



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JANILE PEQUENO SOARES

FRANKENSTEIN E A MONSTRUOSIDADE DAS INTENÇÕES: A
criatura como representação da condição feminina

JOÃO PESSOA
2015

JANILE PEQUENO SOARES

***FRANKENSTEIN E A MONSTRUOSIDADE DAS INTENÇÕES: A criatura
como representação da condição feminina***

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal da Paraíba como pré-
requisito para obtenção do título de Mestra.

Área de pesquisa: Literatura e Cultura

Linha de Pesquisa: Estudos Culturais e de
Gênero

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Eleonora
de Freitas Calado Deplagne

JOÃO PESSOA
2015

S676f Soares, Janile Pequeno.
 Frankenstein e a monstrosidade das intenções: a criatura
 como representação da condição feminina / Janile Pequeno
 Soares.- João Pessoa, 2015.
 141f.
 Orientadora: Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne
 Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA
 1. Shelley, Mary, 1797-1851 - crítica e interpretação.
 2. Literatura e cultura. 3. Frankenstein. 4. Condição feminina.
 5. Monstrosidade. 6. Alteridade.

UFPB/BC

CDU: 82(043)

JANILE PEQUENO SOARES

***FRANKENSTEIN E A MONSTRUOSIDADE DAS INTENÇÕES: A criatura
como representação da condição feminina***

Dissertação intitulada *FRANKENSTEIN E A MONSTRUOSIDADE DAS INTENÇÕES: A criatura como representação da condição feminina*, por Janile Pequeno Soares, defendida e aprovada no dia 27/07/2015 como condição à obtenção do título de Mestra em Literatura, pela Universidade Federal da Paraíba.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (Orientadora – UFPB)

Prof^a Dr^a Elisa Mariana de Medeiros Nóbrega (UEPB)

Prof^a Dr^a Ana Adelaide Guedes Pereira Rosa Lira (UFPB)

**JOÃO PESSOA
2015**

À Laurineide, minha mãe,
À Maria Thereza, minha irmã,
A Juarez, meu pai (*in memoriam*),
À minha orientadora Luciana Calado e
Àqueles que acreditam que a maior revolução é a
que fazemos dentro de nós para alcançar nossos objetivos.

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial minha mãe e irmã, pelo carinho e apoio de sempre, e por compreenderem minhas ausências.

À minha querida orientadora, Luciana Calado, pela confiança, paciência, atenção e por acreditar na pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, pelas discussões dentro e fora de sala de aula que tanto ajudaram a elucidar questões cruciais ao longo da pesquisa.

À Francielly Pessoa, por ser a minha família nesse momento de exílio voluntário e pela dedicação de sua amizade que sempre me acompanha e conforta em qualquer etapa da minha vida.

Aos amigos pelo carinho, apoio e horas de lazer que suavizaram o cansaço do percurso, em especial Thalyta Rodrigues, Khayles Nóbrega e Thayara Pinheiro.

A Bruno Rafael, por compartilhar frequentemente dos momentos de tensão e dúvidas durante a pesquisa, pelo companheirismo, ajuda e conforto de sua amizade formada durante esse processo.

A Capes, pela concessão da bolsa, tão importante ao meu percurso e que possibilitou minha dedicação exclusiva aos estudos dessa pesquisa.

“A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido.”

(H. P. Lovecraft)

“Em meu próprio ser aprendi a reconhecer a completa e primitiva dualidade do homem.

Percebi que, das duas naturezas que contendiam no campo da minha consciência, mesmo se eu pudesse ser corretamente reconhecido como uma delas, isso somente seria possível porque eu era radicalmente ambas”.

(Robert Louis Stevenson)

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo analisar *Frankenstein* (1818), da escritora inglesa Mary Shelley (1797-1851), sob uma perspectiva do conceito de monstrosidade aliada à crítica feminista, tomando como base os estudos de Gilmore (2003), Cawson (1995), Fay (1998), Gilbert e Gubar (1984), dentre outros. Publicado em 1818, *Frankenstein* permanece atraente, entre tantos pontos, pela crítica social que suas linhas transpiram ao decentralizar o foco da narrativa de castelos assombrados, maldições de família e fantasmas que atormentam os personagens, como havia se solidificado os romances góticos ingleses. *Frankenstein* inaugura uma nova fase do gótico de romances centrado nos limites psicológicos de seus personagens; explora as monstrosidades das atitudes e das intencionalidades como reflexo da sociedade do período do qual o romance é produto. A ficção de Shelley transborda a experiência feminina advinda do contato com uma sociedade assombrada pela dominação masculina. Assim, nossa análise está centrada na construção da alteridade da Criatura de Victor Frankenstein como representação da condição feminina da época em o romance foi escrito.

Palavras-chave: *Frankenstein*. Condição feminina. Monstrosidade. Alteridade.

ABSTRACT

This research has as objective to analyze *Frankenstein* (1818), written by the English writer Mary Shelley (1797-1851), from a perspective of the concept of monstrosity allied to the feminist criticism, based on Gilmore (2003), Cawson (1995), Fay (1998), Gilbert & Gubar (1984), among others. Published in 1818, *Frankenstein* remains attractive, among other points, due to the social critic that its lines transpires when decentralizes the narrative motif out of haunted castles, family curses and ghosts that torments the characters, as the English traditional gothic novels did. *Frankenstein* begins a new period of the gothic novels centering the focus on the psychological limits of its characters; exploring the monstrosities from the attitudes and intentionality as a reflex of the society from the historical period that the novel is product. The fiction of Mary Shelley overflows the feminine experience originated from the contact with a society haunted for the masculine domination. Thus, our analysis is centered on the otherness of Victor Frankenstein's Creature as a representation for the feminine condition of its time.

Keywords: *Frankenstein*. Feminine condition. Monstrosity. Otherness.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	11
CAPÍTULO I	
1 AUTORIA FEMININA E A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM FRANKENSTEIN.....	17
1.1 O movimento gótico na Literatura inglesa (d) e autoria feminina.....	29
1.2 A representação feminina em <i>Frankenstein</i>	37
CAPÍTULO II	
2 NO COVIL DOS MONSTROS: QUEM ELES SÃO E A CONTÍNUA NECESSIDADE DELES, O GÊNERO GÓTICO E O HORROR EM FRANKENSTEIN.....	52
2.1 Convite à monstrosidade: conhecendo os monstros.....	52
2.2 O gótico: um gênero indecifrável e o horror em <i>Frankenstein</i>	61
2.3 O medo do outro: o corpo monstruoso.....	77
CAPÍTULO III	
3. FRANKENSTEIN E A MONSTRUOSIDADE DAS INTENÇÕES: A CRIATURA DE VICTOR COMO REPRESENTAÇÃO DA CONDIÇÃO FEMININA.....	83
3.1 O romance <i>Frankenstein</i> : estrutura interna e enredo.....	86
3.2 Os círculos dos personagens: as relações.....	93
3.3 A Criatura e a condição feminina: construção de identidades em ambiente hostil.....	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	128
BIBLIOGRAFIA.....	131

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Analisar um romance como *Frankenstein* (1818) é algo tão complexo quanto instigante e prazeroso. Em um primeiro contato com a obra conseguimos sentir toda a carga de horror advinda do imaginário da escritora e posta em palavras formando uma história que impacta até mesmo o leitor mais desatento. Mas é quando nos debruçamos sobre o texto, que a história começa a tomar outra forma, passamos a perceber e a compreender melhor muitos aspectos do mundo que nos cerca, das pessoas, das relações humanas, suas intencionalidades, dos nossos medos, do outro, de nós mesmos.

E isso faz com que o nosso sangue gele e acelere os batimentos do nosso coração, tal qual tencionava a escritora desse romance. É quando percebemos que o que temos em mãos é bem mais que uma história, é um diálogo com quem a escreveu, com o seu tempo, com suas influências e com seus personagens. Quanto mais lemos mais percebemos que o viés de leitura que nos sentimos tão confortáveis em optar, assim como qualquer outro, pode parecer tanto enriquecedor quanto limitado diante de sua densidade. Mas essas leituras precisam ser feitas, pois ascendem ainda mais a beleza desta obra e dialogam com sua fortuna crítica.

Ler *Frankenstein* é também ler um pouco de Mary Shelley e a atmosfera de seu tempo. Shelley era filha de Mary Wollstonecraft, uma das fundadoras do movimento de emancipação feminina na Inglaterra no século XVIII, e William Godwin, um influente filósofo radical, e ainda era esposa de Percy Bysshe Shelley, um filósofo, poeta e ateu radical. A vida toda Mary Shelley respirou num ambiente de livres pensadores e as influências do ambiente familiar não poderiam deixar de fazer com que ela compreendesse a vida sob um ponto de vista racionalista ou crítico (FLORESCU, 1998).

Em 1814, dois anos antes de a autora escrever a obra aqui em apreço, a sociedade inglesa tentava ainda combater os princípios de liberdade e igualdade sucumbidos na Revolução Francesa e sofria com o exílio de Napoleão e o terror causado por cossacos, bandidos e soldados em fuga, que estupravam e queimavam tudo o que não pudesse ser consumido por eles; pontes foram explodidas, o fornecimento de provisões cortado, e esse ambiente social alimentou a fuga de Mary Shelley, seu marido e alguns amigos do continente. Ainda em exílio voluntário, dois anos depois, em uma noite que uma interminável tempestade corria solta e os mantinham confinados em casa, e após a leitura de histórias de fantasmagoria, um dos amigos do grupo de viagem dos

Shelleys, Lord Byron, propõe que cada um escreva uma história de fantasmas, e tempos depois eis que surge o grande *Frankenstein* (FLORESCU, 1998). De um modo ou outro, Shelley “incorporou em todo seu trabalho não somente as pessoas e as situações que conheceu na sua experiência pessoal, mas os lugares que visitou, as pessoas cuja natureza observou e as condições sociais e políticas sob as quais viveu” (FLORESCU, 1998, p. 42). Aspectos que eu não poderia deixar de lado, uma vez tendo-os conhecido.

A escolha em fazer este trabalho de pesquisa sobre *Frankenstein* foi feita ainda na graduação enquanto assistia às aulas de Literatura Inglesa. Histórias de horror sempre me fascinaram pela sua intensidade psicológica, de enredo, de criatividade em lidar com assuntos irreverentes que, quase sempre se remetiam aos medos não só de um indivíduo, mas de uma sociedade, de um tempo, e logo o romance mais proeminente de Mary Shelley me provocou sentimentos diversos, que me fizeram desejar mergulhar nele mais profundamente, não só por necessidades acadêmicas, mas por satisfação pessoal. A personagem da Criatura de Victor Frankenstein acende uma nova luz na representação ficcional do que há de mais apavorante nas relações sociais: o próprio ser humano e suas intencionalidades monstruosas. Este aspecto me empolgou e então comecei a me preocupar em encontrar algo que pudesse contribuir significativamente para a análise da obra. A busca terminou quando, já nas últimas aulas de Literatura Inglesa da graduação, por volta de 2008, participei da apresentação e discussão sobre feminismo e literatura.

Através da crítica feminista encontrei a abordagem que desejava e que julguei significativa para esta pesquisa, por considerar que um dos pontos dessa crítica é desnudar a história das mulheres também enquanto escritoras no meio literário, e suas dificuldades encontradas para se estabelecerem como alteridade intelectual em um universo patriarcal. Mary Shelley, por ter sido criada em meio a intelectuais que não aceitavam as hipocrisias de sua sociedade e que como mulher ela sabia bem o preço de suas transgressões e o que é ser inibido e posto à margem, não por ela mesma ter sido, mas por ter presenciado e vivido em meio a tudo isso, portanto, a sua obra como trabalho intelectual ficcional, inserido em um momento histórico, reflete um pouco deste sentimento e dessa história. Mesmo assim, durante a trajetória da pesquisa e levantamento de dados, percebi que não poderia deixar de abordar aquele aspecto que primeiro me impulsionou a fazê-lo: as relações sociais e a monstruosidade humana.

Intrinsecamente ligado ao universo ficcional gótico que envolve a história e o momento histórico de *Frankenstein*, o conceito de monstruosidade associada ao humano

me pareceu o arremate indispensável para a análise desta pesquisa. E os trabalhos de Frank Cawson *The monsters in the mind: the face of evil in myth, literature and contemporary life* (1995) (Os monstros da mente: a face do mal em mito, literatura e vida contemporânea) e de David Gilmore *Monsters: evil beings, mythical beasts, and all manner of imaginary terrors* (2003) (Monstros: seres maléficos, bestas míticas e todas as maneiras de terrores imaginários), me apareceram como fortes aliados, juntamente com outros, para desenvolver a minha necessidade em mostrar, através da Criatura de Victor, que os monstros sempre estiveram mais perto do que imaginamos, e que eles refletem os medos e ansiedades dos homens, sendo assim, também, um pouco deles mesmos; e a monstruosidade um conceito que é atribuído a um ‘outro’ para afastar o que incomoda o que amedronta o humano, e que encontra na literatura o espaço ideal para representá-lo. Portanto, meu texto como um todo precisou aliar o conceito de monstruosidade na literatura à crítica feminista para me sentir mais confortável em levantar os pontos que escolhi como principais para a análise.

A motivação da minha pesquisa reside também no fato de que ainda são poucas as análises sobre *Frankenstein* considerando a perspectiva do conceito de monstruosidade na literatura aliada à crítica feminista. Ao levantar a fortuna crítica da obra, focando em trabalhos escritos no Brasil, encontrei inúmeras análises direcionando a leitura para: a crítica ao cientificismo, o diferente, o gênero gótico, psicanalítico, crítica feminista, o monstruoso cinematográfico, tradução. No entanto, analisando os trabalhos encontrei apenas dois que abordavam a obra sob o conceito de monstruosidade humana: *Estética da monstruosidade: o imaginário e a terotogonia contemporânea* é uma dissertação de mestrado de Verônica Guimarães Brandão da Silva (2013), o outro texto é *Faces da monstruosidade* também uma dissertação de mestrado de Fuad José Rachid Jaudy (2010).

A leitura dos trabalhos de Silva e Jaudy foi significativa para a minha pesquisa, sobretudo pelo fato de que eu havia encontrado outros textos que validavam a minha proposta, e com os quais pude enriquecer os conceitos e dados da minha pesquisa. Claro, lembrando-se do texto do Cawson (1995), de Jeha (2007) e de Gilmore (2003) juntamente com outros que me forneceram o aparato conceitual teórico. Todavia, o texto de Silva, encontra-se classificado como uma análise na perspectiva da comunicação social, pensando o monstro como uma descrição visual da imaginação e da estética. Já o texto de Jaudy encontra-se classificado como uma análise de estudos da cultura contemporânea, focalizando os conflitos gerados pela monstruosidade como

categoria corporal nas narrativas cinematográficas de *Frankenstein* e outros filmes. Apesar de trabalhar o conceito de monstrosidade humana na literatura, o componente da abordagem da crítica feminista está ausente nos dois textos, o que fortalece a relevância da minha pesquisa, principalmente por não termos encontrado em nosso levantamento teses ou dissertações que trabalhassem as duas abordagens juntas.

Outro ponto de interesse na obra da escritora Mary Shelley é o fato deste representar uma virada no estilo de escrita tanto feminina quanto gótica. Mesmo o romance clássico de horror tendo sido popularizado pela escritora Ann Radcliffe com *The Mysteries of Udolpho* e *The Italian*, a maior expressão desse gênero se configurou em *Frankenstein* de Shelley. O horror clássico havia se especializado em ambientações estrangeiras, castelos assombrados, cenários exóticos, mulheres perseguidas, ocorrências sobrenaturais, maldições de família, temáticas estas, no entanto, todas ausentes em *Frankenstein*.

A monstrosidade da Criatura é atribuída pelo homem que vê nela refletida os seus próprios medos, simplesmente por “ser” um outro é considerada incapaz de “fazer parte” da humanidade, de ter um espaço. Assim também a condição da mulher, historicamente condenada pelo seu sexo, tida como “intelectualmente incapaz”, é marginalizada pelo imaginário egoísta patriarcal, confirmado nas palavras de Gilbert e Gubar: “Eles tentam confiná-la em definições de sua pessoa e de seu potencial que, reduzindo-a a estereótipos extremos (anjo, monstro) drasticamente entra em conflito com seu próprio senso do eu¹” (1984, p. 48). Considerando esses pontos, a aliança das duas abordagens nos parece contundente para o desenvolvimento da análise que desenvolvemos nesta pesquisa.

Desse modo, o objetivo deste trabalho é analisar o romance *Frankenstein* sob uma perspectiva do conceito de monstrosidade aliada à crítica feminista. Uma análise será feita para discutir a monstrosidade que habita o interior das relações e intencionalidades humanas, utilizando a literatura e a categoria do personagem como espaços para tentar criar um “rosto” (a Criatura) que reflète os medos e ansiedades dos próprios homens, e desse modo, refletindo eles mesmos. Além disso, será apresentada e discutida a metáfora na obra que reflète a condição da mulher inglesa do século XVIII historicamente condenada pelo seu sexo, tida como intelectualmente incapaz e caracterizada como “demônio”, “serpente”, “monstro”, arbitrariamente silenciada pelo imaginário da estrutura egocentrista patriarcal, ficcionalmente metaforizada pelo

¹ They attempt to enclose her in definitions of her person and her potential which, by reducing her to extreme stereotypes (angel, monster) drastically conflict with her self. (GILBERT ; GUBAR, 1984, p. 48)

processo de autodescoberta e conquista do reconhecimento da alteridade da Criatura de Frankenstein.

Para tanto, cumpre dizer que o trabalho que se segue está organizado em três capítulos, cuja sequência objetiva traçar uma contextualização da obra em apreço e seu ambiente conceitual de classificação, a explanação das abordagens utilizadas como apoio à análise e, por último, o capítulo de análise que apresenta uma proposta de leitura do corpus escolhido.

O primeiro capítulo, intitulado *Autoria feminina e a representação feminina em Frankenstein* trata sobre o gênero gótico de romances de escrita feminina e, assim, faz também um breve passeio sobre a história da condição feminina exposto pelo trabalho da crítica feminista, mas de maneira a destacar apenas essa parte da história, os problemas e dificuldades da mulher enquanto escritora. Assim, o objetivo do referido capítulo é mostrar o espaço no qual o romance de Mary Shelley se encontra e conhecendo outros trabalhos de mesmo gênero, pontuar a importância de sua publicação tanto em relação à subversão da escritora em assumir um trabalho intelectualmente maduro (o que não era esperado de uma mulher), quanto a sua contribuição para a mudança de perspectiva da escrita do gênero que ascendia os horrores interiores através da pena de mulheres, e tem como apoio teórico os estudos de Zolin (2005), Perry (1993), Showalter (2011), Gilbert e Gubar (1984), Baym (1981), Woolf (2012), Seymour, (2000), Florescu (1998), acrescido de outras leituras.

O segundo capítulo, *No covil dos monstros: quem eles são e a contínua necessidade deles, o gênero gótico e o horror em Frankenstein*, está direcionado ao conceito e representação da monstruosidade na literatura como forma de reflexo da sociedade, para aliarmos à análise do texto de Mary Shelley que propomos nesta pesquisa, assim como a conceituação do gênero gótico e como se apresenta o horror no romance, para compreendermos o medo que circunda a história. Para discorrer sobre o conceito de monstruosidade e questões sobre o medo do outro na sociedade, nos apoiamos nas leituras de Gilmore (2003), Chevalier (1986), Cohen (2000), Delumeau (1989) e Asma (2009), dentre outras contribuições.

O capítulo terceiro está direcionado para a análise de *Frankenstein*, destacando a construção da identidade da Criatura criada pelo cientista Victor como metáfora da condição feminina. Outros destaques diante de histórias secundárias ao longo do romance também tem lugar neste momento do trabalho por fazerem parte de um mosaico de pequenas denúncias que formam a estrutura principal com a metáfora da

condição da Criatura e, voltamos às abordagens anteriormente citadas para validar nosso ponto de análise.

Assim, este trabalho oferece uma leitura do texto de Mary Shelley que busca destacar o que nos parece estar latente em cada estrutura que forma a história do romance e que apesar do oceano de interpretações já navegadas por pesquisadores diante da obra, ainda nos parece necessário levantar as questões que propomos, para lembrarmos como o texto escrito por uma jovem oitocentista inglesa de apenas 19 anos, em um contexto onde a intolerância diante da capacidade intelectual da mulher era a pauta mais comum, aparecendo, neste cenário, o texto de Shelley se mostra como uma arma de crítica e subversão de ideais invasivos e monstruosos exaltando a habilidade revolucionária da figura da mulher escritora. Tal arma, útil ainda nos nossos dias para enfatizarmos as lutas não só das mulheres, mas daqueles que em um determinado momento foi ou é silenciado pelo seu estado de ser diferente, pelo corpo rejeitado em detrimento de sua alma, e que o espaço acadêmico permite que, para eles, nós possamos vociferar as injustiças da sociedade.

Capítulo III

1 AUTORIA FEMININA E A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM *FRANKENSTEIN*

If I cannot inspire love, I will cause fear!

Mary Shelley

Para discutir sobre Mary Shelley e seu romance em apreço, assim como a importância de suas contribuições para a virada de perspectiva temática no universo da escrita feminina gótica na Inglaterra, é oportuno, antes, passearmos pela história da autoria feminina, principalmente inglesa, e da crítica feminista. O objetivo deste capítulo é tecer um breve passeio sobre a história da condição feminina exposto pelo trabalho da crítica feminista, mas de maneira a destacar apenas essa parte da história: os problemas e dificuldades da mulher enquanto escritora e, assim, mostrar o espaço onde o romance de Mary Shelley se encontra e conhecer outros trabalhos de mesmo gênero, pontuar a importância de sua publicação tanto em relação à subversão da escritora em assumir um trabalho intelectualmente maduro quanto a sua contribuição para a mudança de perspectiva da escrita do gênero que ascendia os horrores interiores através da pena de mulheres.

