas sexuais, é Lorde Byron; Claire, atendente que posteriormente passa a trabalhar e se relacionar com Ron, é Claire Clairmont; e Polly, uma jornalista interessada nas ideias de Victor Stein, seria John Polidori.

Todas essas personagens são superficiais e caricatas, o que faz, por vezes, suas interações parecerem um pastiche de comentários em redes sociais. Ron Lord, por exemplo, é o personagem pateta, sem trato social, grosseiro. A seguir, o trecho completo de uma conversa entre ele e Ry:

Ron está me observando; relutantemente ele estende sua mão.

— Bem, bom te ver de novo Ryan.

— É Ry. Só Ry.

— Não é Ry de Ryan?

— É Ry de Mary.

Ron fica em silêncio enquanto processa esse fato. O negócio é que com humanos, processamos informações de maneiras diferentes, dependendo do humano, dependendo da informação. Em alguns casos, é mais fácil lidar com máquinas. Se eu tivesse informado à inteligência de uma máquina que agora eu sou homem, embora eu nascera mulher, isso não diminuiria sua velocidade de processamento.

— Você é uma mulher, então? — diz Ron.

— Não, Ron. Eu sou um híbrido. Meu nome é Ry.

— Você é um cara, então? — diz Ron.

— Eu sou trans.

— Tipo, transumano?

— Transgênero

— Você parece um cara — diz Ron. — Não um cara pra valer, mas um cara. Eu não teria te concedido aquela entrevista na Sexpo se você fosse garota.

— Eu sou trans — digo de novo⁶. (Winterson, 2019).

Em primeiro lugar, num breve passar de olhos, nota-se claramente o quão insípida é a interação. Em segundo lugar, existem tentativas constantes de simplesmente tratar Ron como alguém excessivamente ingênuo e incapaz de participar de um diálogo sem levar a si próprio e aos seus interlocutores ao completo constrangimento. Isso não apenas do ponto de vista do protagonista, mas também da própria autora, já que ela, em nota condescendente, quando Ron chama a atenção para o fato de que não seria prudente ter todos aqueles que já morreram de volta à vida, afirma que aquela tinha sido “a coisa mais profunda que Ron jamais dissera”⁷ (Winterson, 2019). Além disso, o diálogo apresenta uma contradição grave, fruto de falta de recursos expressivos para apresentar o monólogo interior de Ry. Ele afirma consigo que “agora [é] homem”, mas quando Ron pergunta se ele “é um cara”, ele o corrige: “eu sou trans”. Ou seja, Ry possui o vocabulário social para apresentar sua condição a terceiros, mas é incapaz de falar consigo mesmo sobre quem de fato é. Claro que isso poderia ser em decorrência de alguma confusão mental vivenciada pelo próprio personagem, mas Ry é muito seguro

⁶ “Ron is regarding me; reluctantly he holds out his hand.

Well, good to see you again, Ryan.

It’s Ry. Just Ry.

Not short for Ryan?

Ry is short for Mary.

Ron falls silent while he processes this fact. The thing about humans is that we process information at different speeds, depending on the humans, depending on the information. In some ways machines are easier to deal with. If I had just told machine intelligence that I am now a man, although I was born a woman, it wouldn’t slow up its processing speed.

You’re a woman, then? says Ron.

No, Ron. I am a hybrid. My name is Ry.

You’re a bloke, then? says Ron.

I’m trans.

Like, transhuman?

Transgender.

You look like a bloke, says Ron. Not a serious bloke, but a bloke. I wouldn’t have given you that interview at the Sexpo if you was a girl.

I’m trans, I say again”.

⁷ *Author’s note:* THIS IS THE MOST PROFOUND THING RON HAS EVER SAID

de si. Por fim, a comparação usada por Ry para humilhar Ron é objetivamente incorreta. Dependendo do tipo de processo, o mesmo computador terá desempenhos diferentes sim.

Para não ficar em apenas um exemplo, é importante tratar de Victor Stein. Supostamente, Victor deveria apresentar o fascínio exercido por Percy Shelley em seus contemporâneos. Isso porque Ry afirma que a plateia em suas palestras ficava mesmerizada pelas suas falas. Contudo, Winterson (2019) foi incapaz de criar um personagem tão atraente. Victor Stein às vezes soa tão-somente um tagarela superficial, com pérolas de sabedoria como “Quando você olha de perto, a vida é absurda”, ou perguntas retóricas como “O que é a morte?”. E a autora dedica muito espaço de seu romance para dar voz a esse personagem, por quem Ry se apaixona e com quem interage de maneira constante, inclusive sexualmente. Toda a ambição científica de Victor Stein, ensejo para ricos paralelos entre *Frankenstein* (1818) e *Frankisstein* (2019), é ofuscada por seus discursos pseudo grandiloquentes.

Ao fim e ao cabo, a parte contemporânea do romance – a história de Ry – nada mais é do que um conjunto de diálogos superficiais de personagens caricatos – Claire, fanática religiosa, se ofende por Victor comparar Jesus à Mulher Maravilha, apenas para listar mais um exemplo – atrelados a eventos por vezes desconexos, ou que acabam por não levar a lugar nenhum: Ry é vítima de violência sexual em um banheiro masculino, mas tal evento, que deveria ter grande impacto, é esquecido tanto pela narrativa como pelo personagem, na página seguinte; Victor apresenta seu laboratório e seus experimentos mirabolantes, apenas para tudo desaparecer, inclusive o próprio cientista, ao fim do romance. Tudo isso regado a platitudes sobre política internacional, inclusive brasileira, como quando Bolsonaro é justaposto a Hitler, assassinos e molestadores de crianças, num claro caso de piscadela para os copartidários da autora, quem claramente detesta o político brasileiro. Numa grande obra literária, mesmo política deve ser tratada com sofisticação e elaboração estética, algo que a autora, em *Frankisstein* (2019), não logra fazer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pela amostra de narrativas inspiradas em *Frankenstein* (1818) apresentadas e avaliadas neste ensaio, algumas conclusões podem ser traçadas: a literatura infantojuvenil tem sido bem-sucedida em adaptar o romance de Mary Shelley, seja reescrevendo a história em gêneros que não o horror, seja na criação linguística, que necessariamente deve ter em consideração um público em formação; existe ampla margem para exploração da fábula de Mary Shelley para tratar de temas contemporâneos prementes, como o uso da inteligência artificial, a questão da pós-humanidade, ou mesmo da transexualidade, mas essa margem existe exatamente porque as tentativas feitas não foram satisfatórias;

inversamente, o uso de Mary Shelley como personagem de sua própria história foi feito de maneira exaustiva, e dificilmente haverá mais espaço para exploração desse topos pós-moderno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ackroyd P (2013). *A caderneta de Victor Frankenstein*. Trad. Marcos Maffei. Editora: Record, Rio de Janeiro: 336 p.
- Aldiss B (1988). *Frankenstein libertado*. Trad. Raul de Sousa Machado. Editora: Edições Livros do Brasil, Lisboa: 224p.
- Cunningham M (1999). *As horas*. Trad. Beth Vieira. Editora: Companhia das Letras, São Paulo: 182 p.
- Frayling C (2017). *Frankenstein: The First Two Hundred Years*. Editora: Reel Art Press, London: 208p.
- Griffin SM (2016). *Spare and Found Parts*. Editora: Greenwillow Books, New York: 416 p.
- Koontz D (2010). *Frankenstein: O filho pródigo*. Trad. Grace Taylor. Editora: Prumo, São Paulo: 491p.
- Lee M (2017). *This Monstrous Thing*. Editora Harper Collins, New York: 400p.
- Mahawatte R (2016). Horror in the Nineteenth Century: Dreadful Sensations, 1820-80. In: Reyes XA (ed.). *Horror: A Literary History*. Editora: British Library, London: 62-83.
- Oppel K (2013). *Uma obsessão sombria: A formação de Victor Frankenstein*. Trad. Otávio Albuquerque. Editora: Moderna, São Paulo: 352p.
- Punter D (2016). Literature. In: SMITH A (Ed.). *The Cambridge Companion to Frankenstein*. Editora: Cambridge Univ. Press, Cambridge; New York: 205- 218
- Skovron J (2015). *Man Made Boy*. Editora: Penguin, New York: 384 p.
- Todorov T (2003). *As estruturas narrativas*. 4. Ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. Editora: Perspectiva, São Paulo: 204p.
- Winterson J (2019). *Frankissstein: A Love Story*. Editora Random House, London: 346p.

Criadores e criaturas em *Frankenstein* e “As ruínas circulares”

 10.46420/9786588319178cap5

Altamir Botoso^{1*} 

[...] Que obra-prima, o homem! Quão nobre pela razão! Quão infinito pelas faculdades! Como é significativo e admirável na forma e nos movimentos! Nos atos quão semelhante aos anjos! Na apreensão, como se aproxima dos deuses, adorno do mundo, modelo das criaturas! No entanto, que é para mim essa quintessência de pó? [...]

William Shakespeare

INTRODUÇÃO

A obra *Frankenstein, ou o Prometeu moderno* (1818), da escritora inglesa Mary Shelley (1797-1851), completou 200 anos em 2018 e é considerada um clássico, ou seja, um “livro que, não importa em que versão – ou tradução – e a que distância de sua publicação original, continua dizendo coisas importantes, universalmente” (Schwartz, 2019).

A respeito dos romances de terror, gênero ao qual se filia o texto de Mary Shelley, o estudioso José Homero (2018) enfatiza a sua importância e considera que a criatura engendrada por Victor Frankenstein transformou-se numa das figuras mais emblemáticas para expressar dilemas do mundo contemporâneo e renasce e ganha vigor através de recriações em novas narrativas, em refilmagens do cinema, em adaptações teatrais. Desse modo,

[...] é curioso o destino dos protagonistas dos romances de terror mais famosos. Como se em vez de criaturas ficcionais fossem seres animados, uma vez que as obras são publicadas, eles não se resignam a permanecer restritos a seus universos particulares, mas começam a caminhar pelo mundo impulsionados pelo sopro vital de seus leitores. De Frankenstein a Drácula, de O

¹ Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS, Avenida Dom Antônio Barbosa, 4155 – Bairro Jardim Santo Amaro, Campo Grande-MS – CEP 79.115-898.

* Autor correspondente: abotoso@uol.com.br

Homem Invisível a Hannibal Lecter, à medida que circulam, eles adquirem características e peculiaridades imprevistas.

Se o personagem muda, é porque embora continue a expressar preocupações não resolvidas, ele adquire novas características para representar nossas concomitâncias. [A criação de] Frankenstein representa exemplarmente esse processo. O surpreendente sucesso com que seu aparecimento foi recebido em 1818 levou a reedições e reimpressões nas quais não faltaram interpolações e acréscimos por parte dos editores, a tal ponto que, já em 1831, Mary Shelley teve que reformulá-lo em um único volume - o texto foi apresentado em três volumes, de acordo com o costume da época -, com alterações substantivas para corrigir erros de impressão e compensar intercalações, além de adicionar um capítulo, estabelecendo assim a edição definitiva. Se a medida foi necessária para a literatura, a verdade é que o inominado já havia rompido seus grilhões literários fazendo suas próprias viagens. Começou nas adaptações cênicas, que desde o início não respeitaram o enredo ou o personagem, através de cujo prosclênio levaria ao cinema já um século depois a se tornar um dos monstros emblemáticos da tradição, mesmo quando tudo isso não é mais do que a ilustração completa de uma soma de mal-entendidos (Homero, 2018)².

Verifica-se que o personagem central do livro de Shelley transformou-se e foi ressignificado em múltiplas e inumeráveis recriações, de forma que

[...] não podemos deixar de ver nas incontáveis representações de *Frankenstein*, nos mais diversos suportes (teatro, cinema, romance, histórias em quadrinhos, etc.) uma série de versões diferentes da mesma história que assume, então [...] o caráter popular e intemporal [de um mito] (Andreuzzi, 2018).

A própria atemporalidade do romance (as datas apresentam apenas os dois primeiros dígitos do ano – 17...), aliada ao fato de que a narrativa passou ao domínio popular, tendo em vista o fato de que muitos a conhecem pelas transposições ao cinema, aos quadrinhos, contribui para que a figura monstruosa atinja o estatuto de um mito, face às inumeráveis versões que dele se possa ter, em distintos campos da arte e também a constantes interpretações e reinterpretções que tal figura propicia.

Uma das questões principais em *Frankenstein* (1818) é o embate entre criador e criatura, o qual também pode ser observado em outras narrativas, como é o caso do conto “As ruínas circulares” (1940),

² Todas as traduções efetuadas são de responsabilidade do autor deste artigo.

“[...] es curioso el destino de los protagonistas de las novelas de terror más célebres. Como si en vez de criaturas de ficción fueran seres animados, una vez que las obras se publican no se resignan a permanecer constreñidos a sus particulares universos sino que echan a andar por el mundo impulsados por el soplo vital de sus lectores. De Frankenstein a Drácula, de *El Hombre Invisible* a Hannibal Lecter, mientras circulan adquieren rasgos y peculiaridades imprevistos.

Si el personaje cambia es porque aunque continúa expresando inquietudes no resueltas, adquiere nuevas características para representar nuestras concomitancias. [La creación de] Frankenstein representa ejemplarmente este proceso. El sorpresivo éxito con que se recibió su aparición en 1818 provocó reediciones y reimpressiones en las que no escasearon las interpolaciones y añadiduras de los editores, al punto que en una fecha tan temprana como en 1831, Mary Shelley debió refundirla en un solo volumen –la primicia se presentó en tres tomos, según la usanza de la época–, con cambios sustantivos para enderezar erratas y desfacer intercaladuras, además de añadir un capítulo, con lo que asentó la edición definitiva. Si para la literatura la medida era necesaria, lo cierto es que el inominado ya había roto sus cadenas literarias emprendiendo sus propios recorridos. Comenzó en las adaptaciones escénicas, las cuales desde sus inicios no respetaron la trama ni el carácter, por cuyo prosclênio habría de desembocar en el cine ya un siglo después para convertirse en uno de los monstruos emblemáticos de la tradición, aun cuando todo ello no sea más que la cabal ilustración de una suma de equívocos”.

do escritor argentino Jorge Luis Borges (2007a). Partindo dessa premissa, a nossa proposta é realizar uma comparação entre o conto referido e o romance de Shelley, destacando consonâncias e dissonâncias que tangenciam os protagonistas, os quais sustentam uma relação familiar problemática, que abrange a figura paterna e o ser concebido por ela.

Os estudos de literatura comparada, de acordo com Leyla Perrone-Moisés (1990), comprovam que a literatura se produz por meio de constantes diálogos, por retomadas, empréstimos e trocas, uma vez que a literatura nasce da literatura e cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Dessa maneira, escrever é dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea.

É possível observar a existência de vínculos intertextuais entre obras diferenciadas, configurando um diálogo perene entre elas e a possibilidade de novas descobertas e interpretações, já que uma narrativa do passado pode lançar luzes sobre uma ficção contemporânea e vice-versa, revitalizando sempre o universo que permeia as construções literárias.

No curto ensaio “Kafka e seus precursores” (1951), Borges (2007b) aponta alguns textos bastantes heterogêneos, que revelam similaridades com os escritos do autor alemão. Verifica-se que em cada um deles está a idiosincrasia de Kafka, e isso não poderia ser percebido se ele não tivesse escrito. Nesse sentido, cada escritor cria seus precursores e seu trabalho modifica nossa concepção do passado e do futuro, instaurando um “processo dialético que se estabelece entre textos, como um infundável jogo de espelhos”, que “faz com que uns iluminem e resgatem outros” (Carvalho, 1986).

Assim, pautados pela concepção de que, na esfera ficcional, uma obra do passado pode suscitar e revelar pontos de contato com um texto contemporâneo, iluminando a ambos mutuamente, evidenciamos a temática do criador e sua criação e as convergências e divergências que envolvem os personagens centrais das duas narrativas selecionadas como *corpus* deste estudo.

ABANDONO E REBELDIA: ENTRELAÇAMENTOS ENTRE CRIADOR E CRIATURA

Mary Shelley nasceu em Londres, em 30 de agosto de 1797. Foi casada com o poeta Percy Bysshe Shelley. Era filha de William Godwin, filósofo, e da escritora e feminista Mary Wollstonecraft. Faleceu aos 53 anos, em 1851, vítima de uma infecção puerperal, contraída logo após o nascimento da filha (Hindle, 2015).

Ela escreveu as seguintes obras: *History of a Six Weeks' Tour through a Part of France, Switzerland, Germany, and Holland, with Letters Descriptive of a Sail round the Lake of Geneva, and of the Glaciers of Chamouni* (1817), *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* (1818), *Mathilda* (1819), *Valperga: ou, a Vida e as Aventuras de*

Castruccio, o Príncipe de Lucca (1823), *Posthumous Poems of Percy Bysshe Shelley* (1824), *The Last Man* (1826), *The Fortunes of Perkin Warbeck* (1830), *Lodore* (1835), *Falkner* (1837).

Shelley ficou conhecida por ter escrito uma das obras primas do terror, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, em Genebra, em 1818, enquanto passava férias com o marido no castelo de Lord Byron (1788-1824). A respeito desse romance, Anthony Burgess (1996) tece o seguinte comentário:

[...] foi escrit[o] durante um verão chuvoso na Suíça, enquanto seu marido (o poeta) e Lord Byron se divertiam escrevendo histórias de fantasmas e lhe pediram que ela escrevesse uma também. Ela jamais poderia ter adivinhado que sua história do cientista que cria um homem artificial – pelo qual ele é eventualmente destruído – acrescentaria uma nova palavra à língua, e se tornaria conhecida até mesmo ente os semiletrados (graças principalmente a Hollywood), elevando seu tema da condição de uma humilde ficção a um mito universal (Burgess, 1996).

A ideia de Shelley de um novo homem, feito de partes humanas roubadas de cadáveres e ressuscitado com eletricidade, acarretou discussões a respeito das implicações morais, éticas e religiosas que têm se mantido desde o seu surgimento e nunca puderem ser totalmente resolvidas.