O estudo da autoria feminina², como parte integrante da história literária, passou a ser creditada como digna de reflexões e incorporada ao acervo da tradição da Literatura há pouco tempo. O caminho percorrido pelas mulheres para a construção de uma tradição de escrita feminina foi marcado por grandes impasses e descobertas, algumas relacionadas ao público, outras a si mesmas. Essa tradição surgiu da necessidade de as mulheres escreverem sua própria história, partindo da concepção de que pelas suas experiências vividas e condições de produção, compreenderiam o mundo

² Lembramos que para este trabalho faremos alguns saltos ao discorrermos sobre a história da mulher escritora pela necessidade de brevidade do assunto, pois se trata de uma luta já muito densa e que envolve muitas outras questões que não pretendemos abarcar, mas que, no entanto, consideramos como fonte inspiradora para as discussões analíticas que propomos ao longo deste trabalho, e optamos por fazer breves pinceladas para que a condição inferiorizada da mulher na sociedade seja vista não apenas como uma abordagem, mas como uma realidade que assombrou a sociedade do momento histórico do qual *Frankenstein* é produto. Reconhecemos assim, que muitas lacunas podem surgir diante da intensa história de luta da mulher escritora em ambiente hostil do modo como retratamos neste trabalho, então, sugerimos que leituras adicionais a esse respeito sejam efetuadas para uma visão mais alargada e minuciosa sobre o assunto. Indicamos, dentre outras, as leituras de *História das Mulheres: o século XIX*, Duby e Perrot (1991); *Minha história das mulheres*, Perrot (2008); *The Norton anthology of literature by women: the traditions in english*, Gilbert e Gubar (1996).

diferentemente dos homens (PERRY, 1993). Estes homens, e aqui nos referimos tanto aos críticos literários quanto aos escritores, pertencentes, na maioria dos casos, à classe média, de cor branca não teriam o direito de subordiná-las, colocá-las à margem, atribuir-lhes largamente estereótipos negativos, como há muito tempo foi praticado na história da literatura universal e algo deveria ser feito para mudar essa realidade.

O movimento da crítica feminista se tornou uma vertente literária que assumiu o papel de questionadora do exercício canônico patriarcal, e está grandemente comprometida com a mudança dos conceitos de mundo, valores e juízos criados pelos homens. Durante muito tempo os homens estiveram no centro do direito de escrever e publicar suas ideias e pensamentos, colocando para o mundo os valores, costumes e ideologias de sua época vistas sob o seu ponto de vista, devendo ser interpretado como verdadeiro e absoluto; a mulher, silenciada do meio oficial de publicação ou posta à margem dentro dessa relação entre escritor/universo de publicação, inconformada com a sua condição de subordinada, busca desatar os nós que condicionavam seu papel de sujeito, sempre exposto pelo homem e, apesar das dificuldades encontradas, busca caminhos para fazer-se ouvir e espaço por onde expor suas críticas da sociedade e injustiças diante dos papéis a ela destinados.

É preciso lembrar, no entanto, que a mulher sempre escreveu. A necessidade de colocar no papel as experiências e sentimentos advindos das relações com a sociedade e o mundo ao seu redor ocorreu desde muito tempo, quando lembramos nomes de escritoras tais como, Safo de Lesbos (VII-VI a. C), Aspásia de Mileto (470-410 a. C), Christine de Pizan (1364-1430), Catalina de Siena (1347-1380), Isabel de Villena (1430-1490), Teresa de Jesus (de Ávila) (1515-1582), Mary Astell (1666-1731), Olympe de Gournay (1748-1793), Mary Wollstonecraft (1739- 1797), mãe de Mary Shelley e Madeleine Palletier (1874-1939). Com o surgimento dos estudos feministas algumas escritoras e seus trabalhos, puderam aos poucos, serem conhecidos do público em geral, já que muitos trabalhos ficaram desconhecidos em seu momento de produção, por serem considerados subversivos, ou inferiores aos dos homens em qualidade, ou por preconceito do poder vigente sobre edição e publicação.

A escritora inglesa Mary Wollstonecraft, além de mãe de Mary Shelley, foi uma das primeiras feministas a reivindicar o direito das mulheres a ter seu espaço na educação e vida sociais na Inglaterra. Ela integra o grupo de pensadores que questionou os paradoxos e os limites do pensamento liberal e democrático, particularmente no que diz respeito às mulheres. Participante ativa dos círculos dissidentes e radicais ingleses,

defensora dos ideais iluministas e radicais, Wollstonecraft contribuiu significativamente para o debate que estava em curso no século XVIII a respeito do estatuto social e político das mulheres.

Era comum entre os pensadores do século XVIII, como por exemplo, Louis de Bonald e Edmund Burke, que são dois entre tantos que disseminaram a crença de que as mulheres pareciam ser incapazes de participar da nova ordem social. Afirmava-se que suas capacidade intelectuais não eram suficientes para competir com as dos homens e que a sua razão era inferior à deles. Elas não eram consideradas indivíduos autônomos, pois necessitavam da tutela masculina para sobreviver. Além disso, eram vistas como seres fúteis, que se preocupavam exclusivamente com sua aparência e com os efeitos que causavam no sexo oposto para que obtivessem uma melhor posição social através dele. Assim, definidas como seres tão dependentes e artificiais, não se concebia que teriam autonomia e entendimento necessários para serem constituintes ativos e efetivos da esfera social e política. Wollstonecraft concordava que as mulheres pareciam ser incapazes de ter uma participação ativa na nova ordem social, mas diferente da maioria dos pensadores atribuía sua incapacidade participativa dos assuntos de sua sociedade ao tratamento desigual e opressivo imposto por essa mesma sociedade. Ao questionar a exclusão das mulheres dos ideários liberais e democráticos, explicando-a como fruto da experiência histórica e social, Wollstonecraft se contrapôs aos discursos hegemônicos que encaravam a inferioridade feminina como natural, tornando-se assim uma tenaz defensora da igualdade entre os sexos.

Quando escreve *A Vindication of the rights of woman* (1792), ela instaura uma aclamação às mulheres para tomarem consciência de que não são seres incapazes e que tem o direito de participar ativamente da vida social, literária e política do espaço onde vive. Seu texto, como uma resposta à publicação *Reflections on the revolution in France* (1790) de Edmund Burke, que defendia a monarquia constitucional e repudiava o espaço de qualquer outro ser na esfera pública que não o homem letrado e dotado de razão, defendendo uma sociedade igualitária fundada na passividade da mulher e tenacidade do homem, Wollstonecraft incita discussões que tomaram uma grande proporção e instaurou a luta diante dos direitos da mulher, influenciando muitas outras escritoras ao longo da história, fonte de inspiração ainda nos tempos modernos.

Passados alguns anos de discussões, lutas e acontecimentos decisivos rumo à crítica da condição feminina na sociedade de um modo geral, - e aqui fazemos uma quebra na história por motivos didáticos -, surge no cenário da crítica feminista a

publicação da tese de doutorado da americana Kate Millet, com o título *Sexual Politics* (Política Sexual) em 1970, assumindo decisivamente a postura crítica aos modelos difundidos pela tradição patriarcal que afetam indireta ou diretamente as mulheres. Millet alavancou muitos pontos de vista sobre a dominação social e acadêmica patriarcal e o papel destinado às mulheres perpetuado pelo homem e como a sociedade aceita esse papel. Para a escritora o pensamento feminista é profundamente político no sentido de que interfere na ordem social vigente.

Kate Millet chama de “política sexual” o domínio de homens e subordinação de mulheres, segundo a escritora essa política de força afeta a sociedade e consequentemente a literatura, na medida em que o valor literário tem sido moldado pelo homem. Em suas narrativas as aventuras são executadas de acordo com o modo masculino, e ainda são construídas como se seus leitores fossem sempre homens, ou de modo a controlar a leitora para que ela leia, inconscientemente, como um homem aceitando seus pensamentos e modos de agir, inclusive, no que se refere à própria mulher (ZOLIN, 2005). Então, Millet expõe em sua tese exemplos dessas constatações retiradas da ficção canônica masculina, principalmente no que se refere à exploração e repressão feminina, que preenchem os trabalhos de escritores consagrados para, em seguida, desmascará-los e criticá-los. As discussões levantadas por Millet estão inseridas em um contexto social de descobertas e mudanças lideradas por sujeitos críticos, tais como escritoras, leitoras engajadas, homens escritores que apoiavam a causa das mulheres, que não estavam mais tão contentes com o rumo que o universo patriarcal havia instituído até então.

Segundo Perry (1993), dentre outros, quatro fatores contribuíram para que o desenvolvimento do criticismo literário feminista acontecesse primordialmente nos Estados Unidos, Inglaterra e França: uma consciência feminista mais acentuada, avivada pelo movimento de mulheres; desencanto com as metodologias críticas existentes; o reconhecimento crescente do sexismo inerente tanto ao processo de canonização, como aos trabalhos consagrados pelo cânon; o amor pelos trabalhos das escritoras mulheres e identificação com os mesmos.

É certo afirmar que existiam necessidades individuais envolvidas no movimento das mulheres, mas podemos afirmar que a maioria estava engajada no senso comum de ajudar a formar e de pertencer a uma comunidade de leitoras e escritoras cujos trabalhos baseavam-se em suas experiências comuns, como mulheres sob a repressão do patriarcado. Inicialmente esses trabalhos eram originados das experiências de mulheres

brancas, heterossexuais, de classe média, por talvez, deterem um acesso mais ‘livre’ à cultura dos livros e escrituras. No entanto, o movimento de mulheres nos anos 60 fez com que muitas outras mulheres – como as lésbicas e negras – tomassem consciência de seu lugar de excluídas da cultura dominante patriarcal, papel este que as mesmas já sabiam o tempo todo, mas que tinham sido condicionadas a aceitar e que a partir da consciência crítica dele podiam reivindicar e tentar subverter.

A base do movimento, focado nas experiências e exclusões das mulheres e o subsequente questionamento dos valores e ordens estabelecidas, serviu como propulsor para o reexame de todas as instituições patriarcais também na política, artes e psicologia. Ensinou as mulheres a se unirem na busca de apoio e legitimação, formando grupos de conscientização que propiciaram um senso maior de comunidade substituindo o paradigma homem-consciente/mulher-inerente (FAY, 1998).

Podemos entender a crítica feminista considerando três momentos na história de seu desenvolvimento, que Elaine Showalter chamou de *feminine*, *feminist* e *female* em seu texto *A Literature of their own: british women writers, from Charlotte Brontë to Doris Lessing* (1977) ³, uma espécie de evolução literária da crítica feminista a partir do século XIX, essa evolução é esclarecedora mesmo não abarcando o período de produção de *Frankenstein*, nosso objeto de interesse, porque reafirma a importância da escrita deste romance tão desafiador por uma mulher em um momento da história que o espaço de discussão e apreciação do trabalho feminino não tinha força, o que nos faz refletir que Mary Shelley subverteu o que era esperado por uma mulher nos padrões de seu tempo.

Durante o primeiro momento da crítica, no início dos anos 70, o criticismo feminista estava voltado para a mulher enquanto leitora, que interpretava e avaliava as obras canônicas e que na consciência da intencionalidade atribuída às classes não hegemônicas passaram a analisar e pontuar tal intencionalidade, portanto, nessa fase o foco estava voltado para a releitura do cânon (usualmente masculino), tendo a obra *Sexual Politics* acima citado, como fundamento para esse questionamento. De acordo com Showalter essa é a fase de imitação dos modelos da tradição dominante, hegemônica e internalização de seus padrões, valores, visões para em seguida estabelecer uma análise interpretativa.

Tais análises levaram muitas mulheres a se tornarem escritoras para afrontar a crítica androcêntrica opressora, instituindo o segundo momento da crítica feminista,

³ Esclarecer que este é o ano de publicação do texto de Showalter, nesta dissertação utilizaremos a edição de 2011 do mesmo texto como referência.

talvez a fase mais significativa, chamada posteriormente de ginocrítica por Showalter. Essa fase é marcada pelo protesto contra padrões e valores masculinos e a defesa dos direitos e valores de minorias (da mulher), portanto, mais voltado para a mulher. A questão essencial nessa fase é discutir a diferença por meio do estudo da mulher como escritora, privilegiando a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos das mulheres, a criatividade feminina, a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres; de um modo didático podemos resumir que esse momento ocupasse com escritos de mulheres analisadas a partir de quatro áreas diferentes: biológica, linguística, psicológica e cultural.

O terceiro momento se caracteriza como a fase de autodescoberta, a busca por identidade. A necessidade da escritora de encontrar a si mesma enquanto fonte de inspiração para as suas próprias estruturas, dinâmicas, padrões. Nesse momento a mulher quer ainda mais distanciar-se da tradição masculina de escrita para encontrar a sua própria escrita, surgida principalmente da ideia de que assim como as mulheres leem diferentemente dos homens, elas também escrevem e expressam talvez os mesmos assuntos, de modos diferentes. Até então, as mulheres escreviam como os homens sobre suas experiências ou sobre como os homens subjugaram as mulheres durante tanto tempo na forma como as representavam em suas obras, então elas se apropriavam das obras masculinas para criticá-las; nesse terceiro momento, no entanto, as mulheres buscaram a sua originalidade, por sentir que a abordagem distante, autoritária, cheia de juízos e objetiva, separava o crítico tanto do autor como dos leitores.

As mulheres escritoras passaram a almejar outra abordagem, mais subjetiva e empática, que lhes permitissem escrever numa linguagem mais pessoal, se formava a nova tradição da crítica feminista que teve várias outras abordagens. Vale lembrar que Showalter (2011) afirma que essas não são categorias rígidas e que elas podem se sobrepor diante da carreira de algumas escritoras e, que ainda é possível identificar as três fases na carreira de uma única escritora.

Fay (1998) coloca que aquilo que constitui a abordagem feminista como categoria crítica e a certa complexidade de sua raiz é o fato de ser composta por uma variedade de abordagens disponíveis. Estas abordagens podem se constituir baseadas na psicologia, luta de classe e materialismo histórico, teoria social, teorias sobre língua, e ainda uma mistura delas, no entanto, mesmo tendo tido seu foco voltado para tantas áreas do conhecimento, de um modo geral, ela está direcionada primordialmente à diferença de gênero, patriarcado, e política sexual.

Aquela necessidade inicial de imitação dos modelos masculinos existentes que citamos logo acima, parte da insegurança sobre suas próprias preferências enquanto artista das palavras e o meio pelo qual podiam conseguir espaço e respeito para sua escrita. Escrever sobre temas que eram geralmente considerados importantes pelo cânone lhes davam o direito de não serem prejudgadas de ineficientes.

Durante tanto tempo se estabeleceu o pressuposto de que mulheres não tinham capacidade de escrever algo intelectualmente bom, que tal pensamento corrompeu até mesmo as próprias mulheres que ao pegarem da pena, já sentiam o medo de não serem honestas o suficiente consigo mesmas sobre o que realmente lhes interessavam e, a pressão empreendida diante de seu sexo sobre os temas escolhidos para escritas não estarem à altura do alto nível de conhecimento e genialidade que teria o trabalho de um homem, esse sentimento as forçavam a procurar métodos alternativos para se sobressair entre aqueles que eram publicados. Então, apareciam anonimamente histórias aparentemente ‘masculinas’ sob as mãos de mulheres, o que podemos perceber quando nos lembramos da história da personagem Josephine March (Jo) no romance *Little Women* (1868) de Louisa May Alcott, onde a escritora relata o momento histórico de produção do romance, destacando a dificuldade das mulheres escritoras de seu momento histórico.

A esse respeito Gilbert e Gubar (1984) criticam a posição da tradição patriarcal em formular suas visões a respeito das mulheres tanto no universo ficcional quanto no social, e assim elas colocam:

Eles tentam confiná-la em definições de pessoa e de seu potencial os quais, reduzindo-a a extremos estereótipos que drasticamente conflitam com seu próprio senso de si mesma, [...] e por outro lado, apesar da autoridade deles, eles falham em definir as maneiras pelas quais ela experimenta sua própria identidade como escritora⁴ (p. 48).

Um dos maiores impasses que as mulheres tiveram de enfrentar para fazer parte do espaço literário foi a compreensão problemática de que elas eram biologicamente inferiores aos homens e dentro desse pensamento, incapazes de produzir algo que realmente pudesse extrair alguma reflexão significativa, visão largamente difundida pela tradição patriarcal, como já expusemos. Nina Baym (1981) quando escreve sobre a

⁴ They attempt to enclose her in definitions of her person and her potential which, by reducing her to extreme stereotypes, drastically conflict with her own sense of herself, [...] on the other hand, despite their authority, they fail to define the ways in which she experiences her own identity as a writer. (GILBERT; GUBAR, 1984, p. 48). Todas as traduções deste texto são de responsabilidade da autora, desde que não há traduções oficiais publicadas.

exclusão de mulheres escritoras americanas da tradição literária, corrobora com a mesma situação vivida pelas mulheres escritoras inglesas do mesmo período, e um dos motivos apontados por ela está relacionado ao julgamento masculino da qualidade da escrita feminina, ela coloca que:

O crítico não gosta da ideia de mulheres como escritoras, não acredita que mulheres podem ser escritoras, e, portanto, não as vê mesmo quando elas estão bem diante de seus olhos. Sua teoria e seus padrões podem muito bem serem não sexista, mas sua prática não é⁵.

Essa falta de credibilidade da mulher escritora empreendida pela tradição patriarcal e sua consequente exclusão sócio literária, afirma a postura das intencionalidades monstruosas do universo masculino em relação às mulheres (escritoras principalmente), que não possibilita espaço por onde se afirmarem e reconhecerem sua identidade tanto privada quanto pública e ficcional.

Quando as autoras Gilbert e Gubar (1984) cunharam o termo “angústia de autoria” elas se referiam ao que seria vivenciado pelas mulheres escritoras pelo fato de fazerem parte de uma cultura dominada e controlada pelos homens, cuja possibilidade de escrita era limitada, inclusive, pela desesperadora tarefa de ter de competir com a tradição masculina, mas também, à forte necessidade delas em escrever apesar dos obstáculos. As autoras discutem o que significa ser uma mulher escritora em uma tradição literária patriarcal, já que a definição marcante de autoridade, no sentido de qualidade, sempre foi masculina.

Gilbert e Gubar (1984) afirmam que a mulher escritora não se encaixa na proposta largamente difundida por Harold Bloom sobre a “angústia da influência⁶”, a qual elas contrariam por ofender a perspectiva feminista com sua proposição sexista da história literária, principalmente porque a experiência feminina saboreia movimentos diferentes não só no espaço social urbano, como no espaço social doméstico, daqueles sentidos pelo homem em qualquer esfera. Sentir a influência ancestral patriarcal na mulher é diferente do medo masculino de não se deixar influenciar por seus ancestrais, todos, homens. As mulheres sempre foram enclausuradas pelos estereótipos que lhes

⁵ The critic does not like the idea of women as writers, does not believe that women can be writers, and hence does not see them even when they are right before his eyes. His theory or his standards may well be nonsexist but his practice is not. (Disponível em: <http://xroads.virginia.edu/~DRBR/baym.html>). Tradução nossa.

⁶ Ver livro *A angústia da influência* por Harold Bloom. O próprio escritor recentemente reconheceu o equívoco da sua teoria mais famosa, em entrevista à Revista Época (Nov. 2013), depois de quarenta anos, diz que estava errado, e com *A anatomia da influência: literatura como modo de vida* (2013), pretende alterar a perspectiva de sua antiga reflexão.

eram atribuídos pelos homens, o que não lhes garantiam espaço para falarem de si mesmas de maneira verdadeira.

A escritora inglesa do período romântico direciona seus escritos para aquilo que ela consegue lidar muito bem, o lado sombrio das relações dos homens em sociedade. A despeito do que era esperado de uma mulher escritora, ela vai bem mais além e se distancia daquele medo de não ser aceita, apesar de que muitas tiveram de escrever sob pseudônimos para conseguirem aceitação no mercado não somente no século dezoito mas no século dezenove também, como por exemplo, George Eliot (pseudônimo de Mary Ann Evans, 1819-1880), Currer, Ellis e Acton Bell (pseudônimos usados pelas irmãs Brontë, respectivamente Charlotte, Emily e Anne, para a publicação de seu primeiro livro como escritoras).

O fato de muitas começarem a escrever sem que tivessem a elegância daqueles que tiveram uma educação intelectual mais voltada para a crítica filosófica do mundo e/ou das situações as quais estavam inseridas, provavelmente enfrentariam um problema conceitual maior, mesmo sofrendo as mesmas influências que os homens desse período em seus escritos. Fay (1998) coloca que a educação recebida pelas mulheres refletia em seu modo e temática de escrita nesse período como em qualquer outro:

Mulheres literatas que escreveram sem a experiência da universidade ou formação clássica, viram-se restringidas por uma incerteza de aparecimento de engajamento filosófico em sua escrita. Mesmo seus escritos pessoais revelam uma consciência de como elas devem aparecer como mulheres, refletindo suas preocupações familiares, os ritmos de pensamento mais fragmentários da vida doméstica, ou a crença de que não devem participar de debate filosófico, mesmo em seus próprios diários. Mulheres literatas foram forçadas a enfrentar o medo de que, se sua arte fosse considerada artística ao invés de natural (isto é, mais filosófica que imaginativa) seriam marcadas como não natural, e como disponíveis para censura pública e ataque crítico⁷. (p. 151)⁸.

Durante certo período, esse medo e insegurança perpassou a escrita das mulheres e trabalhou em diversos níveis, tanto as motivando a produzir algo que compactuassem

⁷ Literary women who wrote without the experience of university or classical training, found themselves restricted by an uncertainty of appearance of philosophical engagement in their writing. Even their personal writings reveal a consciousness of how they should appear as women, reflecting their family preoccupations, the more fragmentary thought rhythms of domestic life, or the believe that they should not participate in philosophical debate even in their own journals. Literary women were forced to face the fear that if their art were to be considered artful rather than natural (that is, philosophical rather than imaginative) they would be marked as unnatural, and as available to public censure and critical attack. (FAY, 1998, p.151)

⁸ Todas as entradas traduzidas referentes ao texto de Fay (1998) são de nossa responsabilidade, desde que não há traduções oficiais do texto.

mais fortemente com suas ideias, quanto restringindo e fragmentando seus pensamentos. As mulheres que foram ousadas o suficiente para escrever nesse momento de hostilidade da escrita feminina, tiveram seus trabalhos considerados subversivos e ofensivos, já que atacavam, de certo modo, a tradição vigente, e foram arbitrariamente silenciadas, tais como: a francesa Olympe de Gouges, que lutou pelo direito político das mulheres na escala social, bem como seu direito a escrever e publicar suas opiniões⁹; Miss Burney, mãe da ficção inglesa, e que teve de início, grande oposição das circunstâncias e da opinião pública, seus primeiros manuscritos foram queimados por ordem da madrasta, e como castigo tinha de ficar bordando, como toda mulher decente. (WOOLF, 2012). Charlotte Brontë teria de interromper seus escritos para descascar batatas, por ser assunto de maior importância para uma mulher; Jane Austen teria de esconder seus escritos embaixo de livros quando alguém entrava na sala (WOOLF, 2012).