A história do livro principia com o encontro do moribundo Victor Frankenstein pelo capitão Robert Walton, que tem o desejo intenso de chegar às regiões polares. Aquele lhe conta a sua história, e o seu interesse sobre os mistérios da natureza e, em particular, a respeito do segredo da vida e da morte. Tomado pela sede de conhecimento, ele vai criar um ser humano feito de pedaços de cadáveres. No entanto, quando a criatura ganha vida, Frankenstein, diante da imagem horrenda de sua criação, arrepende-se e a abandona. A criatura passa a viver oculta no meio de uma floresta, aprendendo a se comunicar e a ler, observando à distância a família De Lacey, que vive ali, composta por quatro membros, o pai, um cego, Sr. De Lacey, os filhos, Agatha e Felix, e a namorada deste último, Safie. A criatura é desprezada por eles, que a repelem, devido à sua aparência monstruosa. Depois disso, ela inicia uma vingança contra seu criador. Mata William, o irmão caçula de Frankenstein, incriminando Justine, que fora adotada e criada como se fosse irmã do cientista. Em seguida, assassina seu melhor amigo, Henry Clerval, e também a sua noiva, Elizabeth.

Frankenstein, depois da perda de seus entes queridos, também quer se vingar e destruir o ser que criou. Durante a perseguição, adoece e acaba morrendo de exaustão. Walton encontra a criatura e ela lhe diz que irá tirar a própria vida agora, pois consumou sua vingança, arrependendo-se dela e, além disso, seu criador já está morto e ele quer ter o mesmo destino: “[...] erigirei a pira funerária sobre a qual este corpo miserável será consumido até as cinzas, de modo que os restos mortais nada revelem a algum curioso e profano infeliz que porventura desejasse criar outra criatura como a que fui. [...]” (Shelley, 2015). E depois dessa conversa, ela salta da janela da cabine do navio no qual estava com Walton e sobe em uma jangada de gelo, sendo levada pelas ondas e desaparece na escuridão.

O livro estrutura-se em três partes: a primeira, com oito capítulos, a segunda, com nove e a terceira, com sete. No início da narrativa, Victor Frankenstein deixa evidente o seu interesse pela ciência e a sua ânsia pelo conhecimento, ao opor suas inclinações às de Elizabeth, por quem se apaixonará:

[...] enquanto minha companheira, com seriedade e satisfação de espírito, contemplava as coisas, meu prazer era investigar suas causas. O mundo, para mim, era um segredo que eu desejava desvendar. Curiosidade, determinação em descobrir as leis ocultas da natureza, contentamento próximo do êxtase, tudo isso – à medida que se desenvolvia em mim – constituiu as primeiras sensações de que tenho lembrança (Shelley, 2015).

Um pouco mais adiante, o personagem é ainda mais incisivo em seus propósitos, conforme se pode depreender da seguinte passagem da obra:

[...] o que eu desejava aprender eram os mistérios do céu e da terra; e, estivessem no centro de minhas preocupações a substância exterior das coisas ou o espírito da natureza humana e o segredo da alma do homem, de todo modo minha investigação teria como foco a metafísica, ou, em seu sentido mais elevado, os mistérios do mundo físico (Shelley, 2015).

A sua predileção pela ciência e o seu entusiasmo levam-no a desejar realizar algo novo, algo que possa ser efetivamente uma contribuição para a humanidade: “[...] tanto já foi feito, [...] – mais, muito mais eu realizarei: seguindo as pegadas já deixadas, serei o pioneiro de um novo método, explorarei forças desconhecidas e revelarei ao mundo os mais profundos mistérios da criação” (Shelley, 2015).

Frankenstein vai para a universidade e se revela um estudante brilhante, interessando-se por anatomia: “[...] para examinar as causas da vida, devemos antes recorrer à morte. [...] tive de observar também a decadência natural e a deterioração do corpo humano” (Shelley, 2015). Com o aprofundamento de seus estudos, Frankenstein aprimora-se e resolve criar um ser humano:

[...] de início, fiquei em dúvida se tentaria criar um ser como eu ou se outro, de constituição mais simples; minha imaginação, porém, encontrava-se num estado de exaltação exacerbada para me permitir duvidar de minha capacidade de fazer reviver um animal tão complexo e maravilhoso como o homem. [...] Foi com tais sentimentos que me lancei à criação de um ser humano. Como a miudeza das partes revelou-se um grande obstáculo à velocidade da execução, resolvi, ao contrário de meu primeiro plano, produzir um ser de estrutura gigante; ou seja, com quase dois metros e meio de altura e largura proporcional. Depois de tomada essa decisão, e tendo passado alguns meses a coletar e organizar materiais, no que fui bem-sucedido, dei início ao projeto (Shelley, 2015).

Por um período de quase dois anos, Frankenstein trabalha com afinco e acaba atingindo seu objetivo:

[f]oi numa noite lúgubre de novembro que contemplei o sucesso de meus esforços. Com uma ansiedade que beirava a agonia, reuni perto de mim os instrumentos essenciais com os quais eu poderia introduzir uma fagulha de existência na coisa sem vida que jazia a meus pés. Já era uma da manhã: a chuva batucava sinistramente nas vidraças e minha vela tinha queimado quase até o fim quando, sob o brilho daquela luz semiapagada, vi o opaco olho amarelo da criatura se abrir; sua respiração era pesada, e um movimento convulsivo agitou-lhe os membros (Shelley, 2015).

Os passos seguidos por Victor Frankenstein assemelham-se àqueles seguidos pelo personagem central do conto “As ruínas circulares” (1940), de Borges. No entanto, o material para a concepção, em cada uma das narrativas, é bem diferenciado: Victor emprega partes de cadáveres, enquanto o mago do conto borgiano emprega a magia, o sonho, para plasmar uma figura com aspecto humano, conforme comentaremos mais adiante.

Uma outra diferença que se observa em relação às duas narrativas focalizadas aqui diz respeito à relação que se estabelece entre criador/criatura (ou pai/filho), pois em *Frankenstein* (1818) ela é marcada pelo antagonismo, enquanto em “As ruínas circulares” (1940), a figura paterna descobre que é feita da mesma matéria que o filho, sendo ambos simulacros, cópias, sonhadas por outro ser, evidenciando a circularidade do relato borgiano, porque, como assinala Pastorini de Miretti (1970), “[o] círculo é o símbolo do eterno retorno. Todo a obra de Borges gira em torno da ideia de tempo recorrente. Tudo volta, tudo se repete” (Miretti, 1970)³.

Victor e o mago assumem papéis idênticos no que tange ao fato de ambos serem capazes de criar um ser humano. No conto, percebemos que a figura paterna preocupa-se com o ser que engendrou, transmite-lhe ensinamentos, deseja poupar-lhe sofrimentos, impedindo que ele descubra que é uma sombra, uma criação cujo fogo não o atinge, já que foi concebido e inserido na realidade por meio da magia. No entanto, Frankenstein tem uma atitude totalmente oposta à do mago, quando concretiza seu objetivo de infundir vida num corpo inanimado:

[...] desejara isso com uma paixão que excedia em muito a moderação; mas, agora que havia terminado, a beleza de meu sonho desvanecia, e um horror e uma repulsa de tirar o fôlego invadiram meu coração. Sem conseguir suportar a aparência do ser que criara, corri para fora da oficina, e por um bom tempo caminhei de um lado a outro em meu quarto, incapaz de apaziguar a mente e deitar-me. [...] Despertei horrorizado; [...]. Então, à luz desmaiada e amarelada da lua, a qual forçava passagem pelas frestas da veneziana, contemplei a criatura – o monstro miserável que eu criara. Ele segurava no alto o cortinado da cama, e aqueles olhos, se é que podiam ser chamados assim, estavam fixos em mim. A mandíbula se abriu e ele balbuciou sons inarticulados, o vinco nas bochechas marcando um sorriso. Deve ter falado, porém não escutei; uma de suas mãos, esticada, parecia querer me deter, mas escapei e voei escada abaixo. Refugiei-me no pátio interno que pertencia à mesma casa onde eu vivia; ali permaneci o restante da noite, caminhando de cima a baixo em grande agitação, ouvidos atentos a captar e a temer cada som, como se ele viesse anunciar a aproximação do cadáver demoníaco ao qual eu, num ato infeliz, dera a vida (Shelley, 2015).

Ao se deparar com a imagem do filho que concebeu, Frankenstein resolve abandoná-lo, chegando ao extremo de desejar que ele nunca tivesse realizado o ato de incutir vida naquela criatura. A sua atitude caracteriza o abandono de um ser indefeso e acarretará consequências trágicas na narrativa. A esse respeito, nota-se que

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

³ “[e]l círculo es el símbolo del eterno retorno. Toda la obra de Borges gira alrededor de la idea del tiempo recurrente. Todo vuelve, todo se repite”.

e concentrado no processo de investigação e de criação que se esqueceu das responsabilidades em relação ao resultado, neste caso um ser indefeso e imprevisto, 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 [...]. Este tema do falhanço total de Victor Frankenstein como pai é também considerado como central por Anne K. Mellor [...]. 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? (Araújo, Guimarães, 2018).

A covardia de Frankenstein é notória no romance. Ao deixar sua criação à mercê da própria sorte, ele falha como cientista e como ser humano e pagará um alto preço por isso, desencadeando a perseguição de seu rebento, que não medirá esforços para que ele possa sentir o mesmo sofrimento e solidão aos quais relegou sua criação.

As várias temáticas do enredo de *Frankenstein* (1818), segundo Paradiso (2018), fazem-no ser considerado como um grande clássico do romantismo inglês. O livro aborda a relação entre criador e criatura, e como isso é encarado na perspectiva religiosa da época. Escrito no período final da Revolução Industrial, o texto de Mary Shelley apresenta a expressão da grandiosidade da natureza, um tema recorrente no Romantismo inglês, que é apresentado por meio das descrições das paisagens. Além disso, o poder do homem sobre a natureza através da ciência também é enfatizado, desvelando um ser humano egoísta e frio.

Nesse sentido, Alexander Martins Vianna (2010), no seu artigo “Novo Moderno Prometeu: O Espelho de Victor Frankenstein”, estabelece relações entre o enredo do romance de Mary Shelley e o contexto social da época, no qual a ciência médica buscava por novos homens, que fossem imunes às doenças e até a morte:

[p]ara enfrentar problemas relacionados à fome, doenças infectocontagiosas, à pauperização do espaço urbano e à formação de um número crescente de pessoas inclassificáveis (nesse sentido, “massa”), as elites governantes europeias do século XIX criaram as suas próprias versões prometeicas de reforma e aperfeiçoamento dos espaços rurais e urbanos. Nessa trajetória, a novidade do século XIX foi firmar cada vez mais o discurso médico-científico como voz de autoridade na forma de se conceber “remédios” e “profilaxias” para a questão social. Assim, a questão social – muitas vezes tratada como uma “questão sanitária” – recebeu um tratamento elitista insensível a um justo equilíbrio entre meios e fins. Ora, pretender criar uma nova espécie de homem – nascida de um plano cientificamente traçado por um especialista – que fosse resistente à morte por doenças e privações materiais poderia até romper a barreira entre a vida e a morte, como pretendia Frankenstein, mas manteria sem abalos as fronteiras sociais. Entretanto, tal como as massas pauperizadas da modernidade, o monstro tem consciência, sensibilidade e migra para o “mal e a vingança” quando é privado de afeto por ter uma aparência pouco atrativa.

Portanto, a tragédia de Frankenstein contada por Mary Shelley não deixa de manifestar certos incômodos com a forma que as elites governantes tratavam a questão social na época. A arrogância social, a afetação nas afeições e a falta de solidariedade constroem seus próprios monstros sociais, que são jogados “para o nada social” ou “para o mal”. Nesse sentido, não é uma condenação moralista religiosa contra o saber médico-científico que Mary Shelley nos

apresenta, mas uma provocação romântico-humanista que pretende lembrar que o homem, em sua ânsia de tentar aperfeiçoar a si mesmo e a seu mundo, não pode perder a sensibilidade, o que significa equilibrar de modo inclusivo as relações entre meios e fins [...] (Vianna, 2010)

A ciência empenhou-se em descobrir medicamentos e melhorias para o ser humano, no século XIX, visando a sua imortalidade, mas as desigualdades sociais persistiram. A população miserável das grandes cidades da época, assim como o monstro do romance de Shelley, conforme assinala Paradiso (2018), ao serem privados do amor e do afeto social, passam a assumir como comportamentos a revolta e a vingança, no embate com os seres que os rodeiam. Esse é precisamente o caso do ser criado por Frankenstein, que não consegue integrar-se à sociedade, é repellido por ela e acaba repetindo suas atitudes ao confrontar-se com seu criador, conduzindo-o à mais extrema solidão e à perda de todos os laços familiares.

A temática da vingança é um assunto recorrente nas ficções românticas, como bem assinala o ensaio “Da vingança”, de Antonio Candido (2017):

[a] sociedade dos romances românticos (prolongando e trazendo a termo a que se esboçara nos romances do século XVIII) é diversificada ao extremo, estratificando-se com minúcia e comunicando de segmento a segmento. Ora, uma vingança em grande estilo parece uma caçada a cavalo, isto é, uma peregrinação variada passando por muitos lugares, revistando muitas pessoas. Compreende-se deste modo uma das razões pelas quais a vingança pôde, no Romantismo, desempenhar função mais ou menos análoga à das viagens no romance picaresco ou de tradição picaresca: a viagem era a possibilidade de constatar a unidade do homem na diversidade dos lugares; a vingança foi uma das possibilidades de verificar a complexidade do homem e da sociedade, permitindo circular de alto a baixo na escala social. Vingança estreitamente ligada à perseguição e ao mistério - que podem aliás, por si, desempenhar a mesma função investigadora. Lembremos, a longa perseguição que é a vida de Jean Valjean, ou o mistério que cerca a personalidade de Vautrin - ocasiões de análise da sociedade e do homem. Em Vitor Hugo, em Balzac, em Eugène Sue, em Dumas, a vingança é passaporte com que o romancista circula livremente pela sociedade, ligando as camadas e desvendando conexões obscuras (Candido, 2007).

O tema da vingança perpassa grandes obras do romantismo e é um assunto que permite associar as diferentes classes sociais, colocá-las em conflito e extrair a essência dos seres humanos colocados na situação de vingar-se para conseguir justiça, para reparar malefícios que a lei não é capaz, ou simplesmente, por salientar sentimentos pouco nobres, que as representações ficcionais trazem à tona. No livro de Mary Shelley, instauram-se duas vinganças: a do monstro que persegue seu criador, por abandoná-lo, e se configura pelo assassinato de todos aqueles a quem ama e a do progenitor/cientista, que depois de perder todos os seus entes queridos (irmão, a quase irmã Justine, a esposa, Elizabeth e o melhor amigo, Henry Clerval), quer matar o ser monstruoso ao qual trouxera à vida.

A ingratidão, a injustiça e o preconceito humano são recorrentes na narrativa, uma vez que o monstro criado pelo Dr. Frankenstein é agredido, chamado por nomes como “criatura”, “demônio”, “diabo”, “desgraçado”, “inseto vil”, “abominável monstro”, “diabo miserável”, “diabo abominável” (Paradiso, 2018). No contato com outros seres humanos, ele sempre é avaliado pela sua aparência externa, ninguém é capaz de perceber nele a bondade com a qual tenta se aproximar, estabelecer laços

familiares. Como um fugitivo, ele passa a residir nas proximidades da casa da família De Lacey (composta pelo velho pai, cego, os filhos, Agatha e Felix, e a namorada deste, Safie). Apesar de ajudá-los em diversas tarefas, quando eles o conhecem, manifestam atitudes de repúdio e medo:

“[n]esse instante, a porta do chalé se abriu e Felix, Safie e Agatha entraram. Quem conseguiria descrever seu horror e sua consternação quando olharam para mim? Agatha desmaiou e Safie, incapaz de socorrer a amiga, correu para fora do chalé. Felix avançou como uma flecha e, com uma força sobrenatural, arrancou-me seu pai, a cujos joelhos eu me agarrava. Num acesso de fúria, lançou-me ao chão e bateu violentamente em mim com uma vara. Podia tê-lo estraçalhado membro por membro, como faz o leão com o antílope. Meu coração, porém, doía, doente de amargura, e me refreei. Percebi que ele estava prestes a repetir o golpe e, tomado de dor e agonia, escapei do chalé, aproveitando o tumulto geral para, sem ser notado, refugiar-me em meu esconderijo” (Shelley, 2015).

A ingratidão fica evidenciada no fragmento transcrito, porque a criatura sempre ajudou a família do velho cego e eles não foram capazes de sequer ouvir o que ele tinha para dizer. A aparência externa impede que se possa enxergar a humanidade e o desejo de um ser que queria pertencer a algum lugar, fazer parte de um núcleo familiar, ser acolhido e ter amigos.

Há uma segunda tentativa de se aproximar de uma família, mas novamente as reações não são favoráveis à criatura engendrada por Victor Frankenstein. Ela socorre uma menina que cai num rio, mas em vez de ser recompensada, novamente sofre agressões:

“[s]eguei flanando pelas trilhas da floresta até alcançar uma fronteira delimitada por um rio profundo e de correnteza veloz, sobre o qual muitas árvores curvavam seus galhos, agora florescendo com o frescor primaveril. [...] Mal havia me escondido e uma menina passou correndo pelo local de meu esconderijo, rindo, como se fugisse de alguém por brincadeira. Continuou pela margem íngreme do rio, quando, de repente, seu pé escorregou e ela caiu na correnteza veloz. Precipitei-me de meu esconderijo e, com muito esforço por conta da força da correnteza, salvei a menina, puxando-a para a margem. Ela estava inconsciente e empenhei-me, por todos os meios a meu alcance, em reanimá-la, no que súbito fui interrompido pela aproximação de um camponês, o qual era provavelmente a pessoa de quem a menina, brincando, fugia. Ao me ver, ele voou na minha direção e arrancou a menina de meus braços, escapando às pressas para os recessos mais profundos da mata. Apressei-me a segui-los, não sei bem por quê, mas, quando vi que eu me acercava deles, o homem apontou uma arma e atirou contra meu corpo. Desabei no chão e meu agressor, com agilidade ainda maior, desapareceu na floresta (Shelley, 2015).