A própria mãe de Mary Shelley, Mary Wollstonecraft Godwin, sempre enfatizou a importância de oportunidades iguais, dizia que as mulheres deveriam gozar dos mesmos benefícios das atividades destinadas a seus irmãos, já que “ela teve dolorosas memórias de infância em ser mantida sentada em atividade inútil por horas por um pai cruel e uma mãe que nunca resistiu às suas vontades¹⁰” (SEYMOUR, 2000, p. 25). Showalter (2011) coloca que “os trabalhos de Mary Wollstonecraft não foram amplamente lidos pelos Vitorianos devido aos escândalos que cercavam a sua vida” (p.15), ‘escândalos’ relacionados à sua ousadia em defender os direitos das mulheres no casamento e na vida pública, que ainda chocavam a população desse período já bem posterior ao momento do qual foram produto.

Posicionamentos como o do romancista Arnold Bennet, publicado em sua coletânea de ensaios chamada “Nossas mulheres: capítulos sobre a discórdia entre os sexos” que, dentre outras afirmações dizia que, “embora seja verdade que uma pequena porcentagem de mulheres tem a inteligência de um homem inteligente, no geral o intelecto é uma especialidade masculina” Woolf (2012, p.36), certificam a condição inferiorizada da mulher nos discursos masculinos daqueles que constituíam a tradição literária de escrita, moldando o pensamento de toda uma geração de editores e que enclausuravam as escrituras das mulheres, principalmente por serem mulheres, no mercado literário e no convívio social.

⁹ Ver <<http://chnm.gmu.edu/revolution/d/488/>>, sobre o julgamento de Olympe de Gouges.

¹⁰ She had painful childhood memories of being kept sitting in useless activity for hours at a time by a vicious father and a mother who never resisted his will. (SEYMOUR, 2000, p.25). As entradas traduzidas deste texto são responsabilidade da autora, desde que não há tradição oficial do texto.

Mesmo Mary Shelley, reconhecidamente um dos maiores nomes da escrita feminina gótica, teve dificuldades para publicar seus trabalhos. Convivendo em um ambiente onde o exercício da mente e o jogo de conhecimento estavam sempre como principal tópico, Shelley sempre se interessou pelas mais diversas áreas do saber desde os “grandes” pensadores aos conteúdos relacionados à ciência, leis da eletricidade, circulação do sangue. Depois de um desafio proposto por Byron como divertimento no verão de 1816, para disputar quem escreveria a melhor história de horror, Mary Shelley e seus companheiros começam a empreitada de escrita de um tema original e que fizesse o “coração gelar”, desse contexto, surge o que seria a sua obra mais famosa *Frankenstein, ou o moderno Prometeu* escrito em 1816 e publicado em 1818. Após seu trabalho mais conceituado Shelley escreveu ainda outros seis romances: *Valperga* (1823), *The Last Man* (1826), *The Fortunes of Perkin Warbeck* (1830), *Lodore* (1835), *Falkner* (1837) e *Mathilda*¹¹ (1859). Também escreveu uma peça teatral, *memoirs*, narrativas de viagem e biografias.

A famosa história do cientista Victor Frankenstein logo se tornou a mais influente narrativa gótica inglesa escrita, e que seria fonte para tantas outras posteriores. A publicação de *Frankenstein* em 1818 foi algo como um grande evento literário, apesar da edição descuidada, com uma capa cinzenta e uma pobre encadernação, mesmo considerando os padrões da época. No entanto, a história vendeu rapidamente e foi descrita como um dos *best-sellers* de seu tempo. Muitas assertivas favoráveis foram disseminadas pela crítica, considerado como original, audacioso e escrito em excelente estilo, advindo dos meios mais inesperados pelos Shelleys: como a da revista conservadora *Court*; de outra revista chamada *La Belle Assemblée* e o supremo elogio de Walter Scott que afirmou preferir *Frankenstein* a qualquer um dos seus próprios romances (FLORESCU, 1998).

Ao tentar publicar o seu romance, Mary Shelley tem seus originais recusados pelo menos três vezes, apesar da fama de Percy Shelley, seu marido, e dos seus pedidos em favor de “um amigo” (FLORESCU, 1998). Primeiramente foi submetido ao editor de Byron, amigo da família de Mary Shelley, John Murray, que acreditou na história e enviou a seu consultor William Gifford, mas ele considerou radical demais e o encorajou a não publicá-lo. Em seguida, Percy Shelley compreendendo as circunstâncias da época em relação à credibilidade autoral de mulheres, envia os manuscritos sem assinatura de sua esposa, na tentativa de que a história seja comprada e

¹¹ Publicado postumamente.

não seu autor. No entanto, quando indagado, afirmava que os manuscritos pertenciam a ‘um amigo’ que não se encontrava em Londres, e que a ele pedira ajuda.

Então, o marido de Shelley envia o material para o seu próprio editor e novamente o tem recusado, por fim, como que em uma tentativa já sem esperanças, ele envia para o editor *Lackington, Allien e Cia*, que mostrou interesse e após algumas negociações o publica em março de 1818. O livro era dedicado a Willian Godwin, poeta radical e pai de Mary Shelley, e nenhum outro esclarecimento sobre a identidade do autor foi disponibilizada, apenas um prefácio de duas páginas de Percy Shelley, também anônimo.

Muita especulação foi feita a respeito da autoria, sem dúvida, muitos se perguntavam quem poderia ter escrito algo tão *audacioso e ímpio*, ao que muitos outros respondiam que não havia dúvidas de que pertencia a Percy Shelley, o famoso ateu amoral e expatriado. Associações a todo o círculo de Godwin foram feitas, mas ninguém ponderou se tratar da pena de uma mulher de 19 anos, filha de Godwin, Mary Shelley. Quando Mary escreve a introdução que serviria para a terceira edição do livro, sua obra já fazia bastante sucesso, ela já tinha experimentado a sensação de reconhecimento, pelo menos de seu texto no universo literário, lhe faltava agora o reconhecimento enquanto autora, embora não tenha sido esse o motivo que a fizera escrevê-lo. Logo no início de sua introdução ao romance ela esclarece:

Ao escolher *Frankenstein* para integrar uma de suas séries, os editores da Standard Novels expressaram o desejo de que eu lhes fornecesse algumas informações sobre as origens da história. Estou disposta a atendê-los, sobretudo porque assim posso dar uma resposta geral à pergunta que me é feita com frequência [...] (SHELLEY, 2014, p.7).

Mesmo com a fama, Mary ainda encontrou obstáculos para vender os direitos para uma terceira edição¹² do seu livro. No entanto, ela consegue com Henry Colburn a edição de *Frankenstein* em um único volume e agora com seu nome assumindo a autoria com a seguinte legenda: “Revisado, corrigido e ilustrado com uma nova introdução da autora”, incluído sob o número 9, na *Standard Novels Series* em 1831(FLORESCU, 1998).

Muzart (1990), analisando paratextos escritos por mulheres no século XIX, comparando-os aos de homens escritos na mesma época, percebe que a maioria delas se

¹² A segunda edição foi lançada depois do sucesso de uma peça teatral intitulada *Presumption, or the fate of Frankenstein* de Richard Brinsley Peake, quando Godwin, pai de Mary Shelley, negocia com G. e W. B. Whittaker a publicação de uma versão em dois volumes que apareceu em 1823, mas não teve tanta visibilidade quanto a terceira edição.

utilizou dos paratextos de suas obras para justificar seus possíveis erros ou simplicidade de escrita (pois era escrito por uma mulher e desse modo, de nada tinham em comum ao brilhantismo masculino) ou para tentar convencer a crítica (masculina) que seu material poderia ter algum valor, ainda que partido do cunho de uma mulher e assim, se colocam humildemente pelo medo de serem repudiadas. Características estas todas ausentes na Introdução de Shelley, a começar pelo ambiente familiar ao qual pertenceu e que a inspirou tanto a escrever, diferente daquele vivido por muitas mulheres escritoras, como nos exemplos aqui já citados.

Shelley teve digamos, a sorte de viver em um meio doméstico que a impulsionava a ser uma mulher livre, dona de suas escolhas e pensamentos, bem como ser constantemente estimulada pelo seu pai e marido a colocar suas opiniões e imaginação no papel. Seus pais acreditavam que “estimular a imaginação de uma criança estava entre os aspectos mais importantes de sua educação”, assim como “deixá-los ver o que é errado no mundo assim como o que é bom. Acima de tudo, deixá-los escolher por eles mesmos¹³” (SEYMOUR, 2000, p.25-26). Estes aspectos sem dúvida se mostram presentes no modo como Mary escreve sua introdução, pois nela não há vestígios de culpa, medo, incertezas, intimidações, mas escreve de forma livre sobre seus sentimentos, tomada de consciência crítica do mundo e tudo o que a levou a ser escritora e que a influenciou a escrever sua obra em questão.

1.1 O movimento gótico na literatura inglesa (d) e autoria feminina

☞ sublime aclamado como marca masculina do Alto Romantismo¹⁴ (*High Romantics*) pelo qual os escritores obtinham inspiração em suas musas era considerado a maior realização dos Românticos, e foi um dos motivos pelos quais as mulheres ficaram afastadas do que se podia considerar “gênios” de escrita do período, e assim,

¹³ “[...] stimulating a child’s imagination was among the most important aspects of its upbringing. [...] let them see what is wrong in the world as well as what is good. Above all, let them choose for themselves” (SEYMOUR, 2000, p. 25-26). Tradução nossa.

¹⁴ O termo Alto Romantismo, em inglês *High Romantics*, é usado aqui no sentido classificatório e não histórico do termo, para designar aqueles escritores que fizeram parte da cúpula mais universalmente aclamada durante o momento histórico Romântico e assim definido e utilizado por Fay (1998, p. 12). Segundo Engel (2008, p. 267) traçar o uso histórico dos termos *High*, *Early* e *Late* para o Romantismo é extremamente difícil, já que a descrição desses termos irá variar de país para país, onde alguns consideram, por exemplo, o *High* o período compreendido entre os anos de 1805 a 1820, assim, utilizando o termo para divisões históricas de escrita literária mais genérica, e este não é o nosso ponto de interesse.

não são representadas no cânone do Alto Romantismo. Não era concebível ou comum que mulheres declarassem terem experimentado o sublime em suas mãos, sendo ridicularizadas por seus contemporâneos masculinos: o sublime e o poético eram traços e habilidades masculinas (FAY, 1998). Fay ainda complementa afirmando que:

Mulheres foram geralmente consideradas biologicamente impróprias para o sublime, mesmo quando algumas o praticaram, porque homens escritores continuaram a retratar mulheres como incapazes de real pensamento ou imaginação, e particularmente incapazes de visão¹⁵ (p. 14).

O trabalho das mulheres escritoras desse período estava, como se pode notar hoje, bem mais além do sublime dos Românticos. Elas transferiram o valor de sublime¹⁶ em outros elevados momentos do seu tempo, sentiam que as atitudes filosóficas baseadas no emocional, assim como a sinceridade e ironia poderiam também ser respostas do trabalho artístico. Muitas autoras do gótico inglês, por exemplo, trabalharam em seus textos o lado sombrio da sociedade transpostos de forma subjetiva ficcional, mas muitos nomes foram perdidos devido à falta de crédito debitado às mulheres, trabalhos como *The Castle of Wolfenbach* (1798) e *Mysterious Warnings* (1796) de Mrs Parsons, *Clermont* (1798) de Regina Maria Roche, *Orphan of the Rhine* (1798), *The Bristol Heiress, or The Errors of Education* (1802), *The Fairy Palace* (1815) de Elenor Sleath, dentre tantos outros que não sobreviveram, segundo Fay (1998) marcam como o Gótico foi preponderante, “ambos no mercado literário e na consciência social do período”.

Privilegiamos nesta pesquisa a abordagem que se preocupa em discutir o papel da mulher escritora e a problemática do processo de reconhecimento no âmbito literário, como suporte para mostrar de que maneira em *Frankenstein* está representada a condição da mulher na sociedade como o seu *outcast* (pária), conforme mencionamos anteriormente, já que Mary Shelley como mulher que viveu nesse período, sabia bem as dificuldades e monstrosidades que elas tiveram de enfrentar para serem ouvidas e participarem do meio literário, e como suporte para abarcar esse ponto, considerados as contribuições de Fay (1998) dentre tantas outras referências, pela coerência de suas

¹⁵ Women were generally held to be biologically unfit for the sublime even when some did practice it, because men writes continued to portray women as incapable of real thought or imagination, and particularly incapable of vision (FAY, 1998, p. 14).

¹⁶ Entenda-se o sublime como marca de inspiração motivada pelas maravilhas da natureza afetando profundamente a sensibilidade artística e que somente aqueles de alto nível intelectual seriam capazes de experimentar.

explicações sobre o assunto e por estar intimamente relacionado ao universo literário inglês desse período.

O espaço da autoria feminina, especialmente no período romântico inglês, compreendido entre o final do século XVIII e início do século XIX, onde floresceu o maior número de trabalhos do gênero gótico escritos por mulheres, passou a ser revisitado e reorganizado periodicamente incluindo (alguns) nomes de mulheres que escreveram significativamente neste período, há bem pouco tempo. A esse respeito Fay (1998) ainda coloca:

Isto significa que um leitor feminista olha para o que é considerada a literatura padrão e a sabedoria padrão de um período, e pergunta que escolhas tem sido feitas aqui e com que propósito. Feminismo crítico significa que nós fazemos perguntas iniciais sobre diferença de gênero, tais como “por que não há mulheres escritoras no cânone da literatura Romântica?”, [...] ou “por que a experiência das mulheres não é assunto da grande literatura Romântica?”¹⁷ (p. 23).

O questionamento de Fay nos direciona para o fato de que muito pouco se discute na academia sobre as grandes contribuições de mulheres escritoras no período Romântico inglês e sua aparição nos manuais de estudo sobre esse período, que está extremamente demarcado pelas escrituras, pensamentos e contribuições de homens tais como William Wordsworth, Samuel T. Coleridge, Percy Bysshe Shelley, marido de Mary Shelley e John Keats, juntamente com William Blake, Robert Southey e Sir Walter Scott, largamente conhecidos como “*the great Romantics*” (os grandes Românticos).

Foi nesse período, também, especificamente na terceira fase do Romantismo, que compreendia os assuntos sombrios, melancólicos, assustadores, horríveis nos textos daqueles que produziram literatura, onde a mulher escritora produziu um considerável número de textos que traziam, agora, uma nova ótica de exploração temática e que passaram a destacar não somente a beleza da natureza e das coisas, mas a natureza das intencionalidades humana, encontrando no gênero gótico o espaço que precisavam para dar voz aos universos anteriormente escondidos e/ou mascarados, era o momento da ascensão dos horrores interiores.

¹⁷ This means that a feminist reader at what is consider the standard literature and the standard scholarship of a period, and asks what choices have been made here and to what purpose. Critical feminism means that we ask initial questions about gender difference, such as “why are there no women writers in the canon of Romantic literature?” [...] or “why is women’s experience not the subject of great Romantic Literature?” (FAY, 1998, p.23).

Showalter (2011) coloca que poucas mulheres inglesas escritoras tiveram espaço por onde usar sua ficção abertamente como modo de expressar sua insatisfação contra a sociedade patriarcal, quando esse era o maior desejo de quase todas elas. Trabalhos como o de Mary Shelley, objeto desta pesquisa, evidenciam a referência e ousadia de uma mulher que escreveu a confluência de suas paixões, medos, ansiedades e revoltas da sociedade de uma época de transição, onde muito estava acontecendo, mas que pouca mudança realmente se sentia, pelo menos no que se refere à relação intelectualmente conflitante entre homens e mulheres numa era de descobertas e avanços experimentais em quase todas as áreas do conhecimento.

Dentro desse contexto a escrita gótica feminina teve um número considerável de trabalhos, que serviriam posteriormente, e até mesmo para seus contemporâneos, como propulsores de um novo modo de escrever a vida na ficção, um modo mais substancial, mais coerente com as relações em sociedade, e por isso mesmo, mais amedrontadoras. De um modo geral, o que as mulheres as quais usaram seu intelecto para produzir trabalhos escritos durante este período, assim o fizeram sob o balanço da estética e filosofia Romântica, e desse modo, os trabalhos desse momento são libertadores, controversos e importantes não só para o momento, mas para aqueles que precisavam de algo que falasse de sua realidade ou que pelo menos com ela compactuasse. A esse respeito Fay (1998) acrescenta que:

Portanto, o que as mulheres optaram por direcionar sua energia intelectual, bem como a forma como elas se imaginaram como pensadoras, foi influenciada pelos mesmos conceitos dominantes e modos dos Românticos masculinos. Mulheres pensaram sobre si mesmas em relação à civilização clássica (Elizabeth Carter), história Britânica (Catherine Macaulay Graham e Jane Austen), teoria política (Mary Wollstonecraft), educação (Anna Laetitia Barbauld e Jane Taylor), todas elas foram centros dominantes de interesse pela literatura e pensamento Romântico¹⁸ (FAY, 1998, p. 151-152).

A escrita feminina teve um reconhecimento mais aguçado academicamente e muitas das obras revisitadas e/ou trazidas ao espaço literário depois do surgimento da crítica feminista, que lutou e de certo modo luta ainda atualmente, para desmistificar a visão canônica de inferioridade legada pela história literária à escrita feminina. E assim,

¹⁸ Therefore, what women chose to direct their intellectual energy toward, as well as how they imagined themselves as thinkers, was influenced by the same dominant conceits and modes as male Romantics. Women thought themselves into relation to classical civilization, British history, political theory, education, all of which were dominant centers of interest for Romantic literature and thought (FAY, 1998, p. 151- 152).

mudar aos poucos o que conhecemos como obras importantes de um período como o Romântico, por exemplo, que teve na escrita feminina uma das maiores contribuições para o desenvolvimento do pensamento e compreensão da sociedade de seu momento de produção. Após os anos de 1790, quando a escrita de romances góticos começa a declinar, a sociedade inglesa é fortemente afetada por mudanças em quase todas as esferas do conhecimento causadas pela Revolução Francesa, e a partir dos anos de 1800 uma ascendência de romances escritos neste gênero toma grandes proporções e é nesse momento que aparecem o maior número de trabalhos góticos escritos no contexto inglês, destaque para *Lyrical Tales* (1800) de Mary Robinson, *Zofloya, or the Moor* (1805) de Charlotte Dacre, e com *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, uma nova forma de escrever o gótico se instaura e as temáticas tradicionalmente góticas pousadas no sobrenatural são substituídas pelos horrores das atitudes humanas em sociedade.

E por esse motivo a literatura escrita por mulheres nesse período, o Romântico, estão compreendidos alguns dos textos mais significativos que expressaram a tensão dos momentos de sua produção. A literatura gótica escrita por uma mulher nesse contexto se constitui em sua mais potente/verdadeira fonte de libertação e exposição, pois que, o terror, o inusitado, o gótico sempre existiu na vida real das sociedades, o gênero gótico abriu caminho para que esse lado obscuro, sombrio, desconhecido do ser humano fosse posto de um modo universal através da literatura. Falar sobre monstruosidades, sentimentos ocultos, experimentos desafiadores, o desconhecido encaixou habilidosamente na escrita feminina, pois para a mulher que sempre esteve silenciada em casa, na rua, na sociedade guardava o tempo todo consigo tudo o que houvesse de mais conflitante, por carregarem sempre a necessidade de fazer com que o desconhecido (sua experiência vista sob seu ponto de vista), fosse explorado e compreendido.

Stein (1983) acredita que os romances escritos pela literatura gótica feminina na Inglaterra são de certo modo, uma tentativa das mulheres escritoras de lidar com essa problemática de exclusão social que elas tiveram de sujeitar-se durante tanto tempo, para isso criam uma materialização da experiência feminina modificando as formas literárias existentes para expor suas potencialidades e pensamentos através de um ambiente que conhecem tão bem. Stein ainda coloca:

[...] Delineando as dimensões emocionais bem como os contextos sociais das vidas dos personagens, elas apresentam mulheres frustradas pelas avenidas estreitas de experiências que lhes foram abertas assim como elas tiveram de encarar seus conflitantes desejos por realização e aceitação social. O Gótico Feminino pode assim ser

visto como uma versão do Gótico criado por mulheres autoras para explorar os anteriormente não ditos, “monstruosos”, aspectos da vida das mulheres¹⁹. (p. 126)

A partir dos anos de 1800 ascendem no universo literário os textos escritos por mulheres na linha do gênero gótico como que uma explosão crítica do mundo, da sociedade, do homem inglês, das leis arbitrárias domésticas e públicas, da subestimação em direção à capacidade criadora e intelectual da mulher. Lembramos que não somente mulheres escrevem durante esses anos, no entanto, é preciso lembrar a contribuição delas, cujos textos foram demasiado significativos para a construção de uma literatura que falasse dos medos interiores, dúvidas e indignações que corriam nos corações de quase toda a população, e que não estão frequentemente creditados como tais na história da literatura inglesa. Aqui citamos apenas algumas das quais o trabalho conseguiu permanecer até nosso conhecimento, já que foram muitas as autoras (res) cujos romances não foram conservados. É importante reconhecer quão abrangente o Gótico foi tanto no mercado literário quanto na consciência social do período.

Em 1800 Mary Robinson publica *Lyrical Tales*, na tentativa de escrever seu nome no espaço literário inglês. Robinson escreve poesia em um momento no qual é forte a ideia de que mulheres não teriam capacidade de escrever poesia de qualidade, já que a inspiração para tanto era algo delegado pela natureza apenas para o intelecto masculino. A escritora provou seu talento e sua concepção de seu próprio papel, juntamente com seu desejo de juntar seu nome aos de Southey, Wordsworth, e Coleridge, no sentido de ter seu trabalho igualmente reconhecido e respeitado, talvez esteja mais clara em *The Poor, Singing Dame*, no qual ela relata o conto de uma senhora já velha chamada Mary, que gosta de cantar e dançar na sombra do castelo de um Lorde avaro. A senhora pobre e fisicamente debilitada é a heroína da sensibilidade, mostrando que seus profundos laços com a natureza e sensibilidade interior estão acima do poder econômico e político, e por isso, consegue estar no encalço do Lorde, mesmo que ele ainda a tenha como subordinada.