Perpetuando um comportamento que é imutável, os personagens desprezam aquele que é desconhecido, diferente e inviabilizam qualquer possibilidade de diálogo, de aproximação, condenando a criação de Frankenstein ao isolamento e a viver solitária, escondida nas florestas. Essa solidão também está presente no conto de Borges, mas ela se deve ao fato de que o mago acerca-se ao universo do divino e os demais personagens o respeitam e preservam a paz e a tranquilidade que deve cercar o local onde ele vive, um templo, lugar que por si só já sugere a reclusão, o silêncio, para entrar em comunhão com as divindades, com os seres que preenchem a realidade com a sua magia.

Silvio Ruiz Paradiso (2018) assinala que há uma intertextualidade entre o texto de Shelley e o poema *Paradise Lost* (1667), de John Milton (1608-1674), que se refere à queda humana, deixando em

destaque o pessimismo humano que é um dos elementos preponderantes nas produções dos escritores da geração do período do Romantismo.

A referência ao poema de Milton surge explicitamente na epígrafe da edição de 1818: “Deus Criador, pedi-te porventura/Que do meu barro me fizesses homem?/Pedi-te que das trevas me tirasses?”. Através dela, depreende-se que a criatura concebida por Victor Frankenstein lamenta ter recebido a vida e ser repudiada e odiada por aqueles com que cruza durante o seu trajeto dentro do romance. Dessa forma,

[...] não admira que o mais solitário entre os “solitários”, a Criatura de Frankenstein, abandonada por seu criador e rejeitada pela sociedade a sua volta, se considere (ecoando o Satã de *Paraíso perdido*) o “anjo caído” que “se transforma num demônio maligno” e “só” [...]. Tal “filho”, tal “pai”: o grande erro de Frankenstein foi decidir, com seu orgulho idealístico, que ele sozinho poderia mudar o mundo por meio de um experimento científico e de sua busca do conhecimento: [...] (Hindle, 2015).

A mensagem do romance é clara: ao usurpar o papel do criador, Victor não seria poupado, sendo esse o castigo por tentar realizar uma ação que não lhe caberia e, assim como Satã é desterrado do convívio divino, Frankenstein e sua criatura afastam-se da convivência com seus pares, antagonizam-se e se destroem mutuamente.

Além disso, o livro de Milton é um dos livros que o “monstro” lê durante o desenrolar do enredo. A queda, bem como a ruína, é um elemento recorrente em *Frankenstein* (1818), visto que as peripécias narrativas dão conta da degradação física e moral e também da queda de Victor (Paradiso, 2018).

O Prometeu do título é uma referência mitológica. Em conformidade com a mitologia grega, ele é um titã, que roubou o segredo do fogo, o qual era reservado somente aos deuses, com a finalidade de dá-lo aos seres humanos. Prometeu, no entanto, por tentar se igualar aos deuses, é castigado severamente por Zeus, que manda acorrentá-lo a uma rocha, enquanto uma água comia-lhe o fígado, que se regenerava todos os dias, pelo fato de ele ser imortal. O paralelo entre Prometeu e Victor Frankenstein fica claro, principalmente, quando a narrativa deixa patente que o segredo da criação da vida a partir da matéria inanimada é de natureza puramente divina e aos homens comuns não é dado o direito de suplantar o divino, segundo postula Paradiso (2018), criando outro ser humano. Já em “As ruínas circulares” (1940), observamos que há um tratamento diferenciado a respeito dessa questão, tangenciando o âmbito da magia e dos ciclos vitais que se repetem indefinidamente, conforme poderá ser verificado no próximo tópico.

O CRIADOR E SUA SOMBRA

O escritor Jorge Luis Borges nasceu em Buenos Aires, em 1899 e faleceu em Genebra, em 1986. É considerado como uma das grandes figuras da literatura em língua espanhola do século XX. Foi um cultivador de variados gêneros: a poesia, a narrativa curta e o ensaio. Seus principais textos são os seguintes: 1. poesias: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *Cuaderno San Martín* (1929), *Poemas* (1923-1943), *El hacedor* (1960), *Para las seis cuerdas* (1967), *El otro, el mismo* (1969), *Elogio de la sombra* (1969), *El oro de los tigres* (1972), *La rosa profunda* (1975), *Obra poética* (1923-1976), *La moneda de hierro* (1976), *Historia de la noche* (1976), *La cifra* (1981), *Los conjurados* (1985); 2. contos: *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949), *La muerte y la brújula* (1951), *El informe Brodie* (1970), *El libro de arena* (1975), *La memoria de Shakespeare* (1983); 3. ensaios: *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928), *Evaristo Carriego* (1930), *Discusión* (1932), *Historia de la eternidad* (1936), *Aspectos de la poesía gauchesca* (1950), *Otras inquisiciones* (1952), *El congreso* (1971), *Libro de sueños* (1976), além de textos em colaboração com Bioy Casares (1914-1999) e algumas obras foram publicadas postumamente.

Suas produções são reconhecidas e valorizadas universalmente e são marcadas por elementos filosóficos e metafísicos:

[r]ecorrendo a inversões e deturpações, Borges levou a ficção ao nível da fantasia filosófica e rebaixou a metafísica e a teologia à mera ficção. Os temas e motivos dos seus textos são recorrentes e obsessivos: o tempo (circular, ilusório ou inconcebível), os espelhos, os livros imaginários, os labirintos ou a busca do nome dos nomes. O fantástico em suas ficções está sempre ligado a uma alegoria mental, por meio de uma imaginação racional muito próxima da metafísica (Ruiza et al., 2004)⁴.

Seus textos em prosa costumam ser filiados ao gênero fantástico e trazem imbricações entre o ficcional e questões filosóficas, metafísicas e teológicas. A narrativa selecionada para este artigo, “As ruínas circulares” (1940), faz parte do livro *Ficciones* (1944), é o terceiro texto da coletânea, que se compõe de dois prólogos e dezesseis contos.

No conto em análise, um homem, cujo nome não é mencionado, chega a um local em ruínas, antigo templo do deus Fogo e tem o propósito de sonhar um homem e incorporá-lo ao mundo. Depois de um fracasso inicial, retoma a tarefa com outro método e, depois de solicitar a ajuda e colaboração do deus Fogo, consegue infundir vida a um ser que ele sonhou e o envia a outro local rio abaixo, também caracterizado por ser um templo em ruínas. O criador, um mago, sabe que sua criação é um fantasma,

⁴ “Recurriendo a inversiones y tergiversaciones, Borges llevó la ficción al rango de fantasía filosófica y degradó la metafísica y la teología a mera ficción. Los temas y motivos de sus textos son recurrentes y obsesivos: el tiempo (circular, ilusorio o inconcebible), los espejos, los libros imaginarios, los laberintos o la búsqueda del nombre de los nombres. Lo fantástico en sus ficciones siempre se vincula con una alegoría mental, mediante una imaginación razonada muy cercana a lo metafísico”.

um ente que foi imaginado e que o fogo não pode feri-lo e teme que seu filho venha a se dar conta de que é um simulacro. Ao final de um longo período de seca, o templo do mago foi tomado por um incêndio e ele decidiu morrer. No entanto, as chamas não o feriam e, assim, compreendeu que ele era também uma criatura sonhada por outro.

A epígrafe que abre a narrativa: “[a]nd if he left off dreaming about you” [“e se ele parasse de sonhar você”], pertencente ao livro *Alice através do espelho* (1871), de Lewis Carroll (1832-1898), funciona como uma síntese da tarefa a que se propõe o protagonista do conto:

[o] propósito que o guiava não era impossível, ainda que sobrenatural. Queria sonhar um homem: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade. Esse projeto mágico havia esgotado completamente o espaço de sua alma; se alguém tivesse lhe perguntado seu próprio nome ou qualquer traço de sua vida anterior, não teria dado com a resposta [...] (Borges, 2007a).

Empenhado em sua missão, o forasteiro (“homem cinza”/“homem taciturno”), cujo nome nunca é mencionado, dedica-se a dormir e a sonhar:

[n]o início, os sonhos eram caóticos; pouco depois, foram de natureza dialética. O forasteiro sonhava consigo mesmo no centro de um anfiteatro circular que era de algum modo o tempo incendiado: nuvens de alunos taciturnos exauriam a arquibancada; as caras dos últimos pendiam a muitos séculos de distância e a uma altura estelar, mas eram inteiramente precisas. O homem ditava-lhes lições de anatomia, de cosmografia, de magia: os rostos escutavam com ansiedade e procuram responder com entendimento, como se adivinhassem a importância daquele exame, que redimiria um deles da sua condição de vã aparência e o introduziria no mundo real [...] (Borges, 2007a).

Ganha relevância o espaço – um templo em ruínas – em que o sonhador dá aulas a seus pupilos, porque reforça a relação do mestre com os deuses e com a possibilidade de realizar o objetivo proposto. Dentre os alunos, ele seleciona um, mas não consegue atingir sua meta, fracassando. Na segunda tentativa, é bem-sucedido:

[...] para reatar a tarefa, esperou que o disco da lua ficasse perfeito. Em seguida, à tarde purificou-se nas águas do rio, adorou os deuses planetários, pronunciou as sílabas lícitas de um nome poderoso e adormeceu. Quase imediatamente, sonhou um coração que palpitava.