Para Curran (1988) o que é notável em *Lyrical Tales* “é a maneira em que a abundância de vozes, modos de representação e criatividade fértil colidem com o seu senso de uma frustração contínua de potencialidade” (p.21), para realizar uma tensão

¹⁹ [...] Delineating the emotional dimensions as well as the social contexts of the character's lives, they present women frustrated by the narrow avenues of experience open to them as they face their conflicting desires for achievement and social acceptance. The Female Gothic may thus be seen as a version of the Gothic created by women authors to explore formerly unspeakable, “monstrous”, aspects of women's lives (STEIN, 1983, p. 126).

temática entre meios e fins, passado e futuro, consumação e consumo característicos da maior poesia romântica. Estes contrários se delineiam como os diferentes modos literários dos quais Robinson utiliza para atingir os objetivos políticos, artísticos e econômicos de seu trabalho, que ainda, demonstravam sua consciência elevada, capacidade e necessidade de estimular o progresso social.

Os elementos góticos de seus poemas são mantidos em um espaço psicológico. O imaginário feudal (observado em *The Poor, Singing Dame*, por exemplo) e eventos sobrenaturais servem aos propósitos de seus poemas, mas não se tornam uma preocupação da narrativa. Robinson mostra em *Lyrical Tales* que ela é capaz de abraçar o Gótico sem a ambivalência experimentada pelos poetas masculinos. O modo como ela trabalhou em seus poemas proporciona um espaço no qual a mulher escritora é livre para explorar as ansiedades de sua condição de segunda classe na ordem social, vivendo sob o poder da autoridade masculina. No conto *Golfre, a Gothic Swiss Tale, in Five Parts*, ela explora essa condição, aparentemente divertindo-se no sangue coagulado e jogando com a forma como são tratadas as mulheres nas narrativas góticas anteriores.

O maior propósito de Robinson, se assim podemos reduzir, é atacar a hipocrisia em todas as formas e em todos os níveis de classe. Em um lugar de uma sociedade exploradora e opressiva, ela promove uma ideologia feminizada da sensibilidade, apesar de ter sido fortemente influenciada pelos *Lake poets*²⁰ (Poetas do Lago), com Mary Robinson observa-se o nascimento da poetisa romântica, mas nunca é tão simples assim, sua estratégia retórica, bem como a consciência de seu público, a leva a se debruçar sobre a loucura, sofrimento e fracasso endêmico ao seu mundo corrompido, mesmo na busca de sugestões de um modo de vida melhor para si e para seus leitores.

Em 1805 Charlotte Dacre publica *Confessions of the Nun of St Omer* e, *Zofloya, or The Moor* em 1806, ambos os trabalhos fornecem uma versão feminizada do drama psicológico gótico, e são poderosos exemplos da exploração temática possível neste tipo de Gótico. Em seus romances e poemas Dacre usa temas sentimentais e góticos com uma aspereza considerável. Dacre adicionou inovação na maneira através da qual construía suas heroínas, bem diferente do decoro comumente estabelecido para mulheres. Criava personagens femininas agressivas e muitas vezes fisicamente violentas que demonstram fortes desejos sexuais e ambição, e assim, ela “deliberava sua posição problemática com a cultura patriarcal através de uma subjetividade demonizada”,

²⁰ *The Lake Poets* (Poetas do Lago) era um grupo de poetas do período romântico inglês que moraram no Lake District da Inglaterra. Eles não seguiam uma “tendência” ou “escola” de pensamento ou de prática literária que estivesse em moda na época. Os principais componentes desse grupo eram William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge e Robert Southey.

segundo Fay (1998, p.135). Seu trabalho no universo literário se manteve na obscuridade por muito tempo, no entanto, foi admirada por alguns dos grandes escritores de sua época e seus romances influenciaram inclusive, o escritor romântico radical Percy Bysshe Shelley, marido de Mary Shelley, o qual, como abertamente admirador da escrita e criatividade feminina, reconheceu suas habilidades e apoiava seu estilo diferente.

O romance mais conhecido de Dacre, *Zofloya, or The Moor*, vendeu muito bem e foi traduzido para a Alemanha e França posteriormente. Situado na Itália, o romance conta a história da heroína Victoria que começa uma vida de transgressões contra a sociedade através da sedução e desarranjo sexual de sua própria mãe. Victoria escolhe, seduz e conseqüentemente casa com um aristocrata de sua cidade natal, mas quando o irmão de seu marido aparece para uma visita, esta passa a desejá-lo também. No entanto, é o seu criado, Zofloya, o Mouro, que se torna a mais importante conquista sexual para Victoria, pois que ele é seu outro “obscuro”, o seu oposto em raça, cor e sexo, mas seu semelhante em orgulho e personalidade vingativa. Ambos se rebelam contra as restrições da sociedade a respeito do sexo dela e a raça dele, Fay (1998) destaca que:

Ambos procuram tipos de atos transgressores, empurrando todos os limites criativos. Estas duas almas idênticas se tornam amantes, o que em termos do drama psicológico gótico [...] Dacre inverte a dinâmica de vitimização e culpa tão necessário²¹ (p. 136) a esta vertente.

Anos seguintes *Zofloya* inspirou a escritora Emily Brontë em seu romance *Wuthering Heights* (1847), que utilizou o drama psicológico gótico combinado com o uso de políticas sexuais e raciais de Dacre para criar uma heroína tão forte que a morte prova não ser barreira para o seu espírito assustadoramente apaixonado que sempre retorna para o seu obscuro outro e amante cigano, Heathcliff.

A partir de 1816 com a publicação de *Frankenstein ou moderno Prometeu* de Mary Shelley, nosso objeto de estudo, uma nova onda de escrita gótica começa a fazer parte do universo literário e o esplendor do gênero se faz de modo tal que suas metáforas e críticas encontram espaço e admiradores em variadas formas de expressão artísticas até hoje. O romance de Shelley incorpora o horror ao gótico de uma maneira que acelera o coração do leitor mais incrédulo e assim, ascende uma luz no que diz

²¹ “[...] both seek out many kinds of transgressive acts, pushing all imaginative acts. These identical souls become lovers, which in terms of psychological drama Gothic [...] Dacre has inverted the dynamics of victimization and guilt so necessary [...]” (FAY, 1998, p. 136).

respeito ao modo aterrador através do qual a literatura pode transcender as linhas do papel e atingir as formas de ver a sociedade e pensar suas intencionalidades.

1.2 A Representação feminina em *Frankenstein*

Quando nos deleitamos com a história do cientista Victor Frankenstein e sua Criatura, entramos em contato com uma história de horror que nos parece demasiada clara ao desenrolar das narrativas tanto de Criador quanto de Criatura sobre suas experiências de um em relação ao outro e com as circunstâncias que os lideraram até o momento de seu encontro e destino trágicos. O que não se observa acuradamente, no entanto, é a importância dos fatos secundários da história que se ligam à história central e, que são, de certo modo, pequenos vestígios ou peças que formam um mosaico de significação que consiste a história da Criatura, a de maior destaque no romance: a representação das mulheres, o papel que é forjado para elas e as pequenas injustiças a que elas são acometidas durante suas pontuais aparições ao longo do romance.

A ficção de Shelley transborda a experiência feminina advinda do contato com uma sociedade assombrada pela dominação masculina. A pretexto da crítica, habituada a desqualificar trabalhos de autoria feminina, Shelley publica o romance anonimamente e cria mulheres apagadas, à sombra dos homens. No entanto, esse apagamento serve para refletirmos sobre a representação de mulheres na sociedade do momento de produção do romance, como uma espécie de reflexo dos pensamentos propagados. E, quando lembramos que o romance é escrito pelo punho de uma mulher, que demonstra conhecimento nas mais diversas áreas do saber e dotada de consciência social e política do lugar em que está e de como funciona sua sociedade, entendemos que o romance é, por assim dizer, uma subversão da capacidade criadora da mulher, enquanto forma artística. Os papéis das personagens femininas no romance, - mulheres de histórias e ambiente social bem diferente -, confirmam o caráter denunciador e crítico que a história principal carrega como veremos no próximo tópico com mais atenção.

São seis as personagens femininas que aparecem ao longo do enredo. Elas estão inseridas dentro das narrativas dos três narradores principais, o Capitão Robert Walton, Victor Frankenstein e a Criatura; assim, as conhecemos através do discurso deles. A primeira personagem que temos contato é Margaret Saville, irmã do Capitão Robert Walton, ela não tem voz e não sabemos suas reações às cartas do irmão, Walton apenas

prevê seus posicionamentos e responde a estes com argumentos outros que, ao imaginarmos a cena com os dois frente a frente, podemos ver que Margaret é aquela que permanece imune e pacificamente atenta às cogitações e receios do irmão sem nada dizer, como uma imagem cândida estendida ante seus olhos pronta para atender as necessidades do irmão, este homem cheio de pensamentos e rumações, enquanto que seus pensamentos devem permanecer a cabo da decisão dele virem à tona ou não, mas que na realidade não são dignos de fazerem parte desse momento de reflexão, pois nada teria ela a dizer de realmente caro ao irmão imensamente superior em temas do raciocínio.

No fragmento de sua primeira carta à irmã, Walton fala como se suas palavras não atingissem a sensibilidade de ninguém, soam mais como solilóquios escritos do que desejos e confissões direcionadas a alguém:

E agora, minha querida Margaret, será que não mereço contemplar com êxito um propósito grandioso? Poderia ter passado minha vida em meio ao conforto e ao luxo, mas preferi a glória a todos os atrativos que a riqueza pôs em meu caminho. Ah, se alguma voz encorajadora respondesse que sim! (SHELLEY, 2014, p. 19)

Em uma passagem de sua segunda carta à Margaret, o Capitão desabafa sobre a necessidade de um amigo que se igualasse a seu gênio, para manter uma conversa em pé de igualdade, e lamenta por nunca ter encontrado um ser assim. Durante o fragmento percebemos como a figura da irmã, a qual se destina a carta com tais pensamentos, é colocada em segundo plano, apenas como pano de fundo para as cogitações do irmão, e que na contramão do pensamento, ela enquanto mulher, não estaria em igualdade intelectual com ele:

Tenho, no entanto, um desejo que **jamais** consegui satisfazer, e sinto agora a ausência do objeto desse desejo como um mal enorme. Não tenho amigos, Margaret: quando estiver radiante com o entusiasmo do sucesso, não haverá uma única pessoa com quem eu possa compartilhar essa alegria. Se o desapontamento me assaltar, ninguém virá oferecer-me consolo nas horas de depressão. É bem verdade que ponho meus pensamentos no papel, mas se trata de um meio bastante pobre para comunicar os sentimentos. Gostaria de ter a companhia de um homem que me compreendesse, cujo olhar respondesse ao meu [...] Não há, ao meu redor, ninguém que seja s um só tempo gentil e corajoso, dotado de uma mente culta e ainda assim audaciosa, cujos gostos sejam iguais aos meus e que possa aprovar ou criticar meu planos. (SHELLEY, 2014, p. 20-21) (grifo nosso)

Ele fala dessa necessidade de ter alguém para que possa orientá-lo na discussão sobre os perigos ou bonança que a sua viagem pode trazer, mas no início de sua primeira carta, sabemos que Margaret não vê com bons olhos a empreitada do irmão, e sentimos, desse modo, que suas palavras ou maus presságios não exercem nenhum poder sobre as decisões do irmão: “você há de ficar satisfeita em saber que nenhum desastre acompanhou o começo de uma aventura que viu com tão maus presságios”. (SHELLEY, 2014, p. 17) Ao considerar o rumo que a viagem de Walton toma, os pressentimentos de Margaret se sobrepõem as ambições do irmão.

Quando Walton encontra o moribundo Victor Frankenstein vagando pelas geleiras do mar aberto, quando o seu barco encontrava-se bloqueado pelas espessas camadas de gelo e pelo nevoeiro forte, o toma em seu navio e começa uma conversa, acredita que tenha encontrado, finalmente, esse amigo em intelecto que tanto almejou. Tal fato torna sua compatibilidade uma prematura visão de escolhas trágicas, pois que ao se igualar a Victor, Walton se coloca como egoísta, pretensioso e aventureiro tal como o seu novo amigo, o que acarreta a ideia de que tais sentimentos apenas levam a ruína aqueles homens cujo caráter está sempre pretensiosamente acima da opinião do outro à sua volta:

[...] encontrei um homem que teria ficado feliz em transformar em meu irmão de coração, antes que seu espírito tivesse se degradado pelos infortúnios [...] A estima que sinto por meu hóspede cresce a cada dia. Ele desperta ao mesmo tempo minha admiração e minha compaixão, de forma impressionante. (SHELLEY, 2014, p. 28)

Não conhecemos as pretensões de Margaret, já que não há registros de cartas respostas direcionadas ao irmão nos relatos de Walton, embora em uma das passagens ele tenha mencionado um sutil pedido para que ela continuasse a enviar cartas endereçadas a si, mas elas não fazem parte de sua história. Sabemos, porém, que a ideia de felicidade para a irmã está assegurada pelo fato de ela ter um marido e filhos pra cuidar, assim como percebemos que Walton a vê como aquela que fica em casa à espera da volta de seu irmão desbravador ansiosamente e cujas expectativas estão ligadas à concretização desse fato. Margaret é assim representada, como o receptáculo que tudo

absorve e cujas aspirações se concentram na felicidade do bem estar do irmão, marido e filhos:

E o que pensará você, Margaret? Não receberá notícias de minha morte e aguardará ansiosa pelo meu retorno. Os anos vão se passar, e você será por um tempo dominada pelo desespero e torturada pela esperança. Ah! Minha adorada irmã, pensar que suas sinceras expectativas serão frustradas é mais terrível para mim do que a própria morte. Você tem, no entanto, um marido e filhos adoráveis, e pode ser feliz. Que os céus a abençoem e permitam que sim! (SHELLEY, 2014, p. 225-226)

A segunda personagem feminina que aparece no romance, já inserida na narrativa de Victor, é Caroline Beaufort Frankenstein. Apesar da descrição de corajosa e batalhadora, como vimos no tópico anterior na descrição da personagem, o texto nos coloca Caroline como a mulher indefesa e miserável por não ter uma figura masculina depois da morte do pai, e esta é a sua ‘miséria’; quando a figura de Alphonse Frankenstein aparece e a resgata de sua situação a ideia empregada é a de que agora ela poderia ter felicidade – a despeito da morte do pai -, pois um homem aparecera para dar-lhe proteção e sentido na vida. Depois de dois anos a esse acontecimento, Caroline se casa com Alphonse que cumpre o papel de bom marido e protetor, segundo a narração de Victor “ele se empenhava em protegê-la como um jardineiro protege uma **planta exótica** de qualquer vento mais forte, e em cercá-la de tudo o que despertasse emoções agradáveis em seu coração bondoso e delicado”. (SHELLEY, 2014, p 34-35) (grifo nosso).

Após o nascimento do primeiro filho, Victor, Caroline só tem olhos e atenção para ele, cuidando para que tudo esteja sempre cercado de modo a fazer o melhor para a educação do filho, e harmonia da casa. Para exaltar ainda mais a característica angelical empregada para a mãe, Victor descreve pequenas situações onde a índole pura de Caroline se expressava; quando Victor tinha cerca de cinco anos de idade, seus pais viajaram para passar uma semana na costa do lago de Como, nas fronteiras da Itália, é neste lugar onde conhecemos ainda mais a personalidade elevada de Caroline e onde seu espírito caridoso a leva a tomar uma decisão de salvadora do próximo:

[...] Sua **índole caridosa** levava-os amiúde a entrar nas cabanas dos **pobres**. Tratava-se, para minha mãe, de mais do que uma tarefa; era uma necessidade, uma paixão – lembrando-se do que havia sofrido e de como havia recebido ajuda -, agir, por sua vez, como **anjo** da guarda dos infelizes. Durante uma de suas caminhadas, uma cabana

pobre nos recôncavos de um vale chamou sua atenção por ser particularmente triste. [...] Encontrou um camponês e sua esposa, que trabalhavam arduamente, já recurvados devido à labuta, distribuindo uma refeição magra a cinco crianças famintas. Entre elas uma atraiu muito particularmente a atenção de minha mãe. Parecia ser de origem diferente. [...] A camponesa, vendo que minha mãe tinha os olhos cheios de admiração e espanto fixos naquela encantadora garota, apressou-se em relatar sua história. [...] Com a permissão dele (do marido), minha mãe convenceu os rústicos guardiães da menina a entregá-la ao seu encargo, [...] e o resultado foi que Elizabeth Lavenza passou a residir na casa de meus pais. (SHELLEY, 2014, p.35-36) (grifo e destaque nosso)

Caroline morre de febre escarlatina que adquiriu de Elizabeth, e nas palavras de Victor: “morreu tranquila, e seu semblante expressava ternura mesmo nessa hora” (SHELLEY, 2014, p. 46). Até mesmo no leito de morte, Victor descreve como sua mãe era firme e bondosa, um anjo que tinha sua felicidade somente na confirmação da alegria e prosperidade daqueles que faziam parte de sua vida, como expressam suas últimas palavras, repassadas por Victor:

Crianças – disse ela -, minhas mais firmes esperanças de felicidade futura estão na perspectiva da união de vocês. Essa perspectiva será agora o consolo do seu pai. Elizabeth, minha amada, você deve ocupar meu lugar junto aos meus filhos menores; [...] vou tentar me resignar sem tristeza à morte, na esperança de encontra-los num outro mundo. (SHELLEY, 2014, p.45)

Parece-nos quase cômica essa marca de idealismo patriarcal, de família perfeita, onde a mulher é o símbolo da bondade e pureza, que vive para fazer a vida do marido e filhos mais confortável e feliz, e o marido que protege a família financeiramente. Diante das convicções contrárias a essas práticas convencionais que nutriam o espírito da escritora de *Frankenstein*, nos parece que Mary Shelley faz uma sutil crítica a esse idealismo quando o expõe de maneira quase risível, para atrair sutilmente o senso crítico do leitor. Pequenos detalhes são postos nas entrelinhas do comportamento de Caroline que denunciam como sua vida é descrita de modo que tudo pareça como é aos olhos de quem narra apenas, e não sob o seu ponto de vista, quando lembramos que Victor, seu amado filho, é quem descreve todos os acontecimentos de sua vida.

Não sabemos como Caroline realmente sentiu a morte do pai e o desígnio irreparável do seu futuro que a ligara para sempre ao antigo amigo dele; se sua vida ao lado de um homem cuja diferença de idade era considerável a fazia feliz, apenas pelo

fato de ter sido o seu ‘salvador’ da pobreza e miséria de uma vida sem uma representação masculina para protegê-la. O que sentimos é que Caroline, assim como as demais personagens femininas, é descrita como tradicionalmente representavam os romances ao longo da tradição literária masculina, onde as mulheres aparecem através de suas vozes e moldadas de acordo com suas impressões a respeito daquelas que eles apenas compartilhavam alguns momentos da vida privada. E mais forte do que com as outras personagens, essa descrição de Caroline por Victor é construída textualmente para que o leitor sinta essa correspondência anterior de produção artística e representação da mulher.

A próxima personagem, Ágatha De Lacey, nos é apresentada na narrativa da Criatura. Ela faz parte dos moradores da casa que a Criatura encontra em meio à floresta nos arredores da cidade, e onde ela se instala às escondidas, em um anexo ligado a casa, depois de fugir das intempéries dos cidadãos quando sai do laboratório de seu criador. Aos olhos da Criatura, Ágatha é o ser mais diferente que encontrara até aquele momento, quando através de uma brecha de seu esconderijo consegue ver essa “moça de aspecto gentil”, que andava de um lado para outro com um balde na cabeça executando tarefas domésticas e, mesmo que “pobrementemente vestida”, concede à Criatura a primeira impressão do que seria o belo.

Ágatha é o anjo do lar e símbolo de servidão, assim como Caroline, mas na condição de filha e irmã. Ela é a responsável pelo preparo do alimento da família e da boa disposição da casa e quintal:

Apresentava um ar paciente e, ao mesmo tempo, triste. Perdi-a de vista e, cerca de 15 minutos depois ela retornou carregando o balde que, agora, estava quase cheio de leite. Enquanto caminhava, parecendo sentir o peso de seu fardo, foi ao seu encontro um homem cujo semblante denotava grande abatimento. [...] Vi, então, de novo, o jovem atravessar o campo atrás da casa, com algumas ferramentas na mão. A moça também estava ocupada, ora dentro de casa, ora no quintal. (SHELLEY, 2014, p.115-116)

Logo em seguida o jovem voltou, carregando nos ombros uma certa quantidade de madeira. A garota foi encontrá-lo à porta, ajudou-o a descarregar seu fardo e, levando um pouco de lenha para o interior da casa, colocou-a no fogo. Então, ela e o jovem afastaram-se para um canto, e ele lhe mostrou que arranjava pão e um pedaço de queijo. Ela pareceu satisfeita e foi até a horta apanhar algumas raízes e verduras, que pôs na água e depois no fogo. (SHELLEY, 2014, p. 117)

O rapaz que aparece junto a Ágatha é Félix, seu irmão, que toma o controle da casa em nome do pai, cego, e assim, incapacitado para prover o alimento da família. Apesar de terem pertencido em um momento da vida à classe abastada, a família de Ágatha encontrava-se à deriva e os seus membros habituaram-se a executar os afazeres que cabiam às suas habilidades e papéis exercerem, depois que perderam tudo. Ágatha parece ser a única na casa que não participa de entretenimento ou ações diferentes das incumbências domésticas: seu pai, o velho De Lacey, em alguns momentos do dia ou da noite se apodera de um violão e toca melodias tristes, mas que acalentam os corações dos filhos; senta-se de quando em quando no quintal para sentir um pouco do sol e vento perpassarem seu rosto; Félix compartilha com pai desses momentos quando o instrumento musical está em suas mãos e, acompanha-o cantando em tom de suavidade, belas canções; também é Félix quem detém o conhecimento das letras, - ou pelo menos é o único que o demonstra -, quando ele terminava seu trabalho lia para o velho e para Ágatha, e, posteriormente, era ele quem ministrava as lições para a noiva estrangeira, para aprender sobre sua língua e costumes.

Ágatha não aparece mais do que nesses momentos de afazeres e se beneficia das habilidades encantadoras de seu pai e irmão, e os retribui fazendo o possível para colocar o pouco de alimento que conseguem numa mistura capaz de esquentar seus corpos cansados. Em momentos específicos da história dos moradores da casa, tanto Félix quanto o velho De Lacey tem espaço para falar, no entanto, nada sobre os pensamentos de Ágatha nos é mostrado. Não sabemos o que sente a respeito da situação na qual se encontra a sua família senão pelas impressões da Criatura, o narrador que a observa:

O velho, eu notava, procurava com frequência encorajar seus filhos, como descobri que ele às vezes os chamava, a livrar-se da melancolia. Falava-lhes com uma voz alegre, com uma expressão de bondade que proporcionava satisfação até a mim. Ágatha ouvia com respeito e às vezes seus olhos se enchiam de lágrimas, que ela tentava enxugar de forma imperceptível; eu notava que, em geral, seu semblante e seu tom de voz alegravam-se depois de ter ouvido as exortações do pai. (SHELLEY, 2014, p. 121)

É certo, no entanto, lembrar que tudo que conhecemos sobre seus familiares são também impressões da Criatura, mas Ágatha é a única dentre suas descrições cuja ação não tem tanta importância para a ocorrência dos fatos mais preponderantes sobre o dia-a-dia dos moradores. O texto coloca Ágatha como uma ligação de conforto e bem estar

entre o velho cego, que será o primeiro ser humano a conduzir um diálogo de igual para igual com a Criatura, e Félix, o homem que provê tudo na casa, alimento, entretenimento, leitura e assim, conhecimento, e que será aquele cujas palavras e ações agressivas expulsam a Criatura de perto de sua família quando em contato direto com sua aparência grotesca.

Ainda dentro da narrativa da Criatura, nos deparamos com a figura de Safie, a noiva de Félix. Quando tomamos conhecimento da história de Safie, sua família e como se tornara noiva de um dos De Lacey, reconhecemos que ela é uma das personagens femininas mais representativas no romance tanto das injustiças empregadas à figura da mulher em proveito do bem estar masculino, quanto do pouco de atitude de uma mulher que tem uma educação diferente e que persegue seus objetivos, mesmo que tenha sua cultura apagada posteriormente para alcançá-los.

Todo o infortúnio da família De Lacey tem o pai de Safie como causa. Conhecemos juntamente com a Criatura, que o pai de Safie, um comerciante turco que morava há muito tempo em Paris, local onde Félix e sua família eram naturais, por algum motivo desconhecido é considerado suspeito diante os desígnios do governo e é perseguido e condenado à morte:

Foi detido e trancado na prisão no dia exato em que Safie chegava de Constantinopla para se juntar a ele. [...] A injustiça da sentença era óbvia; toda a Paris estava indignada. Achava-se que sua religião e fortuna haviam sido a causa da condenação, e não o crime que alegavam ter cometido. (SHELLEY, 2014, p. 131)

Félix, que presenciara a tudo toma uma decisão que mudaria para sempre o rumo de sua vida e de toda a sua família:

Félix estava, por acaso, presente ao julgamento; seu horror e sua indignação se tornaram incontroláveis quando ouviu a decisão da corte. Fez, naquele momento, um voto solene de que iria libertá-lo e começou a procurar a forma de fazê-lo. Depois de muitas inúteis tentativas de conseguir ser admitido na prisão, descobriu uma janela com grades numa parte do edifício que não era vigiada pelos guardas. Era a janela da masmorra do infeliz Muhammadan, que, acorrentado, aguardava em desespero a execução daquela bárbara sentença. Félix acercou-se da janela, à noite, e informou o prisioneiro de suas intenções em benefício dele. O turco, surpreso e animado, tentou fazer com que o empreito de seu libertador aumentasse através de promessas de recompensas e dinheiro. Félix rejeitou essas ofertas com desdém, mas, quando viu a bela Safie, que recebera permissão para visitar o pai e que expressava, com seus gestos, extrema gratidão, o

jovem teve que admitir para si mesmo que o cativo **possuía um tesouro** que **recompensaria** generosamente aquele trabalho difícil e os riscos que corria. (SHELLEY, 2014, p. 131-132) (grifo nosso)

Assim, Safie é prometida a Félix pelo pai, com a condição de que este deve estar em local seguro e que sua filha passaria a ser sua esposa. A narrativa nos mostra a naturalidade no fato de a mulher passar de pai para marido, ‘doada’ como um objeto, ganhando o título honroso de ser chamada de esposa, uma dubitável espécie de evolução do título de filha. Fato que aparece na narrativa para fortalecer o papel da mulher nessa sociedade, tomada como um item que pertence ao homem ao qual está ligada por laços paternais ou conjugais, agora como um prêmio a ser oferecido em favor do bem estar do pai. Mais uma das sutis denúncias que passam sorrateiramente despercebidas no romance, mas que somam ao fato de a condição da Criatura representá-las metaforicamente.

Para amenizar este fato, Safie e Félix apaixonam-se verdadeiramente a ponto de Safie fugir ao encontro de Félix, logo depois que dele é afastada pelo rompimento de contrato de seu pai ao se ver livre da prisão. Safie o encontra na cabana onde a Criatura observa a família, no desejo de viver ao seu lado e com eles permanece.

Quando chegou a Livorno a notícia de que Félix fora privado de sua fortuna e de sua posição social, o comerciante ordenou à filha que não pensasse mais no amado e se preparasse para voltar a seu país natal. A índole generosa de Safie ficou ultrajada com essa ordem; ela tentou discutir seu pai, mas ele a deixou, irritado e reiterando sua ordem tirânica. (SHELLEY, 2014, p. 134)

Quando se viu sozinha, Safie elaborou na mente o plano de conduta que lhe cabia seguir naquela emergência. Morar na Turquia era uma perspectiva odiosa, à qual sua religião e seus sentimentos eram contrários. Através de alguns papéis de seu pai que lhe chegaram às mãos, ela ficou sabendo acerca do exílio de seu amante e descobriu o nome do lugar onde ele então residia. Hesitou por algum tempo, mas afinal tomou sua decisão. Levando consigo algumas joias que lhe pertenciam e um pouco de dinheiro, deixou a Itália com uma criada, uma nativa de Livorno que compreendia, porém, o idioma da Turquia, e partiu rumo à Alemanha. Chegou em segurança a uma cidade que ficava a cerca de cem quilômetros da casa dos De lacey [...] (SHELLEY, 2014, p. 135)

A tomada de decisão de Safie ao fugir em direção àquele que acredita ter aprendido a amar, é um destaque diante da educação que recebe de sua mãe

incentivando o conhecimento. O texto faz uma crítica a como essa forma de educar mulheres era proibida e pouco cultuada. Mary Shelley coloca uma estrangeira para ser a mulher independente e culta (diferente do comum em sua época), apesar de ser também, aquela que é ‘doada’ como um prêmio, e mostra como o diferente é visto nesse contexto social de modo metafórico: um *outsider*; estrangeiro; a mulher que sua mãe (de Mary Shelley) fora e que ela mesma o tinha sido com orgulho:

Safie contava que sua mãe era uma árabe cristã, capturada e feita escrava pelos turcos. Graças à sua beleza, logo ganhou o coração do pai de Safie, que se casou com ela. A moça falava com entusiasmo e com alto apreço de sua mãe, que, nascida em liberdade, desprezava a servidão a que agora fora reduzida. Instruía a filha nos dogmas de sua religião e ensinou-a a aspirar à um elevado desenvolvimento intelectual e a uma independência de espírito proibidos às mulheres seguidoras de Maomé. Essa senhora morreu, mas seus ensinamentos ficaram gravados para sempre na mente de Safie, que adoecia ante a perspectiva de voltar à Ásia e ser enclausurada entre as paredes de um harém, onde só teria permissão de se ocupar com passatempos infantis, inadequados ao seu temperamento e ao seu espírito, agora acostumado a ideias grandiosas e à virtude. A perspectiva de se casar com um cristão e ficar num país onde era permitido às mulheres ter uma posição social elevada parecia-lhe encantadora. (SHELLEY, 2014, p. 132-133)

Safie é a representação da mulher subjugada pela tradição patriarcal a servir de escudo para o bem estar daqueles que proveem seu lugar comum em família, mas que diante da orientação em direção a uma mente consciente e livre, é levada a seguir seus desejos e muda seu destino, apesar de tudo. O fato de ser estrangeira ressalta, também nessa personagem, concomitante à da Criatura, a construção da alteridade relegada, mas que se torna consciente e assim, Safie é domesticada à cultura de seu noivo, abandona a sua própria em favor de uma mudança de perspectiva de vida. O que a torna livre é o fato de ela ter escolhido moldar-se a essa nova cultura, primeiro, em nome de seu bem-estar enquanto mulher pela possibilidade de viver ao lado de quem ama realmente e não de alguém indicado pelo pai e, segundo, por colocar em prática os ensinamentos deixados por sua mãe sobre sempre privilegiar os instintos de sua boa educação e discernimento. Sua escolha a liberta das amarras do pai dentro de uma tradição injusta diante do casamento e, através da construção de sua alteridade dentro de um novo contexto social, sua educação – já moldada nesta perspectiva cultural pela mãe – parece permanecer a mesma, apesar dos apagamentos que o noivo e família executam quando a domestica dentro em sob seus valores e cultura.

As duas próximas personagens são as personagens que tem, de certa forma, maior destaque dentro das narrativas que apresentam as mulheres no romance devido ao contato direto com um dos personagens principais, Victor Frankenstein. A primeira é Elizabeth Lavenza; sobre sua descendência vimos anteriormente quando falávamos sobre a representação de Caroline Frankenstein, então, sobre ela partiremos para as considerações a respeito de sua representação vista sob os olhos de Victor, o descritor de suas características.

Desde o primeiro dia quando se encontra no poder da família Frankenstein, Elizabeth, apesar de tratada como integrante genuinamente, como colocado anteriormente, sua figura é legada à objetificação, fato que acarretará em sua personalidade sempre submissa aos desejos de Victor, seu eterno amigo, mas senhor:

Na noite anterior ao dia que ela foi trazida para minha casa, minha mãe dissera em tom brincalhão: - Tenho um belo **presente** para meu Victor. Será dado amanhã. E quando na manhã seguinte, ela me **ofertou** Elizabeth como o presente prometido, eu, com minha seriedade infantil, interpretei suas palavras literalmente e passei a considerar Elizabeth minha – para que eu a protegesse, amasse e dela cuidasse com carinho. Todos os elogios feitos a ela eu recebia **como se fossem dirigidos a algo que eu possuía** [...] ela era mais do que uma irmã e, até a morte, **seria somente minha** (SHELLEY, 2014, p. 36) (grifo nosso).

Novamente observamos o papel de protetor que o homem tinha de exercer sob a mulher indefesa e vulnerável. O adjetivo “presente” para se referir a ela como para ser “dado” a outrem, tem um aspecto cômico que emana uma sensação risível, mas de crítica, diante de tal escolha infeliz de termo. Propaga a visão corrente no tempo de produção do romance, que a mulher ‘pertencia’ ao homem ao qual era ‘destinada’.

Victor a descreve como uma pessoa de temperamento calmo, sonhadora e que seguia as criações quiméricas dos poetas; se preocupava com a aparência das coisas em contraste com ele que se “deliciava com a investigação de suas causas” (SHELLEY, 2014, p. 39); com uma alma santa, dentro do paradigma ideal da mulher na sociedade patriarcal, Elizabeth era “o anjo do lar”, que depois da morte de Caroline assume as suas funções, sempre pronta a subverter seus sentimentos; na morte da mãe adotiva reprime sua dor para consolar os demais e é a primeira a acusar a si mesma quando a morte de William é descoberta, ao perceber que ele fora estrangulado, imagina que a corrente com miniatura da mãe que ela deixara William usar em seu pescoço tinha sido a tentação que levou o assassino a conduzir o crime. Diante do julgamento de Justine se

pergunta que atitude poderia ter tomado para que o mal afligisse tão amargamente aquela família que a acolhera com tamanha satisfação e que, agora, em seus cuidados estava se direcionando para a destruição.

Em uma de suas cartas a Victor, após tantos infortúnios, percebemos seu sentimento de subserviência e descrédito ante a importância de suas palavras para ele que sofre mais do que qualquer outro ser a morte de sua mãe, irmão, criada querida e de seu amigo, sentimento que ela, criatura simples não comporta, e assim, lhe expressa o desejo que, a seus olhos levaria à sua felicidade mútua, o que nos mostra a perspectiva de futuro feliz idealizado pela personagem:

Eu não haveria de incomodá-lo nesse período, quando tantos infortúnios lhe pesavam sobre os ombros, mas uma conversa que tive com meu tio, antes que ele partisse, torna necessárias algumas explicações prévias ao nosso reencontro. Explicações! Você possivelmente há de dizer. O que tem Elizabeth a explicar? Se realmente o disser, minhas perguntas estão respondidas e todas as minhas dúvidas, apaziguadas. [...] Você bem sabe, Victor, que a nossa união era o plano favorito de seus pais, desde quando éramos crianças. Disseram-nos isso em nossa meninice e nos ensinaram a ansiar por essa união como um evento que com certeza haveria de ocorrer. [...] Confesso-lhe, meu amigo, que o amo, e que nos meus etéreos sonhos com o futuro você sempre foi meu amigo e companheiro. É a sua felicidade, porém, tanto quanto a minha, que desejo ao declarar que nosso casamento haveria de me tornar eternamente infeliz se não fosse de sua própria e livre escolha. Mesmo agora choro ao pensar que, abatido como está pelos mais cruéis infortúnios, poderia reprimir, em nome da palavra “honra”, toda a esperança do amor e da felicidade que seriam sua única possibilidade de voltar a ser como antes. [...] Não deixe que esta carta o transtorne; não me responda amanhã, ou depois de amanhã, ou mesmo antes de voltar, se isso lhe há de causar sofrimento, [...] e se eu vir um único sorriso que seja quando nos encontrarmos, resultado deste ou de qualquer outro esforço de minha parte, não hei de desejar outra felicidade no mundo. (SHELLEY, 2014, p. 199-200)

Após a felicidade do casamento com Victor, suas alegrias diante do momento mais significativo de sua vida não duram muito, pois Elizabeth, se configurando como a amada e companheira de Victor, se torna alvo da vingança da Criatura, que vê nela tudo o quanto não pode obter devido o egoísmo e recusa de seu criador em dar vida a um ser igual a si para ter como companhia. Elizabeth é, então, estrangulada em sua noite de núpcias pelas mãos da criação de Victor. A objetificação da personagem desde o primeiro momento que aparece na história perpassa todos os momentos de sua vida enquanto encarregada da felicidade dos outros acima da sua, é levada, inclusive, a

desejar ser aquilo que proverá a felicidade do amado, como uma recompensa por sua amizade e acolhida. Ela representa não só o anjo do lar que faz morada, mas a submissão feminina diante dos desejos masculinos, conduzida pelo discurso recorrente deles sobre seu papel no espaço em que se encontra inserida, a ponto de torna-lo o seu próprio discurso.

A outra personagem feminina que tem um determinado destaque, e última de nosso tópico de discussão, é Justine Moritz. Como preferida de Caroline Frankenstein, os laços que ligam a amada criada a Victor são fortes devido à moça ser considerada como que da família e não apenas uma serviçal. Por esse motivo o coração de Victor se dilacera quando em seu segundo momento de egoísmo, covardia e vaidade nada faz em defesa de Justine no dia de seu julgamento, assistindo-a ser condenada à morte injustamente pela morte do seu irmão.

A moça é anteriormente injustiçada pelas acusações e rejeições da mãe, que a culpa desonestamente pela morte sequencial dos irmãos, aceita tudo resignada e, quando é resgatada pela família Frankenstein, sente sua vida renascer e passa por bons momentos de felicidade até o ponto do infortúnio do crime ao qual é apontada como culpada. O passado doloroso de Justine serve para intensificar o peso das injustiças que acometem a vida da pobre moça, subjugada, submissa e pura, sobre sua mãe e seus infortúnios passados conhecemos um pouco através de uma das falas de Elizabeth narradas por Victor:

A pobre mulher era muito vacilante em seu arrependimento. Às vezes, implorava a Justine que lhe perdoasse as indelicadezas, mas com muito maior frequência acusava-a de ter causado a morte do irmão e da irmã. Essa conturbação fez por fim com que Mme. Moritz comesse a enfraquecer, o que a princípio aumentou sua irritabilidade, mas agora ela está em paz para sempre. Morreu quando o frio quando o frio se aproximava, no começo do último inverno. Justine voltou para nós, e realmente gosto bastante dela. É muito inteligente, gentil e extremamente bonita [...] (SHELLEY, 2014, p. 71).

Tais fatos ajudam na tensão sobre a condenação de Justine quando da morte de Willian, pois a moral resguardada da moça juntamente com o sofrimento que passara, nutre no leitor a sensação de indignação diante de mais uma injustiça para a personagem e mais uma vez a submissão diante de um ataque a si mesma; Justine aceita seu destino e acaba por ser convencida, pelos magistrados, a confessar o crime mesmo que consciente de sua inocência:

Confessei, mas confessei uma mentira. Confessei, na esperança de obter a absolvição; mas agora essa mentira pesa mais intensamente em meu coração do que todos os meus pecados. Que Deus do céu me perdoe! Desde que fui condenada, meu confessor não me deixou mais em paz; ameaçou-me, até que eu quase comecei a me reconhecer no monstro que ele descrevia. Ameaçou-me com a excomunhão e com o fogo do inferno, se eu permanecesse impenitente. Cara, senhora, eu não tinha ninguém em quem me apoiar; todos olhavam para mim como uma desgraçada destinada à ignomínia e à perdição. O que eu podia fazer? Num mau momento, concordei com uma mentira e agora estou verdadeiramente infeliz. [...] Não tenho medo de morrer – disse ela -; essa angústia já passou. Deus elimina minhas fraquezas e me dá coragem para suportar o pior. Deixo um mundo triste e amargurado; e, se a senhora lembrar-se de mim e pensar em mim como alguém que foi injustamente condenada, resigno-me ao destino que me aguarda [...] (SHELLEY, 2014, p. 93-94)



Figura 1 - Morte de Justine Moritz. Arte de Bernie Wrightson. Fonte: <http://alvadee.tumblr.com/post/31200241198/bernie-wrightson-illustrations-of-mary-shelleys>

A abordagem psicologicamente violenta aplicada pelo confessor de Justine se assemelha aos métodos utilizados com as mulheres no período de inquisição, onde toda e qualquer ação incomum de mulheres ou até mesmo uma acusação feita por um vizinho, senhor de família, fadava a mulher acusada a ser julgada como culpada de um crime absurdo e incompreensível. A alusão dessa prática aplicada ao caso de Justine aflora não somente o tom de injustiça e violência psicológica exercida pelos “homens da lei e do poder”, mas à crítica lançada sobre a já antiga concepção negativa direcionada à mulher, sempre culpada, mesmo quando não se tem provas contundentes ou crimes

efetivos; onde seu depoimento e palavras não tem força, pelo contrário, ela é pressionada a confessar que pertence a uma esfera negra e tal é a pressão em direção a isso, que em um momento ela mesma duvida de sua integridade e aceita a acusação de monstro/demônio/culpada pelos males/monstro.

A representação feminina no romance é assim, uma teia de pequenas e diferentes formas através das quais as mulheres são invadidas ou silenciadas, subjugadas, vistas aos olhos dos homens, - lembrando que todas aparecem através da voz de narradores masculinos-, que moldam seu espaço de acordo com o que acredita ser digno, e esse olhar é um reflexo das condições injustas pelas quais passavam as mulheres do momento de produção do romance de Mary Shelley. Colocar as mulheres apagadas e à sombra dos homens se configura, no entanto, como uma sutil e forte crítica da escritora em direção a tais molduras aplicadas e difundidas, especialmente, através da literatura de seu contexto social. Ligadas à injustiça cometida por Victor à Criatura, a representação das personagens femininas forma um todo denunciador de injustiças, que se conectam a condição da Criatura à condição feminina metaforicamente e percebemos que as atitudes vinculadas às intenções são monstruosas. No capítulo seguinte passaremos pelos caminhos que levam ao monstruoso e entenderemos melhor essas assertivas.

Capítulo III

2. NO COVIL DOS MONSTROS: QUEM ELES SÃO E A CONTÍNUA NECESSIDADE DELES, O GÊNERO GÓTICO E O HORROR EM *FRANKENSTEIN*

I have never seen a greater monster or miracle than myself.

Michel de Montaigne

Para discutirmos os meandros que rondam o interior do humano a respeito de suas intencionalidades, e assim, analisar o personagem de Victor Frankenstein sob as luzes da monstrosidade humana, antes, precisamos entender e conhecer quem são aqueles os quais os homens em sociedade criam e transferem suas intencionalidades mais sombrias, na tentativa de tornar visível o mal que há dentro deles próprios. Os monstros sempre estiveram presentes na história das sociedades, eles refletem os medos e ansiedades dos homens e assim, são também, constitutivos dos próprios homens. Os monstros “[...] corporificam tudo o que é perigoso e horrível na imaginação humana”²² (GILMORE, 2003, p. 01) e desse modo, as criaturas que eles criam para externalizarem seus medos não são apenas criações aleatórias, mas fazem parte do que ronda a imaginação de seus criadores; elas são produto do que há de mais interior ao homem. Neste capítulo entraremos no covil dos monstros para entendermos quem são essas criaturas e qual a relação delas com a literatura e a sociedade, assim como passearemos pelo terreno do gênero gótico e como o horror gótico aparece em *Frankenstein*.

2.1 Convite à monstrosidade: conhecendo os monstros

Antes de falarmos sobre os monstros, precisamos esclarecer pontos sobre a terminologia, o que a palavra significa e o que ela incorpora. Em todos os lugares existem aqueles que utilizam a palavra “monstro” para definir tudo que seja repulsivo, aterrorizante ou perigoso, assim, precisamos especificar que, para o nosso objetivo neste

²² [...] embody all that is dangerous and horrible in the human imagination (GILMORE, 2003, p. 01) – Todas as traduções de citações de Gilmore (2003) são de responsabilidade da autora, desde que não há tradução oficial desta obra.

estudo, “monstro” significa o produto mágico da imaginação. Não apenas objetos ou seres malformados, mas aquilo de mais profundo no imaginário humano, que faz parte de sua composição psíquica e que é transposta para a realidade, seja ficcional ou não, para ser, em seguida, dissipada. Entendemos que o monstro é a corporificação do que há de mais sombrio e devastador dentro do ser humano, e por isso esteve e estará presente em todas as sociedades, para possibilitar o mascaramento das intencionalidades escondidas do humano. Considerando este fator, entenderemos que a Criatura de Victor Frankenstein é um reflexo da formação interior mais sombria da imaginação e intenções desse cientista que a constrói se distanciando da humanidade e do amor de seus entes queridos, mergulhado em sua ambição e sede de poder.