Sonhou-o ativo, quente, secreto, do tamanho de um punho fechado, de cor grená na penumbra de um corpo humano sem rosto nem sexo; sonhou-o com minucioso amor, durante catorze lúcidas noites. [...] Na décima quarta noite tocou a artéria pulmonar com o indicador e, em seguida, o coração todo por fora e por dentro. O exame o satisfez. [...] Antes de um ano chegou ao esqueleto, às pálpebras. O cabelo foi, quem sabe, a tarefa mais difícil. Sonhou um homem inteiro, um moço, mas este não se incorporava nem falava nem podia abrir os olhos. Noite após noite, o homem o sonhava adormecido (Borges, 2007a).

Nesse ponto vale recordar o material do qual é feito o ser que o mago deseja incorporar à realidade – o sonho, um elemento que se liga inextricavelmente à literatura fantástica, gênero no qual persiste a hesitação entre realidade e fantasia, de acordo com os postulados do estudioso búlgaro Tzvetan Todorov (2007). No livro de Mary Shelley, a matéria que permite a Victor Frankenstein dar

vida a sua criatura são partes de corpos de cadáveres: “[...] quem poderá conceber os horrores de minha labuta secreta, a revolver o pântano profanado das sepulturas ou a torturar um animal vivo pela possibilidade de reanimar o barro sem vida?” (Shelley, 2015).

Embora tanto o mago quanto Victor Frankenstein tenham papel semelhante nas histórias que protagonizam, já que eles têm o poder de engendrar uma vida, enfim, conceber um ser humano, ao atingirem esse intento, posicionam-se modo bastante distinto em relação à criatura concebida. Em Borges (2007), o criador orgulha-se da sua criação, cerca-a de cuidados, empenha-se em instruí-la:

[o] mago executou as ordens. Consagrou um prazo (que finalmente abrangeu dois anos) a lhe desvelar os arcanos do universo e do culto do fogo. Intimamente, sentia separar-se dele. Com o pretexto da necessidade pedagógica, todo dia aumentava as horas dedicadas ao sonho. Também refez o ombro direito, quem sabe deficiente. Às vezes inquietava-o uma impressão de que tudo aquilo já acontecera... Em geral, seus dias eram felizes; ao fechar os olhos, pensava: “Agora estarei com meu filho”. Ou, mais raramente: “O filho que gerei me espera e não existirá se eu não for”.

Gradualmente, foi habituando-o à realidade. [...] Compreendeu com certa amargura que seu filho estava pronto para nascer – e talvez já impaciente. Nessa noite beijou-o pela primeira vez e o enviou ao outro templo, cujos destroços alvejavam rio acima, [...]. Antes (para que ele não soubesse nunca que era um fantasma, para que se julgasse um homem como os outros) lhe infundiu o esquecimento total de seus anos de aprendizagem (Borges, 2007a).

O personagem central de “As ruínas circulares” (1940) demonstra afeto pela sua criação, não deseja separar-se dela e preocupa-se tanto em relação ao seu futuro, que deseja apagar de sua memória qualquer traço que lhe possibilite descobrir que era um simulacro, um ser concebido pela imaginação de outro. Tais atitudes opõem-se radicalmente àquelas efetuadas por Frankenstein. A feiura de seu filho leva-o a desprezá-lo:

[c]omo descrever minhas emoções diante de tal catástrofe ou dar aqui contornos àquele infeliz que, com tanto sofrimento e cuidado, eu lograra criar? [...] Sua pele amarelada mal dava conta de encobrir o mecanismo de músculos e artérias debaixo dela; seu cabelo escorrido era de um preto lustroso; os dentes, de um branco perolado. Tais características luxuriantes, porém, apenas tornavam mais horrendo o contraste com o rosto enrugado, os lábios negros e retos e os olhos aquosos, os quais pareciam quase da mesma cor branco-acinzentada das órbitas em que se encaixavam (Shelley, 2015).

O sentimento de aversão do criador em direção a sua criatura intensifica-se nas sequências das ações, quando o primeiro se dá conta da aparência do ser criado, dos seus traços fisionômicos em completa desarmonia:

[a]h! Nenhum mortal poderia suportar o horror daquele rosto. Uma múmia a que se devolvesse a vida não seria tão horrenda quanto aquele ser miserável. Eu o contemplara antes de concluí-lo; já era feio. Porém, quando aqueles músculos e juntas se tornaram capazes de movimento, transformou-se em algo que nem mesmo Dante conseguiria conceber (Shelley, 2015).

A aparência monstruosa acarretará o abandono da criatura pelo criador, que não receberá nenhuma atitude de afeto sua e permanecerá na solidão e será obrigado a ocultar-se no meio da floresta, para evitar agressões e o medo daqueles que porventura chegassem a vê-lo:

“[e]stava escuro quando acordei; sentia frio também, e um pouco de medo, por assim dizer, instintivamente, por me ver tão abandonado. Antes de sair de teus aposentos, sentindo frio, cobri-me com algumas roupas, mas elas foram insuficientes para me proteger do sereno da noite. Eu era um pobre ser indefeso e miserável; não sabia nem era capaz de distinguir nada. Invadido de dor por todos os lados, sentei-me e chorei (Shelley, 2015).

A imagem desoladora do abandono da criatura de Frankenstein contrasta com as ações perpetradas pelo mago, que se desdobra em transmitir ensinamentos para o ser que criou, demonstra uma afetividade profunda por ele, e tal como se esperaria de um pai, deseja protegê-lo e impedir que sofra: “[...] a todo pai interessam os filhos que procriou (que permitiu) numa mera confusão ou felicidade; é natural que o mago temesse pelo futuro daquele filho, pensado entranha por entranha e traço por traço, em mil e uma noites secretas” (Borges, 2007a).

A preocupação e o interesse pelo destino da sua criação fazem com que não exista um antagonismo entre os dois personagens de “As ruínas circulares” (1940), uma vez que ambos são semelhantes, construídos do mesmo material – os sonhos – conforme se dá conta o mago no final do relato:

[...] porque se repetiu o acontecido havia muitos séculos. As ruínas do santuário do deus Fogo foram destruídas pelo fogo. Num amanhecer sem pássaros o mago viu o incêndio concêntrico agarrar-se aos muros. Por um instante, pensou se refugiar nas águas, mas depois compreendeu que a morte vinha coroar sua velhice e absolvê-lo dos seus trabalhos. Caminhou contra as línguas de fogo. Elas não morderam sua carne; antes o acariciaram, inundando-o sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando (Borges, 2007a).

A passagem acima decorre no clímax do conto, no qual se dá o desenlace da história, momento no qual criador e criatura equiparam-se, igualam-se, repetindo um moto perpétuo:

[p]ara Borges, o homem é, então, um ser criado, um ser cuja existência faz parte de um ciclo vital sem fim. Um indivíduo criado a partir de forças naturais elementares, mas cujo destino não está determinado. Cujas verdadeira missão é se tornar um criador, porque só então ele será capaz de transcender. Somente por meio da criação o homem se torna um ser imortal. O homem se sente humilhado quando sabe que é criação de outro, mas mesmo que seja mimese, seu mérito existencial consiste em ser criador de outro ser. A humilhação vem da ideia de falta de autonomia, de livre arbítrio, de plena liberdade. No entanto, a libertação e o afastamento do filho o redimem.

O homem é um ser que, apesar de sua origem, inicialmente determinada pelo criador, é capaz de exercer seu livre arbítrio e tornar-se, por sua vez, em um ser criador. O homem é, portanto, um ser ilimitado, que não foi preconcebido ou predeterminado, mas é autodeterminado e definido por sua obra (Muralles, 2014)⁵.

⁵ “El hombre para Borges es, entonces, un ser creado, un ser cuya existencia forma parte de un ciclo vital interminable. Un individuo creado a partir de fuerzas naturales elementales, pero cuyo destino no está determinado. Cuya verdadera misión

Unidos pelo mesmo destino, ou seja, ser a criação, o simulacro, a invenção de um criador, ambos os personagens não entram em conflito, como acontece com Frankenstein e seu “filho”, uma vez que este, ao ser abandonado e também pelo fato de o cientista negar-se a criar-lhe uma companheira, busca vingar-se e destruir seu progenitor:

[...] eu, como o demônio dos demônios, levava o inferno dentro de mim; achando-me sem solidariedade alguma, queria destroçar as árvores, espalhar o caos e a destruição ao meu redor para, então, sentar e apreciar a paisagem arruinada (Shelley, 2015).

[...] Não me entregarei, porém, a uma abjeta escravidão. Vingarei as agressões que recebi; se não sou capaz de atrair amor, inspirarei medo, e é principalmente contra ti, meu arqui-inimigo, meu criador, que lançarei meu ódio inextinguível. Cuida-te: trabalharei pela tua destruição, e ela não será completa até que teu coração tenha sido devastado e amaldiçoas a hora de teu nascimento” (Shelley, 2015).

Conforme apontamos anteriormente, o tema da vingança é o elemento que impulsiona as peripécias narrativas em *Frankenstein* (1818). Dessa forma, Victor e sua criação transformam-se em inimigos mortais, e este não mede esforços para destruir aquele, e os dois isolam-se, afastam-se do convívio com outros seres e acabam movidos pelo ódio e pelo desprezo que desemboca no destino trágico de ambos no fim da narrativa:

[o] romance trata, a princípio, uma espécie de conflito de gerações [...]: um pai, Victor, criador, contra seu filho, criatura, o monstro sem nome. Tema comum às mitologias ocidentais [...], o horror (violência) gerado pela ascensão e insurreição dos mais novos sobre os mais velhos, resignificando a ordem do cosmos, também está presente em *Frankenstein*, quando o protagonista nega a sua criatura uma esposa. [...] Frankenstein, assim, seria de fato o pai de uma nova raça de seres, porém teme que seu filho tome o seu lugar de “rei” e, por consequência, destrua a humanidade em prol da nova raça.