As definições de monstro/ monstrosidade se desenvolvem de maneira quase histórica. Os monstros são parte das tradições e do imaginário de cada povo, seja em torno de uma fogueira pré-histórica ou projetado nas palavras que constituem as linhas imaginárias do escritor. E é exatamente nestas linhas que as definições de monstro/ monstrosidade encontram o seu espaço mais abertamente, por constituírem o reflexo do pensamento e do sentimento de um indivíduo que representa um grupo do qual faz parte. A literatura possibilita a transgressão do que há de mais profundo nos corações humanos, fornece espaço para que seja possível pensar sobre si mesmo e a sociedade de uma época sob um horizonte singular, concebendo o mundo em uma outra lógica, outra ótica, as criações ficcionais são parte não só do pensamento individual daquele que as concebe, mas participa de um diálogo com o seu tempo, suas ideologias e monstros criados das relações nesta mesma sociedade.

Cohen (2000) coloca que:

O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural — de uma época, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro incorpora — de modo bastante literal — medo, desejo, ansiedade e fantasia, dando-lhes uma vida e uma estranha independência (p. 26-27).

Assim como o Gótico enquanto gênero, o monstro também tem uma caracterização complicada e contestada. Mas algumas definições podem ser destacadas das múltiplas formas de entender esse ser milenar e, das quais não podemos fugir desde que são importantes pontos de partida para entendermos porque esses seres foram e continuam sendo necessários para a formação do processo de construção das sociedades.

Cohen (2000) afirma que o monstro é uma categoria mista, não está inserida em um contexto único de significação, mas faz parte de um conjunto de significações variadas que formam o seu sentido para o grupo o qual o utiliza. O monstro como um mosaico do homem, pode ser entendido, segundo este teórico, apenas através da cultura a qual está inserido. Entendendo os medos que assombram os sujeitos de uma cultura compreendemos a necessidade da aparição de seus monstros. Ademais, os monstros fazem parte do momento no qual foram criados, onde representam e incorporam o medo, o mal, o perigoso que sonda as paredes mais densas do consciente e está escondido nas camadas mais densas do inconsciente humano²³. A Criatura de Victor é moldada com a forma de um homem deformado, para refletir um dos maiores medos do homem de seu tempo: diante dos mistérios que passaram a sondar o indivíduo em sociedade ao longo de sua mudança de perspectiva à luz das novas discussões sobre o mundo advindas das revoluções (industrial e francesa), o próprio homem passou a ser um objeto de temor e dúvida. A criação de monstros como reflexos daquilo que se teme por não ser familiar é contundente quando consideramos que a figura do monstro não tem uma identificação singular que o enquadre dentro de uma definição concisa e, assim, pode ser moldada dentro de qualquer representação desses temores humanos coletivos ou não.

O fato de a figura do monstro não ter uma categoria una, significa que ele condensa uma série de características e necessidades humanas, que são nele refletidas de modo que possam ser moldados como o receptáculo de posicionamentos, sentimentos, intencionalidades, medos, e como tais estruturas interiores, o monstro é também, impreciso.

Segundo o *Diccionario de los símbolos* de Chevalier (1986):

Apesar de os monstros representarem uma ameaça externa, revelam também um perigo interior: são como as formas asquerosas de um desejo pervertido. Provém de uma certa angustia, da qual são imagens. [...] Geralmente surgem da região subterrânea, das cavidades [...] de outras tantas imagens do subconsciente²⁴ (p. 722).

²³ Falamos em consciente porque os medos e intencionalidades humanas que forjam os monstros de seu tempo são parte daquilo que constitui o ser em uma dinâmica interior que lhe é conhecida, a criação do monstro que representa essa parte de si, não é feita ao acaso, inconscientemente o é inspirada, mas partindo de uma necessidade extrema de externar aquilo que perturba, para possibilitar sua dissipação. Segundo Freud (1926) em “A questão da análise profana”, o consciente é a arte da *psique* humana onde estão os nossos pensamentos e percepções do mundo a nossa volta e tudo o quanto está relacionado direta ou indiretamente a nós ou que nos é afetado.

²⁴ Aunque los monstruos representan una amenaza exterior, revelan también un peligro interior: son como las formas asquerosas de un deseo pervertido. Proceden de una cierta angustia, de la cual son imágenes.

Gilmore (2003) ao discutir sobre a etimologia da palavra “monstro”, coloca que o interesse literário a respeito dos monstros começou com os antigos gregos, destaca Aristóteles e seu trabalho *The Generation of Animals*, onde este escreve extensivamente sobre monstros e o que está relacionado a eles. Assim como outros gregos, Aristóteles usa a palavra *teras* para descrever seres anormais, anômalos, e tal palavra significa advertência ou presságio. O uso constante deste termo passou a ser fonte para designar as categorias disformes e, assim, no período compreendido como Idade Média, esse uso deu origem à palavra teratologia, ou seja, o estudo biológico de malformações orgânicas, aberrações e anomalias de nascimento, “uma pseudo-ciência de prognosticação ou adivinhação, a qual atingiu um status elevado na Idade Média²⁵” (GILMORE, 2003, p. 09). Ainda a esse respeito Asma (2009) coloca que Aristóteles deu ao mundo antigo uma nova visão sobre o que seriam os monstros quando desmistifica que eles são uma quase única com propósitos de espalhar terrores, e acrescenta que:

Um monstro nasce dos humanos, não importa com o que ele se parece, é uma tentativa fala de atualizar uma essência humana. Ele não é uma nova espécie ou uma espécie híbrida ou uma criatura alienígena, nem mesmo uma mensagem dos deuses. Ele é apenas um ser humano anômalo ou anormal²⁶. (p.49) Tradução nossa.

Nestes termos, o monstro seria um receptáculo, uma metáfora da deformidade humana, no que concerne ao que está intrínseco e sua aparência é assombrosa tanto quanto os sentimentos e medos que representam. Victor Frankenstein classifica soberbamente sua criação como a constituição do início de uma nova espécie, mas dá vida às suas próprias monstruosidades interiores, e essa é uma de suas falhas, pois que sua criatura é uma extensão de si mesmo e não uma figura aleatória para ser jogada ao nada. A compreensão do significado da palavra monstro nos guia para essa identificação analítica do personagem.

A palavra “monstro” deriva do latim *monstrum* que significa maravilha, prodígio ou presságio, assim como o termo *teras* significava para os gregos; é decorrente da raiz

[...] Generalmente surgen de la región subterránea, de las cavidades [...] de otras tantas imágenes de lo subconsciente. (CHEVALIER, 1986, p. 722)

²⁵ [...] a pseudo-science of prognostication or divining, which attained an exalted status in the Middle Ages. (GILMORE, 2003, p. 09).

²⁶ A monster born of humans, no matter what it looks like, is a failed attempt to actualize a human essence. It is not a new species or a hybrid species or an alien creature or even a message from the gods. It is just an anomalous or abnormal human being. (ASMA, 2009, p.49)

monere, que carrega o sentido de mostrar ou advertir (CAWSON, 1995). Cawson explica, metaforicamente, que o “monstro” se configura como um aviso contra escapar ou sair de um jardim confortável e entrar na floresta selvagem, ou seja, é aquele que sai do lugar de conforto em direção ao caos, para advertir os sujeitos de suas transgressões contra os outros e a si mesmos. Ele está fortemente imbuído de uma ambígua e contraditória carga emocional, já que configura o lado mais pesado e incoerente dos humanos, dos quais serve como alerta. A figura monstruosa não é criada em um estado de conforto, mas da confusão e horrores internos aos humanos, fornece um aparato externo corporificado do estado interno em conflito com o mundo, e intensa pressão psicológica advinda dos medos que apavoram suas mentes.

Categorização do monstro: uma tarefa monstruosa

Sobre uma tentativa de categorização do monstro, Cawson (1995) escreve que o esforço em estabelecer um parâmetro unificado em direção à figura monstruosa pode ser útil quando da necessidade em conhecer uma determinada ocorrência constante de uma mesma forma de representação monstruosa, mas que apenas a inserção na cultura a qual o monstro é componente pode detectar o verdadeiro significado de sua existência. Ele é parte do imaginário de um povo. Cawson (1995) ainda coloca que:

O monstro é a reificação, a personificação em um símbolo, de um conteúdo inconsciente da mente. Ele é carregado com o calor do inconsciente, e tem um papel espiritual que lhe dá um poder além da linguagem da razão²⁷ (CAWSON, p. 1-2).

O monstro pode também ser compreendido dentro do contexto da evolução do pensamento, o que faz o mundo dos vivos passível de explicação, e que pode servir, agora, na cultura assim como na biologia, para explicar a vida em termos de crescimento, amadurecimento direcionados ao interior dos sujeitos que constroem a sociedade. Na diferenciação entre o ser que pensa e tem discernimento para tomar decisões e aquele que não o tem, segundo Cawson (1995), este modelo é especialmente útil para uma compreensão do comportamento e consciência. Compreendendo os monstros que são criados a partir de uma necessidade interior e que faz parte do

²⁷ The monster is the reification, the embodiment in a symbol, of an unconscious content in the mind. It is charged with the heat of the unconscious, and has a numinous appeal that gives it a power beyond the language of reason (CAWSON, 1995, p. 1-2).

imaginário e medo coletivo de um povo, então é possível compreender como os indivíduos de uma cultura compreendem a si mesmos em relação aos outros e quais seus direcionamentos sobre aquilo que precisam exterminar.

Quando se aponta os medos e/ou defeitos simbolicamente humanos em um ser monstruoso, o que está implicado é “uma fuga para a irresponsabilidade, agressão, sexualidade sádica ou ganância, um abandono do negativo, do destrutivo, do assassino²⁸” (CAWSON, 1995, p. 2). A compreensão da existência dos diversos monstros marinhos como o Kraken, Polifemo, Cila, Cirne, as Sereias, Leviatã, Lorelei, seres ameaçadores que vivem na água ou à beira d’água, mostra a necessidade dos sujeitos em se utilizarem do mar para cumprir seus trabalhos seja de troca de carga ou de travessias entre terras distantes, a implicação de muitos dias a bordo de um navio em um espaço grandioso e por estar inerente à natureza e pela falta de controle sobre ela, despertava um dos primeiros e maiores medos do homem ocidental, o medo do mar. (DELUMEAU, 1989).

Como exemplo de outras figuras que representam os medos do mais primitivo ao mais comum e intenso na literatura, podemos citar alguns dos romances que trazem pelo menos uma apropriação da ideia de monstruosidade de épocas anteriores e posteriores a *Frankenstein*, seja aplicado a um personagem ou incutido nas entrelinhas do texto como um todo: *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe, *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, *O médico e o monstro* (1886) de Robert Louis Stevenson, *Drácula* (1897) de Bram Stoker, assim como a peça *The crucible* (1953) de Arthur Miller com a inquisição das bruxas de Salém e suas terríveis atribuições monstruosas direcionadas à mulher como o ser maligno dotada de maldade em favor do ente das trevas, reflexo de uma sociedade assombrada pela intolerância ao outro, são exemplos dentre tantos outros que utilizam da ideia de monstro, termo largamente difundido ao longo da história, para denunciar as perversidades dos homens de seu tempo de produção.

Ainda sobre as considerações a respeito desse termo, Gilmore (2003) coloca que a palavra *monstra* foi usada pelos romanos para se referir a todo fenômeno anormal relacionado à advertência ou agouros advindos da vontade dos deuses, e assim, ela não se referia apenas a monstros, mas às vontades externas anormais de um modo geral. Considerando essa raiz etimológica, monstro seria tanto um ser quanto um sentimento amedrontador e defeituoso.

²⁸ [...] an escape into irresponsibility, aggression, sadistic sexuality or greed, an abandonment to the negative, the destructive, the murderous (CAWSON, 1995, p. 2).

No mundo antigo, a ideia carregada por ‘monstruosidades’ ou *monstra*, tinham este nome por uma admoestação ou *monitus* (aviso), porque eles apontavam para algo através de sinalização ou simbolização. Tudo o mais a que este nome era creditado como diferenciação do conhecido normal, comum, “aparecia” para representar, para servir ao propósito de substituir aquilo que não era desejado (porque não fazia parte das normalidades cotidianas) e que estavam em um âmbito internamente denso de formação de opinião em relação ao outro, ou àquilo que não se podia dominar/compreender e, que, desse modo, necessitava ser dissipado.

Desde o início dos tempos aos quais temos registro, comprovado ou não, os monstros fizeram e continuam a fazer parte de uma cultura semiótica de metáforas, mensagens, indicações de significado interno profundo ou inspiração. Apesar da mudança de nomes, a importação clássica do conceito de monstruosidade como um problema intelectual, estético e moral tem permanecido quase que constantemente, segundo Gilmore (2003). Ele ainda coloca que tanto na Idade Média quanto nos tempos seguintes, a velha denominação romana *monstrum* persistiu e se manteve inalterada na maioria dos glossários e léxicos. Assim, o significado se estendeu e foi irremediavelmente incorporado às representações das quais os romanos se referiam, no entanto, ele também se modificou, de certo modo, para acomodar as necessidades de representações ‘não comuns’ de cada época.

Hoje usamos o termo para nos referir a criaturas inventadas que são assustadoras, desproporcionalmente grandes e repugnantes, como a Criatura de Frankenstein, mas que mantem uma referência de sentido muito poderosa na qual os “monstros” ainda são sinais, avisos, metáforas ou presságios de algo importante, carregando um profundo e até mesmo espiritual significado, além de apenas assustar (GILMORE, 2003).

Os monstros fazem parte da formação das mais profundas e misteriosas partes constituintes que nos fazem humanos: as dúvidas, os medos, as intencionalidades atribuídas e secretamente desejadas, as falhas de caráter e comportamento, o poder de escolha e de exclusão. Ao significar aquilo que está para ser mostrado ou advertido, o monstro torna consubstancialmente real o que não se pode ver, e ainda assim, se pode sentir e perceber na rotina do cotidiano, quando olhado mais atentamente.

O monstro é um duplo, sua figura representa tanto a si como o outro. Cada indivíduo carrega consigo seus monstros, e em suas casas, como em um covil monstruoso, guardam da sociedade da qual fazem parte, suas verdadeiras realidades

interiores, onde podem escapar do julgamento e condenação ao seu instinto devassador, mesmo que o mais simples, como a vontade de exterminar algum sujeito que lhe fora mal educado e cujo contato a repugnância lhe devora. Ali, na vontade mascarada de si para não afetar os outros e ser julgado, mora o monstro, mora aquilo que em algum momento será externalizado, corporificado, para, assim, ser dissipado de seu receptáculo.

Gilmore (2003) explica a constituição do monstro dizendo:

Porque os monstros contem aquela qualidade espiritual de temor respeitoso misturado com horror e terror então une o mal e o sublime em um único símbolo: aquilo que está além do humano, do superhumano, do inominável, do que é taboo, do terrível, e do desconhecido. O monstro da mente é ambos, nossa criação mental asquerosa e nossa conquista mais impressionante²⁹ (p. 10).

O abismo de significados para o “monstro” nos faz perceber o quanto essa figura está ligada às camadas mais densas do humano, que é, muitas vezes, um abismo de interrogações em si mesmo.

Os estudiosos dos monstros tendem sempre a apontar a raiz etimológica da palavra “monstro” de maneira quase idêntica, divergindo apenas em como é exposto e a ordem a qual eles apresentam, mas quando partem para uma possível classificação, caracterização, todos tentam escapar dessas amarras sorrateiramente. O acordo entre os estudiosos é que essa figura não está relacionada a uma única categoria, da qual possam ser avaliados e discernidos, mas participam de um âmbito maior de entrelaçamentos que os une ao humano bem mais do que ao mundo sobrenatural. Os estudos de Asma (2009), Gilmore (2003), Cohen (2000) e Cawson (1995) direcionam a compreensão dos monstros para esse patamar de significado.

É certo afirmar que não podemos encontrar com um vampiro, sugador de sangue, ou lobisomem vingador e sedento de carne, ou uma Hidra, ser mitológico com corpo de dragão e sete cabeças de serpentes, que matava até mesmo com o seu hálito, tamanho o grau de veneno em seu corpo. Mas esses seres representaram, na época de sua criação, medos e comportamentos dos homens do momento histórico ao qual estão relacionados, podemos observar algumas de suas características nesses homens, e entender, assim, que tais caracterizações não são das figuras monstruosas criadas, mas

²⁹ For monsters contain that numinous quality of awe mixed with horror and terror that unites evil and the sublime in a single symbol: that which is beyond the human, the superhuman, the unnamable, the tabooed, the terrible, and the unknown. The monster of the mind is both our foulest mental creation and our most awesome achievement (GILMORE, 2003, p. 10).

dos sujeitos criadores dessas figuras. Buscar entender quem são esses seres é também tentar entender quem são os humanos e esta tarefa se mostra contínua e sombria.

Na França, por exemplo, após o período final das guerras religiosas, como um reflexo, o medo estava por toda parte, as devastações, o abandono das culturas advindo das incertezas das disputas empreendidas pelos exércitos, as dificuldades remanescentes dessa última parte do século XVI, o temor do homem, aquele ser devastador e suas investidas foi canalizado para os lobos, animais terríveis que tudo devorava que em sua direção corresse a contragosto. Delumeau (1989) afirma que demonólogos franceses discutiam em abundância a respeito da licantropia, maldição recaída sobre um homem que o transforma em lobo, e assim, o medo coletivo transformou o lobo em um monstro de seu tempo de criação, o lobisomem. Um homem que transformado em animal, podia representar as atitudes humanas correntes e que, também, pelo próprio homem, podia ser dissipado.

Asma (2009) afirma que o monstro é mais do que um ser odioso e horrendo aos olhos, é mais do que uma criatura detestável da imaginação humana. Ele afirma que o monstro é uma espécie de “categoria cultural”, engajada em domínios diversos como a religião, a biologia, a literatura, e a política. O monstro é sempre uma metáfora de algo mascarado e que precisa ser canalizado de seu esconderijo e exposto. Sua duplicidade se faz através do fato de encerrarem em si o literal e o simbólico, pois que ao invés de entrarmos em contato com suas figuras propriamente ditas, empregamos o conceito de monstro metaforicamente e não literalmente. Não são possíveis caracterizações unas, porque não existem seres iguais divididos por categorias, mas criaturas diferentes que talvez representem os mesmos medos e/ou motivos de seus criadores, estes sempre humanos e próximos, o mundo sobrenatural imaginário e distante no qual se supunha existir os monstros ficou, há muito tempo, descreditado e em um passado remoto até mesmo à literatura gótica, depois dos anos de 1800, como pontuamos no capítulo anterior.

Ainda segundo Asma (2009), é inútil procurar por um compêndio de definição para o “monstro”, pois que não há uma definição exata. O termo e o conceito de “monstro” são uma categoria prototípica. Quando pensamos em um ser que reúne o mal e carrega em si as intencionalidades atípicas de um sujeito comum e moralmente aceito da sociedade da qual pertence, não formamos um ideal de criatura, mas compreendemos a ideia e propósito que essa criatura transmite. Muitas são as formas que esses seres já apareceram na história desde o início dos tempos que temos contato: “répteis”

(monstros tipo aranhas), “deslizantes” (monstros tipo cobra), “colossais” (criaturas gigantes), “híbridos” (criaturas de espécies mixas), “possessores” (espíritos, espectros, etc.), “parasitas” (sugadores de sangue infecciosos), dentre tantos, mas não podemos ainda, dizer que um é mais monstruoso que outro, ou encaixar sua função dentro de tipos. Asma ainda coloca que “funcionalmente falando, eles provavelmente aparecem e reaparecem em nossas histórias e em nossas ilustrações artísticas porque eles nos ajudam a navegar os perigos de nosso ambiente³⁰” - Tradução nossa (2009, p. 282).

Os monstros aparecem em todas as culturas, mas sempre estarão corporificados de acordo com os medos, as falhas, as práticas negativas dos homens de seu tempo, seus criadores. Eles sugerem uma simulação do nosso tratamento com a realidade, uma maneira imaginária de representar as forças da natureza, as ameaças do eu, e os perigos da interação social humana.

2.2 O gótico: um gênero indecifrável e o horror em *Frankenstein*

Tentar descrever o gênero gótico pode ser uma tarefa tão sombria quanto os ambientes que povoam as histórias de seu contexto. O termo tem sua origem de modo bastante peculiar, - se podemos dizer que conhecemos de fato sua origem -, é primeiro mencionado nas caracterizações das construções arquitetônicas e pelos primeiros historiadores de arte da Renascença na Itália, segundo Hogle (2002) estes últimos utilizavam o termo para descrever estilos de pontas de arcos e formatos acastelados da arquitetura medieval, assim como modos de vida medieval em geral, mas:

Fazendo-o de maneira pejorativa para estabelecer a superioridade das alternativas neoclássicas mais recentes, por causa disso os esboços do passado imediato foram associados aos supostamente barbáricos Godos os quais tinham pouco a ver com as construções em questão³¹. (HOGLE, 2002, p. 16)

³⁰ Functionally speaking they probably appear and reappear in our stories and in our artwork because they help us navigate the dangers of our environment (ASMA, 2009, p. 282).

³¹ To do so in a pejorative way so as to establish the superiority of more recent neoclassic alternatives, because of which the designs of the immediate past were associated with supposedly barbaric Goths who had little to do with the actual buildings in question (HOGLE, 2002, p.16). Tradução nossa.

Os Godos eram um povo originário das regiões meridionais da Escandinávia que no século III e V invadiu os impérios romanos do Ocidente e Oriente³². O rei godo Teodorico I, depois de batalhas e tomada de terras, governou a Itália até a sua morte em 526. Apesar dos godos terem sido extintos no começo do século VIII, seus feitos e conquistas deixaram marcas permanentes nos povos italianos, principalmente no que diz respeito à Queda do Império, com tantas construções greco-romanas destruídas, trouxe um trauma que foi passado de geração em geração. No período do Renascimento, no século XVI, o termo godo era sinônimo de "inculto destruidor da arte clássica", assim esse estilo arquitetônico cheio de ogivas, vitrais e gárgulas, passou a ser considerado pelos italianos, o "povo bárbaro" que "invade" o "povo clássico-cristão", tornando impura a arquitetura e tudo o que a ela fosse relacionado. A intenção era vulgarizar todo o estilo, mas pelo que foi visto nos séculos posteriores, o termo "gótico" acabou formando uma coesão do obscurantismo medieval, fincando deste modo, raízes permanentes na Europa. Quando se fala em arte, literatura, imagem, características góticas, estas não estão diretamente relacionadas ao povo Godo, mas ao legado simbólico-ideológico alimentado e difundido largamente depois de seu reinado em terras e lugares, posteriormente tidos pelos britânicos, por exemplo, como exóticos, desconhecidos, assustadores, enigmáticos.

Na ficção, o termo é mencionado pioneiramente por Horace Walpole no subtítulo à segunda edição de seu romance mais proeminente, “O Castelo de Otranto: uma história gótica” (1764), em inglês *The Castle of Otranto: a gothic story*, a ele também legado o título de “pai” da literatura gótica, fato que também encontra resistência entre os pares. A noção do que constitui em essência a escrita gótica é um campo contestado, muitos concordariam que ela faria sentido se considerarmos os trabalhos dos pioneiros Horace Walpole, Ann Radcliffe, Charles Maturin e Matthew Lewis como escritores góticos e, assim, conhecedores do gênero, mas eles também escreviam cada um por sua vez, de modos/gêneros bastante diferentes.

Quando Mary Shelley aparece na cena gótica, por exemplo, a questão da busca do ‘gótico original’ já tinha sido superada, tamanhas eram as complicações para se estabelecer um padrão, ao invés, se tornou um gênero de múltiplas formas que deixou apenas alguns traços para serem seguidos/utilizados pelos escritores posteriores (PUNTER, 2001). É preciso considerar que Shelley e os escritores seguintes a Walpole não escreviam tentando se encaixar em um modelo, até porque não existia mesmo um a

³² Consultar o endereço: http://www.spectrumgothic.com.br/gothic/gotico_historico.htm, para mais informações sobre os Godos e assuntos relacionados.

ser seguido, o que importava era a forma de abordar uma crítica do momento social inglês e expor as monstruosidades, agora, do homem, e não mais de fantasmas de um passado distante que voltavam para aterrorizar o presente.

A sociedade de Shelley era suficientemente assustadora e o presente alçava voos para aterrorizar o futuro, era consistente nesse período ver que o homem é que era o verdadeiro causador daquilo que suscitava horror em si e em seus semelhantes, e os textos de fim do século dezoito e início do século dezenove se utilizaram desse ambiente/espço amedrontador do gênero gótico como suporte para expor algo mais próximo, sério, como questões sobre a ganância do homem, as consequências de atitudes egoístas, o preconceito cultural, o medo do diferente e do novo, os horrores causados pela condição de subordinação de uns diante do poder de uma minoria no topo da sociedade, temas estes que estavam em discussão entre os sujeitos da sociedade inglesa, e que com a escrita feminina se consolidou de maneira forte, como discutiremos mais adiante neste capítulo.

Segundo David Punter em seu texto *The Literature of Terror* (1980), a literatura Gótica é um gênero de autoanálise a qual emergiu de um estado onde a burguesia, essa nova classe surgida após as revoluções (Francesa e Industrial), começou a tentar entender as condições e história de sua própria ascensão. Era um período de industrialização e rápida mudança social de valores e interpretações de si e do mundo a sua volta. O gótico trabalha assim, insistentemente entregando-se aos medos e ansiedades da classe média no que diz respeito à natureza de sua ascendência, sempre retornando a assuntos como ancestralidade, herança, e transmissão de propriedade através de histórias que carregam esses fatores como fios condutores que inspiram o horror das relações do homem e sociedade. Punter (1980) ainda coloca que “sob tais circunstâncias, não é de surpreender encontrar a emergência de uma literatura cujos temas principais são paranoia, manipulação e injustiça, e cujo projeto central é compreender o inexplicável, o taboo, o irracional³³” (p. 128). É correto afirmarmos também, que a difusão de tais temas não se deve somente às ansiedades dos homens de classe média, mas a todo um sentimento corrente nos corações ingleses de um período de mudanças extremas e do surgimento de tantas dúvidas sobre as origens do homem e de suas intencionalidades.

³³ Under such circumstances, it is hardly surprising to find the emergence of a literature whose key motifs are paranoia, manipulation and injustice, and whose central project is understanding the inexplicable, the taboo, the irrational”. (PUNTER, 1980, p 128) Tradução nossa.

Muitos críticos tentaram invocar um modelo genérico, com características formais e temáticas que conceituaria o gênero gótico, para construir a tradição de escrita gótica com o objetivo de apoiar a necessidade remanescente a respeito da natureza das ansiedades reveladas e exploradas pelos romances escritos neste gênero. Watt (2004) em sua introdução ao texto *Contesting the Gothic*, alerta que é preciso permanecer cético no que se refere ao “poder explanatório” de tais tentativas teóricas sobre o gênero Gótico, porque apesar de poderem, por um lado, se tornarem confiáveis dentro de um círculo hermenêutico, por outro lado, os trabalhos são interpretados muitas vezes para produzir uma moldura genérica, contra a qual eles originalmente foram feitos. Os trabalhos góticos não são formulados dentro de uma formatação preestabelecida, são, na verdade, contra uma padronização, formas livres de tratar temas que assombram e perturbam os corações de quem escreve e quem lê, pois tratam de temas que envolvem os mais profundos sentimentos, tais como, medo, dúvida, invasão, temor, loucura, egoísmo, injustiça, para citar alguns.

Na tentativa de encaixar as histórias em categorias padronizadas do que se pretende o gótico, esse gênero que ‘trata’ de assombrações, histórias individuais, principalmente como o que vem sendo feito no século XXI por escritores e críticos literários, compromete o que essas histórias significavam em sua época. Concordamos com Watt (2004) quando afirma que:

[...] é também importante ter em conta a escala de significados literais os quais o termo (*gótico*) teve no final do século dezoito, e reconhecer em particular a maneira a qual o Gótico foi construído como um período pseudo-histórico idealizado ou *locus* de virtude exemplar e valor³⁴ (WATT, 2004, p. 02).

Consideramos crucial ressaltar que o gênero gótico de romances não se estabilizou com um padrão temático e/ou formal, assim como as novidades que surgiram juntamente com sua aparição no universo literário. No século XVIII quando o gótico contamina os corações dos leitores de romances que agora precisavam de uma literatura tão sombria quanto suas almas cheias de dúvidas e complicações, nesse momento, o termo “Gótico” estava fortemente relacionado a um passado ‘bárbaro’, ‘medieval’ e ‘sobrenatural’, significava a falta de razão, moralidade e beleza, e a

³⁴ [...]it is also important to take into account the range of literal meanings which the term held in the late eighteenth century, and to recognize in particular the way that the Gothic was constructed as an idealized pseudo-historical period or locus of exemplary virtue and valour (WATT, 2004, p. 02). Tradução e destaque nosso.

projeção do presente para um passado gótico ocorreu como parte de um processo mais abrangente de revolta política, econômica e social, como já mencionado.

Segundo Botting (2001), sendo o gótico um gênero emergente do tempo das revoluções burguesa e industrial, um tempo em que a filosofia do Iluminismo e a crescente mudança de visões, a fascinação do gótico do século dezoito com cavalheirismo, violência, seres mágicos e aristocratas malevolentes está ligada às mudanças de práticas feudais para comerciais diante das quais as noções de propriedade, governo e sociedade sofriam transformações extremas.

Botting (2001, p.13) coloca que o “‘gótico’ assim, ressoa bem mais com as ansiedades e medos concernentes às crises e mudanças no presente do que qualquer terror do passado³⁵”. Assim, as discussões levantadas nos textos desse período ligadas à noção genérica gótica, eram a respeito do momento aterrorizante pelo qual a sociedade inglesa passava, embora os textos iniciais como o de Walpole, *O castelo de Otranto*, contivessem todas aquelas caracterizações fantásticas com os castelos assombrados, maldições de família, fantasmas, cadeiras e portas que mexem sozinhas, vultos, etc.

A maior contribuição de Walpole, no entanto, foi ajudar a estabelecer um vocabulário de temas e tropos que mais tarde foi revisitado através dos gêneros, adaptando-os de maneiras diversas, mas o gótico como foi consolidado no fim do século XVIII e início do século XIX, já não tinha quase mais nada de compatível com o gótico de Walpole e seus contemporâneos, quase todos os temas envolvendo o sobrenatural e castelos assombrados, fantasmas e maldições estava superado. A partir dos anos de 1800 e mais especificamente com a publicação de *Frankenstein* em 1818, toda essa atmosfera assombrada por seres distantes e sobrenaturais de proporções gigantes foi utilizada ainda, mas de uma forma intrinsecamente mais densa. Agora, o horror estava representado em sujeitos mais palpáveis, próximos e reais, ele advinha do próprio homem em suas relações com o outro.

A longevidade a qual o gênero alcançou e o forte poder da ficção gótica deriva da maneira como ela nos ajuda a endereçar e disfarçar alguns dos nossos mais importantes desejos, dúvidas e tipos de ansiedade, que existem mais internamente e mentalmente do que social e culturalmente, ao longo da história da cultura ocidental desde o século XVIII, quando tudo começou a mudar e adquirir novos parâmetros e perspectivas, assim, a atmosfera gótica se configurou como a mais verdadeira forma de expressão de intencionalidades.

³⁵ ‘Gothic’ thus resonates as much with anxieties and fears concerning the crises and changes in the present as with any terrors of the past (BOTTING, 2001, p.13). Tradução nossa.

Apesar de sua origem se dever aos escritos que compreendem os anos entre 1760 a 1790, o romance gótico inglês teve seu esplendor nos anos de 1800, anos nos quais se registraram o maior número de obras publicadas do gênero. Segundo Miles (2002), de 1788 até 1807 o Gótico manteve no mercado um número considerável de publicações de romances do gênero, atingindo um ponto alto em 1795. A ficção gótica, assim, se dividiu em duas grandes fases: de 1788 a 1793, quando o Gótico explode na cena literária depois de um longo período intermitente de produção, e outra fase de 1794 a 1807, período onde aparece no cenário literário a publicação de *The Mysteries of Udolpho* de Ann Radcliffe, depois desses períodos as aparições de romances góticos começaram a entrar em um declínio que seria apenas retomado após as consequências da Revolução Francesa nos anos seguintes. Ainda a esse respeito Miles destaca que:

[...] Mais uma vez a história literária nos fornece um pedaço de sabedoria recebida: a explosão do Gótico foi um efeito colateral da Revolução Francesa. [...] os horrores sangrentos da revolução impulsionaram os romancistas a novos extremos de violência imaginária, de modo a competir com a realidade chocante³⁶ (MILES, 2002, p. 42-43).

Podemos afirmar que a ascensão do gênero não ocorreu devido à revolução, mas foi reflexo dos sentimentos e atmosfera deixados por ela. O período movia as pessoas a mudanças de perspectivas e ocorriam outras mudanças relativas às concepções de mundo, sociedade, indivíduo, e era tudo muito novo e complexo para os cidadãos ingleses, londrinos, de um modo demasiado ameaçador, era tudo muito assustador. Conhecer o outro e ser levado a dar espaço ao outro, fazia com que as intencionalidades de cada um surgissem de maneira tal que não podiam deixá-las transparecer e, direcionavam a sua necessidade de não ver a si mesmos na criação de monstros interiores, tanto em si quanto nos outros. Monstros interiores tais como o silenciamento do outro, a exclusão arbitrária daquele diferente de si, a condição de margem legada à mulher, o sentimento geral de abandono, pré-conceito do outro, medo, egoísmo, e todos esses monstros, inspirados pelos homens atormentavam os indivíduos e aqueles que tentavam viver nesse ambiente hostil ao contato humano, mas aberto às indelicadezas do lado sombrio da alma desse homem inglês, era uma sociedade assombrada pela dominação masculina.

³⁶ [...] Once again literary history provides us with a piece of received wisdom: the Gothic explosion was collateral damage from the French Revolution. [...] the bloody horrors of the revolution pushed novelists to new extremes of imaginary violence, as they strove to compete with the shocking reality (MILES, 2002, p. 42-43).

Categorização e vertentes dos romances góticos

Considerando as questões acima elencadas sobre as origens deste termo tão contestado e que adquiriu um significado outro com o passar dos tempos e, em especial, no espaço literário, faremos uso da abordagem utilizada por Fay (1998) na obra *A feminist introduction to romanticism*, dentre tantas definições existentes a esse respeito por acreditarmos que suas caracterizações dialogam com nossas necessidades de utilização do termo gótico e suas vertentes.

Inicialmente usado não para se referir a trabalhos literários, mas aos Godos e sua linguagem, assim como à ideia devastadora tomada a partir das ações desse mesmo povo, como vimos, em uma distinção casual histórica, o termo foi usado para diferenciar o “romântico” ou o aspecto de romance, como categoria narrativa, do período medieval da era clássica. O gênero gótico aparece como reflexo e influência de acontecimentos históricos, a maior parte em decorrência da revolução francesa, que nos lembra que o gótico não é um gênero estático, uma criação apenas, mas é refletido, assim como é reflexo dessa influência. Os cidadãos não eram mais os mesmos, suas motivações também eram outras, viviam atormentados por seus pensamentos e desejos obscuros advindos de experiências e dúvidas igualmente obscuras. É o gênero mais representativo do período Romântico, devido, segundo Fay (1998), à forma na qual a revolução mudou as percepções das pessoas sobre o público e o privado, o nacional e o individual, o social e o psicológico.

De acordo com Fay (1998) o termo “goticismo” foi usado por Thomas Gray, poeta e romancista inglês, para se referir ao castelo falso do então seu amigo, Horace Walpole, Strawberry Hill, do seu romance de terror *The Castle of Otranto*, acentuando a ideia inicial de que gótico seria tudo o quanto fosse indigno, não próspero, ruim, etc. O termo “gótico” não estava ainda em moda à época de Walpole e seus contemporâneos no âmbito literário, somente quando ele publica uma segunda edição em abril de 1765 e confessa na introdução à obra que aquela era de fato uma confecção moderna, adiciona o termo “gótico” ao título: *The Castle of Otranto: a gothic story*. A adição da palavra foi um irreverente artifício de Walpole para atrair a atenção dos leitores para sua história, pois o escritor a aclamava como uma “nova espécie de romance”, e o termo estaria a partir de então, fortemente relacionado à literatura que envolvia os temas tratados por Walpole em sua narrativa que trazia os fantasmas do passado e seus mistérios atormentando o presente.

Segundo Fay (1998) o interesse no Gótico, como gênero literário foi, inicialmente, uma resposta a muitos novos elementos que passaram a fazer parte da cultura britânica em fins do século dezoito, tais como: a popularidade da literatura sentimental e o culto à sensibilidade, o interesse literato nas origens da linguagem e antiguidades, e o entusiasmo espalhado acerca de teorias do sublime e do pitoresco. Os escritores desse período tinham consciência de que os romances góticos representavam um tipo de literatura política, real. Nos fins do período, o fervor pela ficção gótica diminuiu, pouco tempo depois retomou forças como veículo para criticar a sociedade, depois que o macabro, e até mesmo gótico, terror francês tinha acabado, logo em seguida à Revolução.

Embora os textos iniciais góticos dessa nova tomada de escrita, onde abordam temas ligados aos problemas do homem em sociedade, tenham explorado os mesmos tropos, como os perigos da sociedade patriarcal e seu potencial para relações abusivas, decadência, etc., tanto homens quanto mulheres escritoras exploraram as dimensões imaginativas do gótico alavancando novas possibilidades através das quais promoviam diferentes visões da sociedade britânica contemporânea de suas obras. Pesquisadores costumam dividir os modos resultantes desse gênero em duas categorias, a saber: o gótico masculino e o gótico feminino, embora essa seja uma classificação demasiada reducionista. Fay (1998) coloca que é preciso destacar que homens e mulheres que escrevem dentro do estilo gótico:

[...] exibem tendências narrativas que são marcadas pela cultura enquanto gênero: mulheres tendem a moldar seus textos em torno de enredos de amor; homens tendem a moldar os seus sobre heróis fracassados (assim como Fausto) ou o tema de Prometeu³⁷ (p. 111).

No entanto, a mesma autora destaca ainda, que essa, assim como a maioria das tentativas de descrição e/ou caracterização problematiza uma realidade isolada e que nem sempre corrobora com todos aqueles que escreviam gótico àquela época. Pois, o que complica estas categorias acima citadas, reside no fato de que mulheres também tratavam do tema de Prometeu, a exemplo de Mary Shelley com a crítica gótica do mito de Prometeu em *Frankenstein* (1818), ao mesmo tempo em que homens também tratavam o amor como tema de seus textos, a exemplo de Walter Scott em *The Bride of Lammermoor* (1829). Um pouco depois, Emily Brontë e Charles Dickens combinavam

³⁷ [...] exhibit narrative tendencies that are marked by culture as gendered: women tend to shape their text around a love plot; men tend to model theirs on a failed hero (such as Faust) or Prometheus theme (FAY, 1998, p. 111).

as formas “masculina” e “feminina” gótica para produzir uma crítica radical irresoluta de desejo individual, herança, história, e construção social. Masculinizar ou feminizar o gênero parece constituir uma classificação pobre, senão ingênua, no entanto, é preciso considerar que homens e mulheres escreveram o gótico de formas e motivações diferentes, se não consideramos este ponto, corremos o risco de ignorar exceções importantes no gótico escrito por mulheres e homens.

Portanto, nos parece mais útil, classificar as diferenças no/do gênero Gótico de romances distinguindo entre perspectivas góticas internas(âmbito emocional) e externas (âmbito social): os romances góticos que estão na perspectiva externa ou social usam este foco para criticar as leis de direito de sucessão e casamento, enquanto que os romances góticos que são associados à perspectiva interna ou psicológica enfatizam os sentimentos tais como vulnerabilidade e ameaça crescente à imaginação. Com alguma frequência, mas não em todos os casos, as mulheres escritoras favoreceram a abordagem externa porque esta as permitia criticar leis que não concediam as mulheres direitos e as não protegiam de práticas abusivas, tais como as leis que regiam o casamento, por exemplo.

O que nos leva, segundo Fay, a três categorias para examinar os textos de cunho gótico: uma externa, que seria *A crítica social Gótica*; uma interna, que seria *O drama psicológico Gótico*; e a terceira categoria, que seria uma mistura feminista do interno e externo, *O Gótico crítico radical*. Considerando tais categorias, criamos e sugerimos o acréscimo de uma quarta categoria, que seria *O Gótico filosófico psicológico*, por acreditarmos que textos escritos a partir de *Frankenstein*, a exemplo de *Northanger Abbey* (1818) de Jane Austen, *Melmoth, the wonderer* de Charles Maturin, *The strange case of Dr. Jeckill and Mr. Hide* (1886) de Robert Louis Stevenson, *Drácula* (1897) de Bram Stoker, estejam ligados a um espaço e momento de reflexo analítico social que destacam um diálogo com o seu tempo que não está subscrito somente nas caracterizações geográficas e/ou políticas, mas estão encrustadas nas linhas dos textos em um nível interior-psicológico, mas de uma racionalidade que choca o leitor mais desatendo: é o horror psicológico gótico.

Perspectivas internas e externas do gótico são denominações contundentes quando pensamos que o espaço que norteia os romances desse gênero está intimamente referenciado pelo lugar no qual seus personagens atuam suas intencionalidades monstruosas, sejam elas em espaço social, como os limites do lar ou de instituições

públicas, sejam elas na esfera psicológica, interior ao humano, que perturba e leva a atitudes extremas, como a criação de um ser humano por um homem comum da ciência.

Na primeira categoria, a externa ou o que Fay chama de *A crítica social gótica*, tem em sua base os primeiros trabalhos que reconhecemos como propriamente góticos: *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole e *The Old English Baron* (1778) de Clara Reeve. Destacando estes trabalhos não excluimos absolutamente outros que também foram forjados no mesmo período e com as mesmas temáticas, apenas separamos dois suficientemente significativos para exemplificar como se configurou o gótico em suas primeiras aparições no universo literário e que se encaixa em nossa primeira categoria. Sobre eles Fay (1998) coloca que:

Ambos os trabalhos são altamente preocupados com a linhagem e patrimônio do herói, sua rejeição e deserdação nas mãos de um patriarcado agora decadente, e a intrusão de fantasmas e o maravilhoso para estabelecer a origem do verdadeiro filho contra as distorções impostas pelo usurpador³⁸. (p. 116).

Muitos historiadores literários consideram que Ann Radcliffe tenha sido o nome feminino mais famoso na escrita gótica do período romântico com o seu romance *The Mysteries of Udolpho* (1794), no entanto, o trabalho de Reeve antecipa muito do que Radcliffe estabilizou no gênero gótico alguns anos depois.

Nesta vertente externa, estão os romances que tomam uma perspectiva idealista do mundo, consistem nas histórias sensacionalistas de amor, tais como as escritas por Ann Radcliffe, *The Romance of the Forest* (1791), *The Italian* (1797), *A Sicilian Romance* (1790), e Charlotte Smith, *Emmeline, or The Orphan of the Castle* (1788), *Celestina* (1791), *Desmond* (1792), *The Wanderings of Warwick* (1794), sempre utilizando o sobrenatural para chamar atenção em direção às disparidades do mundo real (FAY, 1998, p. 120).

A vertente interna ou *drama psicológico gótico* era normalmente ocupado por homens escritores como Matthew Lewis, Charles Maturin, James Hogg, mas houve escritoras que aderiram a essa vertente como Charlotte Dacre. Estes autores concentravam suas histórias no maquinário horrível do sobrenatural, fortemente fatalístico e negativo, em contraste com o idealismo da primeira vertente. O *drama psicológico* também se concentra no patriarcado, mas em um sentido muito mais

³⁸ Both of these works are highly anxious about the lineage and patrimony of the hero, his rejection and disinheritance at the hands of a now decadent patriarchy, and the intrusion of phantasms and the marvelous to establish the origin of the true son against the distortions imposed by the usurper (FAY, 1998, p. 116).

individual e psicologicamente perturbador. Não é uma busca pelo lado crítico da literatura, esta vertente explora os limites do individualismo, invocando a culpa e paixões impróprias.

A terceira vertente elencada por Fay (1998) mescla o romance da primeira vertente e a fantasia da segunda, trazendo para o gênero gótico a correlação entre o corpo social e a dor psicológica. Textos escritos na vertente do *gótico crítico radical* usaram o gênero para avaliar criticamente injustiças sociais. Estes escritos empregaram uma abordagem mais política à questão do interior e exterior a fim de criticar mais completamente instituições particulares ou práticas sociais específicas. A crítica radical gótica geralmente começava como romances domésticos, mas usavam elementos góticos para criticar tanto o romance enquanto gênero inapropriado para retratar a experiência da vida real, quanto o Gótico como um veículo inadequado para interpretar a experiência da vida real. Assim, os escritos desta vertente fornecem ferramenta para desiludir os leitores que tomam suas ficções muito seriamente.