[...] Ambos, criatura e criador, são condenados, pelos erros do pai, à solidão [...] (Andreuzzi, 2018).

O abandono paterno gera consequências desastrosas na narrativa e a criatura converte-se em um carrasco, que não dá tréguas a seu criador, e a um olhar mais atento, o “monstro”, apesar de sua fúria sanguinária, não é a criatura, mas o criador que assume o papel divino de infundir vida numa matéria inanimada e depois foge, não assumindo a sua responsabilidade sobre o “filho”. Essa “alienação parental” não é verificada em “As ruínas circulares” (1940), porque o mago educa, convive com ele e o

es convertirse en creador pues solamente así logrará trascender. Solamente mediante la creación, el hombre se convierte en un ser inmortal. El hombre se siente humillado al saberse creación de otro, pero aun cuando este sea una mimesis, su mérito existencial consiste en ser creador de otro ser. La humillación viene de la idea de carencia de autonomía, de albedrío, de libertad plena. Sin embargo, la liberación y alejamiento del hijo, le redimen.

El hombre es un ser que, pese a su origen, inicialmente determinado por el creador, es capaz de ejercer su libre albedrío y convertirse, a su vez, en un ser creador. El hombre es, por tanto, un ser ilimitado, que no ha sido preconcebido ni predeterminado, sino que se auto determina y se define por su obra”.

prepara para viver em sociedade, transforma-o em seu sucessor e, somente depois disso, envia-o a outro templo, onde ele também será um mago que poderá sonhar outros homens.

Tanto a criatura monstruosa de *Frankenstein* (1818), quanto o homem sonhado pelo mago enquadram-se na categoria de golens, seres mitológicos que se caracterizam por serem entidades artificiais, criados/concebidos por feiticeiros, bruxos, deuses, entre outros. O Golem tem suas origens na cultura judaica, como um ser feito de material inanimado, que pode ganhar vida num ritual divino.

Segundo o que pontua Catherine Matière (1998), o Golem “nos ensina o paradoxo de que pode haver por vezes maior pecado em construir do que em destruir. Tentativa prometeica ou transgressão sacrílega, a criação de um ser artificial não está isenta de perigos”, conforme fica evidenciado na leitura do romance *Frankenstein* (1818), uma vez que o cientista acaba pagando um alto preço por transgredir as leis da criação e usurpar a função divina no processo de gerar vidas.

É sobretudo no Romantismo que o Golem terá uma grande difusão, protagonizando diversas narrativas:

[o] Golem romântico é um simulacro, uma efígie desencarnada, desprovida de realidade tangível. [...] é sempre uma criação degradada, incompleta e inferior. [...] Ser de ilusão, o Golem é finalmente muito vulnerável: todos eles acabam sendo desmascarados e destruídos. [...] Nesse sentido, o Golem traz em si o signo da Queda original (Matière, 1998).

A figura criada por Frankenstein é matizada pelos aspectos mencionados: é um ser considerado como abjeto, feio, um ser inferior, que pelo desejo de seu criador deveria ser destruído. Além disso, ela representa também a queda, o “anjo caído”, que trará a destruição, a morte e a desolação por onde passar, justificadas pelo abandono do seu criador e pela rejeição daqueles com os quais desejava conviver.

A respeito do motivo do Golem, o estudioso Oscar Hahn (1971) assevera que este é um dos *leitmotifs* do relato borgiano e também de textos sagrados e outras narrativas ficcionais:

[d]enomino motivo do golem à criação de seres artificiais, à imagem e semelhança do criador ou dos seres naturais. [...]

[...] A genealogia do motivo é vasta: aparece em quase todos os textos religiosos que narram a origem do homem e em alguns escritos da literatura fantástica.

[...] Outras variantes possíveis referem-se à matéria de que são feitas as criaturas: barro (Adão), restos de cadáveres (*Frankenstein*). No *Popol Vuh*, os deuses criaram os primeiros homens com barro e depois com madeira, mas não ficam satisfeitos; finalmente, eles os modelam com milho.

Outras variantes afetam o procedimento para animar o golem. Adão é vivificado pelo sopro de Deus; [a criatura de] Frankenstein, por instrumentos científicos; os personagens do *Talmud* e do romance *Der Golem*, por invocações divinas. Outros, no tipo de relação que faz a mediação entre o criador e sua obra. A relação é geralmente determinada pelo cumprimento ou não dos objetivos perseguidos pelo construtor ao criar a obra. Um relacionamento conturbado ocorre na Bíblia, quando Adão desobedece a Jeová.

Em "As Ruínas Circulares", o motivo do golem é um dos eixos centrais da história. [...] (Hahn, 1971)⁶

Nesse conto, o universo seria habitado por golens, cuja tarefa seria conceber outros seres idênticos a si mesmos, sobressaindo a ideia de que, em conformidade com Oscar Hahn (1971), o criador é da mesma substância que a criatura, ou seja, o criador também é um golem, um ser irreal, imperfeito, parasitário, em suma, um simulacro. “A vaidade de se acreditar real é paga com a humilhação de se mostrar irreal; a vaidade de acreditar-se Deus, com a constatação de que se é um golem”(Hahn, 1971)⁷: “[...] Não ser um homem, ser a projeção de outro homem [...]. [...] compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando” (Borges, 2007a).

No confronto entre criadores e criaturas, percebemos que em *Frankenstein* (1818) o filho antagoniza com o pai, abandonado a própria sorte, agredido e rejeitado por todos, vale-se do recurso da vingança como retribuição a essa falta de acolhida e desprezo dos demais personagens. No conto de Borges, o filho não se volta contra seu progenitor, e o convívio entre criador e criatura é pacífico, já que os dois são similares, foram concebidos do mesmo modo, pelos sonhos de terceiros e inseridos na realidade. Entre Victor e sua criação impera o ódio, o desentendimento, as situações conflituosas; entre o mago e sua criatura predomina o afeto, o sentimento de pertença a um grupo, e a percepção de que os seres harmonizam-se entre si, não são opostos, mas complementares, porque concebidos de modo idêntico. Dessa forma, não há razões que justifiquem rivalidades ou contendas.

CONCLUSÃO

A história da criatura, do livro *Frankenstein* (1818), engendrada por um cientista, permanece como um texto clássico, que comporta novas releituras e reinterpretações, transformando-se assim num desafio para estudiosos e críticos literários.

⁶ Denomino motivo del gólem a la creación de seres artificiales, a imagen y semejanza del creador o de los seres naturales. [...]

[...] La genealogía del motivo es vasta: figura en casi todos los textos religiosos que narran el origen del hombre y en algunos escritos de la literatura fantástica.

[...] Otras posibles variantes se refieren a la materia de que están hechas las criaturas: barro (Adán), restos de cadáveres (*Frankenstein*). En el *Popol Vuh*, los dioses crean a los primeros hombres con barro, y luego con madera, pero no quedan satisfechos; finalmente los amasan con maíz.

Otras variantes inciden en el procedimiento para animar al gólem. Adán es vivificado por el soplo de Dios; [la criatura de] Frankenstein, por instrumentos científicos; los personajes del *Talmud* y de la novela *Der Golem*, por invocaciones divinas. Otras, en el tipo de relación que media entre el creador y su obra. La relación está generalmente determinada por el cumplimiento o no cumplimiento de los objetivos perseguidos por el hacedor al crear la obra. Una relación conflictiva se da en la Biblia, cuando Adán desobedece a Jehová.

En "Las Ruinas Circulares", el motivo del gólem es uno de los ejes centrales del relato [...]

⁷ “La vanidad de creerse real, se paga con la humillación de comprobarse irreal; la vanidad de creerse Dios, con la constatación de que se es un gólem”

Essa premissa levou-nos a efetuar um estudo comparado pautado no relacionamento entre criador e criatura do livro de Mary Shelley e o mago e a sua criação na narrativa borgiana intitulada como “As ruínas circulares” (1940). Tanto nesse conto como no romance de Shelley, a relação pai/filho reveste-se de matizes que apontam para semelhanças, mas, na maioria das vezes, para diferenças no tratamento da questão da paternidade assumida no relato do escritor argentino e recusada, na obra da autora inglesa.

Em “As ruínas circulares” (1940), a figura paterna desdobra-se em cuidar e proteger a criatura que concebeu por intermédio de sonhos e magia. Em *Frankenstein* (1818), o criador despreza e abandona o ser que engendrou através de partes de corpos de pessoas mortas.

No conto, o conflito entre criador e criatura inexistente, já que ambos são parecidos, foram criados da mesma maneira e a relação entre os dois é revestida de afeto, de cumplicidade e pela compreensão de que nenhum deles é superior ou mais importante que o outro.

No romance, o cientista acredita-se superior à sua criação, estabelecendo desde o princípio um antagonismo que desencadeia uma vingança de proporções gigantescas e que destrói os dois.

Nas duas narrativas examinadas aqui, fica patente a diferença do tratamento de um mesmo tema literário e o quão enriquecedor é constatar que as distintas formas de reelaboração temática renovam a tradição e deixam evidente que o âmbito ficcional pode ser, sempre, renovado, por retomadas, reapropriações, reelaborações num perene e constante diálogo, no qual passado e presente revelam-se e se desvelam mutuamente, conforme demonstramos ao aproximar os pares de personagens de *Frankenstein* (1818) e os do conto de Borges.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andreuzzi TL (2018). *Frankenstein*, a construção de um mito moderno bem sucedido. *Forma Breve*, 1(15): 333-341. Disponível em: <<https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/2071/1642>> Acesso em: 03/09/2020.
- Araújo RG, Guimarães AF (2018). Victor Frankenstein: um Prometeu Moderno? In: Araújo RG, Almeida R de, Beccari M (orgs.). *O mito de Frankenstein: imaginário & educação*. Editora: FEUSP, São Paulo: 88-113. Disponível em: <<http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/download/213/193/895-1?inline=1>> Acesso em: 04/09/2020.
- Borges JL (2007a). As ruínas circulares. In: Borges JL. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. Editora: Companhia das Letras, São Paulo: 46-52.

- Borges JL (2007b). Kafka e seus precursores. *In: Borges JL. Outras inquisições.* Trad. Davi Arrigucci Jr. Editora: Companhia das Letras, São Paulo: 127-130.
- Burgess A (1996). *A Literatura inglesa.* Trad. Duda Machado. Editora Ática, São Paulo. 312p.
- Candido A (2017). Da vingança. Disponível em: <<https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2017/10/antonio-candido-da-vinganc3a7a-in-tese-e-antc3adtese.pdf>>. Acesso em: 29/03/2020.
- Carvalho TF (1986). *Literatura comparada.* Editora: Ática, São Paulo. 96p.
- Hahn O (1971). El motivo del gólem en “Las ruinas circulares” de J. L. Borges. *Revista Chilena de Literatura*, 1(4): 103-108. Disponível em: <<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41887/43480>>. Acesso em: 04/09/2020.
- Hindle M (2015). Introdução. *In: Shelley M. Frankenstein ou o Prometeu moderno.* Trad. Christian Schwartz. Editora: Penguin Classics Companhia das Letras, São Paulo: 7-55.
- Homero J (2018). 200 años de Frankenstein: el creador y su criatura. Confabulario. Disponível em: <<https://confabulario.eluniversal.com.mx/200-anos-de-frankenstein-el-creador-y-su-criatura/>> Acesso em: 03/09/2020.
- Matière C (1998). Golem. *In: Brunel P. Dicionário de mitos literários.* 2. Ed. Trad. Carlos Sussekind et al. Editora: José Olympio, Rio de Janeiro: 407-420.
- Miretti P (1970). Estudio sobre “Las ruinas circulares” de Jorge Luis Borges: 89-112. Disponível em: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/4841/RU081_08_A006.pdf> Acesso em: 04/09/2020.
- Murales B (2014). Eterno retorno, eterna creación: un análisis de “Las ruinas circulares” de Jorge Luis Borges. *Letras vitales*, 29 de julho. Disponível em: <<https://letrasvitales.com/eterno-retorno-eterna-creacion-un-analisis-de-las-ruinas-circulares-de-jorge-luis-borges/>> Acesso em: 04/09/2020.
- Paradiso SR (2018). *Literatura em Língua Inglesa I.* Maringá: UniCesumar. 233p.
- Perrone-Moisés L (1990). Literatura comparada, intertexto e antropofagia. *In: Perrone-Moisés L. Flores da escrivania: ensaios.* Editora: Companhia das Letras, São Paulo: 91-99.
- Ruiza M, Fernández T, Tamaro E (2004). Biografías y Vidas – La enciclopedia biográfica en línea. Jorge Luis Borges. Disponível em: <<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/borges.htm>> Acesso em: 02/09/2020.
- Schwartz C (2019). Minhas madrugadas com *Frankenstein*: breve reflexão sobre autômato e a tradução de um clássico. *Scripta Uniandrade*, 17(3): 1-7. Disponível em:

<<https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/1536/1076>>

Acesso em: 04/09/2020.

Shelley M (2015). *Frankenstein ou o Prometeu moderno*. Tradução de Christian Schwartz. Editora: Penguin Classics Companhia das Letras, São Paulo. 424p.

Silva AM (2006). *Literatura inglesa para brasileiros*. 2. Ed. Rev. Rio de Janeiro: Editora: Ciência Moderna, São Paulo. 344p.

Todorov T (2007). *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. Editora: Perspectiva, São Paulo. 188p.

Vianna AM (2010). Novo Moderno Prometeu: O Espelho de Victor Frankenstein. *Revista Espaço Acadêmico* – REA, 1(26), julho. Disponível em: <<https://espacoacademico.wordpress.com/2010/05/22/novo-moderno-prometeu-o-espelho-de-victor-frankenstein/>> Acesso em: 29/03/2020.

ÍNDICE REMISSIVO

- A**
- a criatura, 35, 39, 40, 51, 63, 66, 68, 77, 80, 82, 85, 86, 91, 92, 93, 94
 angústia da autoria, 18
 animação, 53, 56, 59
 Anne K. Mellor, 35, 83
- B**
- Brian Aldiss, 62, 63, 67
- C**
- Cinema, 45, 59
 comunidade interpretativa, 28, 29, 32, 34, 39, 41
- D**
- Dean Koontz, 64, 66
- E**
- Elaine Showalter, 24
 Ellen Moers, 15, 24, 26
 escritoras, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 21
 estratégia interpretativa, 30, 31, 32
 Expressionismo, 56
- F**
- ficção científica, 9, 11, 16, 19, 21, 24, 45, 58, 62, 64, 70
 fortuna crítica, 9, 10, 24
 Frankenstein, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96
- G**
- ginocrítica, 11, 15, 24
- H**
- horror, 13, 17, 21, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 56, 59, 60, 61, 64, 66, 76, 82, 85, 89, 91
- J**
- James A. W. Heffernan, 35
 Jeanette Winterson, 72
- K**
- Kennet Opper, 68
- L**
- Lawrence Lipking, 28
 leituras feministas, 10, 11, 15, 24
 literatura, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 23, 24, 25, 26, 27, 36, 46, 48, 53, 59, 60, 62, 70, 76, 78, 79, 87, 88, 92, 93, 96
- M**
- Mackenzi Lee, 70, 72
 Marilyn Butler, 39
 Mary Shelley, 9, 10, 12, 13, 17, 19, 21, 24, 25, 28, 35, 37, 38, 39, 42, 43, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 76, 77, 78, 79, 83, 84, 88, 94
 monstruoso, 10, 46, 48, 49, 51, 52, 55, 56, 57, 58, 84
 morte, 17, 18, 23, 24, 35, 36, 40, 47, 49, 53, 57, 58, 63, 64, 67, 69, 70, 72, 75, 80, 81, 83, 90, 92
- N**
- noivas, 56
- P**
- Peter Ackroyd, 66, 67, 68
- R**
- romance epistolar, 10, 11, 22, 23

S

Sandra Gilbert e Susan Gubar, 12, 15, 18, 24
sensível, 52, 55, 56, 57, 58
Stanley Fish, 29


T


transexual, 73


V

Victor Frankenstein, 10, 29, 35, 38, 39, 40, 41,
42, 48, 49, 52, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70,
71, 73, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 88, 89,
94, 96

SOBRE OS ORGANIZADORES

 **Cleide Antonia Rapucci** é Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista/Assis, instituição na qual é professora do Departamento de Letras Modernas e leciona desde 1990. Na Graduação em Letras, é responsável pelo conjunto de disciplinas de Literaturas de Língua Inglesa. Já no Programa de Pós-graduação em Letras, orienta Mestrado e Doutorado na área de literatura de autoria feminina e crítica feminista. Atualmente, desenvolve projeto acerca das configurações do espaço nos romances de Angela Carter. Contato: cleide.rapucci@unesp.br.

 **Guilherme Magri da Rocha** é Doutorando em Letras pela Universidade Estadual Paulista/Assis e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Atualmente, desenvolve projeto sobre a relação entre o Modernismo literário e a literatura infantil. Foi pesquisador visitante na Texas A&M University, é membro da International Research Society for Children's Literature e dos Grupos de Pesquisa “Leitura e Literatura na Escola” e “Narrativas Estrangeiras Modernas”. Contato: guilherme.magri@unesp.br.

 **Luiz Fernando Martins de Lima** é doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista, campus de Assis, onde atuou como docente substituto entre 2015 e 2018 nas disciplinas Teoria da Literatura, Teoria da Poesia, Teoria da Narrativa, e Língua Inglesa. Atualmente é professor do Instituto Educacional de Assis (Universidade Brasil). Desenvolve pesquisas sobre História da Crítica Literária, Teoria Literária Contemporânea, e *Ulysses*, de James Joyce. Contato: luizfmartinsl@gmail.com.



ISBN 978-658831917-8



9

786588

319178

Pantanal Editora

Rua Abaete, 83, Sala B, Centro. CEP: 78690-000

Nova Xavantina – Mato Grosso – Brasil

Telefone (66) 99682-4165 (Whatsapp)

<https://www.editorapantanal.com.br>

contato@editorapantanal.com.br