Um romance significativo desta vertente é o *Northanger Abbey* (1818) de Jane Austen, pois ele fornece um ponto de partida útil devido sua comparação esclarecedora da vida real, as maneiras pelas quais a vida real pode ser vista como um romance, e as armadilhas do romance que a ficção gótica tradicional exagera.

Conhecendo as três vertentes elencadas por Fay, percebemos que *Frankenstein* de Mary Shelley não encontra espaço em nenhuma delas. Habitualmente considerado como a primeira ficção científica escrita por mulher, é reconhecida como gótica, segundo Fay, por ter certo “foco na morte da mãe e nas consequências da geração não maternal³⁹” (FAY, 1998, p. 121), e assim, nele, “tem algo que se baseia no, mas que estende além, do Gótico⁴⁰” (FAY, 1998, p. 118), como era conhecido em seu tempo.

Frankenstein estaria classificado, desse modo, em uma quarta vertente que seria o *Gótico filosófico psicológico*, como sugerimos acima. Criamos essa vertente para encaixar *Frankenstein* em uma categorização porque Mary Shelley inicia uma nova fase do gótico de romances, pois coloca intensidade nos sentimentos advindos da experiência feminina em uma sociedade assombrada pela dominação masculina, a qual amedrontava também a alma da autora. Shelley colocou em *Frankenstein* a confluência de tudo o que a amedrontava, os medos, as ansiedades, os fantasmas, as necessidades conscientes e subconscientes, os terrores experimentados em uma sociedade hipócrita e

³⁹ [...] it focuses on the death of the mother and the consequences of non-maternal generation. (FAY, 1998, p. 121)

⁴⁰ [...] have something that is grounded in, but extends beyond, the Gothic. (FAY, 1998, p. 118)

suas consequências. Mas esses fantasmas não aparecem em seu romance do modo tradicionalmente gótico, com aparições sobrenaturais incompreensíveis, eles aparecem metaforizados nas relações sociais, nas intencionalidades e nas atitudes de seus personagens, como reflexo da sociedade do período o qual o romance é produto, e ainda trás um refinamento intelectual abordando os mais variados temas científicos discutidos em sua época, uma forma inovadora de criticar a sociedade, e que nenhuma tinha escrito algo parecido antes.

Victor Frankenstein é o homem oitocentista inglês, cego por conhecimento e por sobrepor sua vontade sobre uma causa maior desconhecida até dele mesmo, sua Criatura, que permanece sem nome a narrativa toda, silenciada por aquele que teria o poder de inseri-la no espaço social e doméstico como uma figura importante e/ou ao menos significativa a seus olhos, reflete todos aqueles também silenciados pelo poder vigente, capaz de decidir quem pode e tem o direito de participar do espaço social, como o que ocorreu com algumas mulheres escritoras, que foram arbitrariamente negadas a esse espaço durante muito tempo, principalmente no momento de ascensão da sociedade inglesa de Shelley.

Consistindo em uma discussão filosófica do mundo quando trabalha com parâmetros reais de modo metafórico, *Frankenstein* está concentrado nos limites psicológicos de seus personagens, explora as monstruosidades das atitudes dos homens, colocando o horror como um traço mais apavorante do que seus predecessores supuseram anos antes, pois agora, o horror estava mais perto do que aqueles fantasmas do passado, o verdadeiro horror gótico estava dentro dos corações dos homens, e assim, os monstros e assombrações agora eram personificados, identificados, eram humanos.

O gênero gótico se desenvolveu em diversas formas diferentes depois do período Romântico, se desmembrando em caracterizações e temas os mais opostos, no entanto, suas raízes continuaram a inspirar todo tipo de composição ficcional, especialmente no contexto inglês, fortemente tomado pelas influências desse período nas construções e reformulações de sua sociedade. A continuação do gênero mostra quão poderosa foi sua influência na imaginação artística e popular tais como: o conto Gótico, popularizado por Le Fanu e Edgar Allan Poe; o romance de problemas sociais do período Vitoriano, tais como os trabalhos de Charles Dickens e Elizabeth Gaskell; assim como os melodramas, literatura sensacional, e ficção policial mais adiante. Todos ainda populares nos dias atuais e que mantêm fortes laços com o gótico.

O gênero Gótico se diferencia das outras formas de romance por colocar nas linhas de suas produções artísticas o horror que existe nas relações sociais, tão mascarados e, às vezes esquecido, pelas formas anteriores de composição. Por mostrar que os maiores monstros são os humanos, a continuação desse gênero foi possível, pois que se constitui como um modelo ficcional forte, perturbador e eficaz de tratar sobre o real criticando-o, desmascarando-o. E, apesar de ter perdido sua força política e crítica no século XXI, permanece popular ainda hoje, inspirando peças teatrais, filmes, quadrinhos, jogos, séries para TV, romances, músicas, e a lista só aumenta.

O horror gótico em *Frankenstein*

Uma história que trata dos medos e monstruosidades intrínsecas nas relações e opressões sociais, que horroriza por se tratar das intencionalidades monstruosas do ser humano e não de seres sobrenaturais, passou a ser utilizada apenas como pano de fundo para se contar uma história de terror, com um monstro, criado por um humano, que é mal por natureza, que não fala, não pensa, não tem emoções exceto raiva, que por ter proporções gigantescas e aparência terrível assusta e sente necessidade de matar todos a sua volta. A história de horror psicológico é tomada como pretexto para se construir uma história de terror. É preciso entender que há uma diferença considerável entre uma história cujo foco é horrorizar e outra que é aterrorizar.

O horror está voltado para o lado psicológico, está relacionado à decadência moral, aos substratos da mente, que desestabiliza mentalmente, que faz o sangue gelar e o coração bater mais forte, ligado às atitudes desumanas, que causa repulsa, aversão, que segundo Radcliffe (1826)⁴¹ contrai, congela, e quase aniquila as faculdades de compreensão da alma. É o que sentimos, por exemplo, quando ouvimos que um ‘pai’ cria um ser a sua ‘imagem e semelhança’ e depois o abandona por este não ser exatamente o modelo de beleza que ele imaginou, e que de imediato o rotula de monstro pelo simples fato de ‘ser’ diferente e o abandona, jogando-o para o nada social, não é a imagem asquerosa que esse ato emula, mas o que ele representa, e assim, suas intencionalidades são horrorizantes.

⁴¹ *On the supernatural* texto original de 1826, publicado pela University of Illinois Press e disponível online através do link: <http://www.jstor.org/stable/27703650>.

O terror está ligado ao horror, mas é diferente, é o que causa medo, feito para assustar, proveniente do disforme, sub-humano, é o som da serra elétrica do Jason⁴², é o grito, o rosto de um monstro que aparece de súbito, fantasmas e espectros, que encontrou no cinema o suporte mais propício para se realizar, sob a formação de cenas e planos rápidos, o terror é o susto que levamos com situações propícias de clímax de um suspense. Então, provém de um *objeto* anormal, é algo que está fora e não intrínseco ao ser humano. Assim, muitas das adaptações deixaram de lado o teor horrorizante da história da Criatura de Frankenstein e suas circunstâncias, para desenvolver e moldar a personagem como o monstro terrível, assassino desmedido, apresentando-o nessas faces (físicas e psicológicas) em uma das maiores histórias de terror de todos os tempos, apagando um pouco da história original, cuja história pretende horrorizar.

Lembramos que o romance de Mary Shelley está inserido em uma fase em que os romances góticos de modelos clássicos de início do século dezoito não aqueciam mais os corações dos leitores, com *Frankenstein* as histórias góticas tomam outro direcionamento para discutir problemas mais próximos do homem.

Na figura abaixo, a representação da imagem da Criatura na capa da edição de 1818 do romance, aqui colocada para refletir sobre a imagem, enquanto corpo e aparência, da Criatura, já que muito se modificou diante da caracterização que é feita no romance pela cultura das adaptações. E também, para pontuar o horror no rosto e na atitude do cientista ao abandonar sua criação logo após o momento de sua concepção.

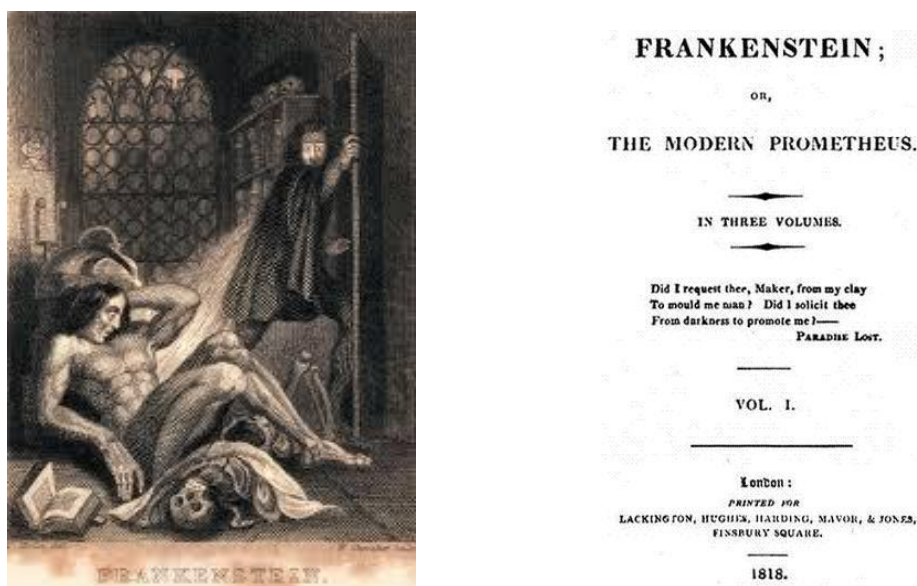


Figura 2 – capa e contra capa da 1ª edição de *Frankenstein*.

⁴² Referência ao personagem principal do filme *O massacre da serra elétrica*, tradução do original em inglês *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) dirigido por Tobe Hooper.

O horror gótico de *Frankenstein* está nas ações creditadas às suas personagens, e desse modo, envolve o leitor em um ambiente mais próximo, real, humano, o que faz dele um romance mais profundamente assustador e perturbador. Lida com sentimentos conhecidos de seus leitores e as maneiras através das quais eles são demonstrados. O egoísmo de Victor e sua forte necessidade de atingir seu objetivo esquecendo todos a sua volta, assim como sua posterior falha ao renegar sua criação, são marcas de uma humanidade assustadora. Uma via dupla que reflete um homem dubio de si mesmo e indiferente dos outros. Assim são suas palavras sobre sua criação:

Foi numa sombria noite de novembro que eu contemplei a realização de minha obra. Com uma ansiedade que quase tocava as raías da agonia, tomei dos instrumentos que estavam à minha volta, a fim de que eu pudesse infundir uma centelha de vida na coisa inerte que jazia aos meus pés [...] Como posso descrever minhas emoções ante aquela catástrofe, como reescrever aquela ruína que eu, com esforço e zelo, havia tentado formar? [...] Os diferentes fatos da vida não são tão variáveis quanto os sentimentos humanos. Eu o havia desejado com um ardor que excedia à moderação, mas agora, que havia terminado, meu coração se enchia de horror e asco. Incapaz de suportar o aspecto do ser que eu havia criado, saí correndo do aposento, e continuei durante muito tempo a andar pelo quarto. [...] Oh! nenhum mortal seria capaz de suportar o horror daquele rosto (SHELLEY, 2007, p. 61-62).

A monstruosidade da Criatura, que representa os medos do seu tempo, medo do diferente, do desconhecido, do outro, é criada e atribuída pelo homem (representado por Victor Frankenstein), de uma sociedade que começava a experimentar uma nova forma de ver o mundo e a si mesma, e esse conhecimento os apavorava, pois passavam assim, a conhecer suas próprias monstruosidades, então a necessidade do monstro, pra quem poderia depositar todas as suas mazelas e depois jogar no nada social, um lugar de intermediação, sempre entre a sociedade a qual está inserida e o mundo da sua nova raça, lugar de não pertencimento a nenhum espaço humano, mas a dúvida de sua própria identidade social e essa é a mais forte marca do horror no romance.

Diante dessa atribuição arbitrária de condição social lançada à Criatura por Victor, que a abandona a sua própria sorte, ao ver corporificada em sua criação tudo o que o representa, já que é o fruto de seus maiores desejos e perspectivas, assim, o texto nos indica que a monstruosidade atribuída à Criatura que a faz tornar-se vingativa em direção àquele que a criou e abandonou no mundo, pertence, na verdade, a mais profunda parte constituinte do próprio Victor. E desse modo, nos perguntamos quem

seria o verdadeiro monstro dessa relação, pontos de discussão que não seriam possíveis em trabalhos da tradição gótica escritos anteriormente a *Frankenstein*, eles constituíam um tipo inicial do horror, aquele construído para assustar, e Mary Shelley com *Frankenstein* usa o horror para questionar, criticar.

O texto de Shelley suscita questionamentos diversos desde a sua publicação, e os créditos de seu sucesso instantâneo estão em trabalhar com os aspectos góticos como o sofrimento psicológico, a atribuição divina da vida por um humano, o nascimento de um ser não pelo ventre feminino, mas pelas capacidades aterrorizantes da ciência, aspectos estes que poderiam ser vistos de perto, advertindo que o horror não estava longe em castelos assombrados como pretendia Walpole, mas dentro das pessoas. Trabalhos góticos posteriores a *Frankenstein* carregaram essa influência como, *Northanger Abbey* (1818) de Jane Austen, *Melmoth, the wanderer* (1820) de Charles Maturin, *The strange case of Dr. Jeckill and Mr. Hide* (1886) de Robert Louis Stevenson, *Drácula* (1897) de Bram Stocker.

Segundo Ellen Moers (1977) *Frankenstein* trouxe uma sofisticação para a literatura de horror, uma pontuação mais aguçada do que começava a se configurar na tradição literária feminina gótica. A ficção de Shelley coloca intensidade nos sentimentos advindos da experiência feminina em uma sociedade assombrada pela dominação masculina, que amedrontava a alma da autora que, colocou em *Frankenstein* a confluência de tudo o que a amedrontava, os medos, as ansiedades, os fantasmas, as necessidades conscientes e subconscientes, os terrores experimentados em uma sociedade hipócrita e suas consequências. Mas o romance não trata especificamente sobre as experiências de Shelley, embora possamos percebê-las ao longo da narrativa, mas a obra vai além, ela trata de sentimentos universais, de posicionamentos, de atitudes escandalosas e naturalmente desafiadoras.

De certo modo, todas as formas e construções temáticas do gótico tiveram sua importância para a época a qual foram vinculadas. Os oitocentos trouxeram a perspectiva que faltava para fechar um ciclo de necessidades que ainda estava em aberto e assim, o esplendor do gênero, além de explodir em um momento de medo, dúvida e sociedade assombrada por novas ideologias, se firmou enquanto gênero para as sociedades seguintes irremediavelmente. O gênero encontrava, assim, sua maior força de expressão, sua unidade, apesar de ainda distinto entre os diversos autores que o empreenderam. Mas devemos aos trabalhos dos oitocentos a força do gótico como o conhecemos hoje e o qual continua fonte de inspiração.

Hogle (2002) afirma que:

O Gótico claramente existe, em parte, para aumentar a possibilidade de que todas as “anormalias” que divorciáramos de nós mesmos são uma parte de nós mesmos, profundamente e penetrantemente (por conseguinte assustadoramente), mesmo enquanto ele fornece métodos quase antiquados para nos ajudar a colocar tais “desvios” em uma definitiva, embora assustadora, distância de nós⁴³ (HOGLE, 2002, p. 12).

As anormalidades que criamos são parte de nós mesmos; são a representação daquilo que queremos exterminar ou mascarar e que somado às nossas experiências incorpora o nosso âmago. Destruir uma dessas constituintes é destruir um pouco de nós mesmos, pois que o homem é um ser monstruoso e por isso o gênero Gótico sempre servirá às suas necessidades misteriosamente escondidas.

2.3 O medo do outro: o corpo monstruoso

☞ medo não é um sentimento genuíno dos tempos modernos, mas acompanha a vida dos sujeitos em sociedade desde o início dos tempos os quais temos registro. Ele revela mais do que a aparente fraqueza daquele que a possui, exalta a insegurança diante de algo desconhecido ou daquilo que não se pode ter controle.

Delumeau em seu texto *História do medo no Ocidente* (2001), nos mostra como o medo foi externalizado ao longo da história ocidental e qual o papel exercido por ele nas relações dos indivíduos em sociedade, assim como suas representações. Nos mostra que o primeiro registro a respeito dos medos de uma coletividade, foi o medo dos mistérios do mar, como abordamos já no início deste capítulo. Tudo o quanto se podia imaginar de terrível poderia advir das águas profundas dos oceanos, o que explicava as recorrentes dificuldades de navegadores quando em curso de algum objetivo seja de comércio ou apenas exploração. Muitos foram os monstros criados diante desse medo da imensidão, do incontável, por onde adveio a Peste Negra, as invasões normandas e sarracenas, as incursões dos berberes, os ataques dos Vikings na Inglaterra; e tal medo encontra sua reverberação também na literatura que “desde Homero e Virgílio até a

⁴³ The Gothic clearly exists, in part, to raise the possibility that all "abnormalities" we would divorce from ourselves are a part of ourselves, deeply and pervasively (hence frighteningly), even while it provides quasi-antiquated methods to help us place such "deviations" at a definite, though haunting, distance from us (HOLE, 2002, p. 12). Tradução nossa.

Franciade e os Lusíadas, não há uma epopeia sem tempestade” marítima (DELUMEAU, 1989, p. 42).

As projeções do medo do mar aparecem de modos os mais diversos, em consequência da recorrente ameaça que este componente da natureza representava aos sujeitos, apareceram figuras tais como: Lestrígones, Kelpie, Caríbdis, as Nereidas, Kraken, Hafgufa, Lorelei. Estes seres que ameaçam a vida daqueles que tentar desbravar o mar e que vivem na água ou à beira d’água, são alguns dos ‘monstros’ imaginários criados pelos navegantes europeus da idade moderna. Segundo outro texto de Delumeau (2007), intitulado *Medos de ontem e de hoje*, ainda a esse respeito ele coloca que:

Antes dos aperfeiçoamentos da técnica moderna, o mar era sentido como um espaço fora-da-lei e a antítese da estabilidade. Logicamente associado, na sensibilidade coletiva, às piores imagens de descontração, o mar estava ligado à morte, à noite, ao abismo. Ele era, por excelência, o lugar do medo, do desmedido e da loucura, o sorvedouro onde habitam Satã, demônios e monstros. (p.43)

Outros tantos medos foram associados aos monstros por ele representados e criados pelos sujeitos participantes do sentimento de impotência diante de algo incompreensível. Como discutimos anteriormente, os monstros sempre estiveram presentes na história das mais diferentes sociedades, porque eles são a corporificação daquilo que não se pode ver ou entender; daquilo que está marcado no imaginário dos homens e que os atormenta. Os medos estão intrinsecamente ligados aos acontecimentos culturais de cada povo, seus medos, suas dúvidas sobre o mundo e a natureza, e a necessidade de externalizá-los de modo que possam ser banidos de si.

Com o passar do tempo e com as mudanças de perspectivas e de visão, decorrentes das transformações do homem em sociedade, seus medos também foram tomando outra forma. A natureza dificilmente faz mais parte dos maiores temores dos homens, pois que muito já se sabe sobre os fenômenos que circundam tanto as profundidades dos oceanos, quanto os enigmas por trás dos moradores das florestas, a escuridão da noite e o que decorre junto dela, pra citar alguns. Apesar de ainda encontrar vestígios por toda a história, o medo dos mistérios da natureza foi aos poucos sendo substituído pela atratividade a essa mesma natureza, a qual foi sendo associada aos estados internos dos homens, como uma espécie de dança dos sentimentos recíprocos, onde o homem sente e a natureza responde, seja com o brilho do sol nos dias de bonança e felicidade, seja com tempestade, chuva e trovões em tempos de angústia e

sofrimento. Tal associação é refletida em toda a literatura não só inglesa dos tempos modernos, mas da universal.

No entanto, assim como o que ocorreu com *Frankenstein* e sua virada de perspectiva diante dos temas tradicionalmente afeitos da literatura gótica de seu tempo de produção, os medos dos homens e mulheres em sociedade passaram a refletir essa virada de perspectiva. O sobrenatural ou o intocável já não faz parte de seus temores, passando a existirem em mentes infantis apenas. O medo passou a ser do outro, do diferente, do próprio homem. A possibilidade de mudança exercida pela história escrita por Mary Shelley com foco nos horrores das intencionalidades humanas, só foi possível, de algum modo, porque os horrores que atormentavam os corações dos sujeitos estavam bem mais próximos e, assim, bem mais reais e assustadores: eram as monstruosidades das relações entre sujeitos comuns e os considerados diferentes, ou apenas não aceitos pelos ditos comuns.

O medo é “uma emoção-choque, frequentemente precedida de surpresa, provocada pela consciência de um perigo iminente ou presente” (DELUMEAU, 2007, p. 39). O que decorre dessa consciência de um provável perigo iminente, é a ameaça aos costumes ditatoriais do âmbito já confortavelmente compreendido do estado de ser comum ou das instâncias malogradas de uma perversidade mascarada de certezas socialmente aceitas. Tudo o que ameaça a ordem natural ou o conhecimento comum é considerado amoral, demoníaco, trivial e pertencente às margens da ignorância, silenciamento, dissipação. A praticidade de relegar um espaço de intermediação ao outro é o que torna a representação desse medo ainda mais terrível, pois o torna mais real.

As incongruências diante do outro são construções culturais, criadas para serem seguidas por iguais quando na prática a sociedade é formada por diferentes. Essa é uma contradição inerente dentro da história das sociedades de uma forma geral, antropólogos como Geertz (1989) e Laraia (2001) apontam essa constante em seus estudos. Delumeau (2007) afirma que:

Ao lado das apreensões vindas do fundo de nós mesmos – medo do mar, da noite -, e daquelas motivadas por perigos concretos – terremotos, incêndios, epidemias, etc. -, devemos ceder um lugar aos medos mais culturais, que podem, igualmente, invadir os indivíduos e as coletividades, fragilizando-os. É o medo do outro. A raiz disso se encontra na apreensão provocada entre pessoas que não se conhecem, ou que se conhecem mal, que vêm de fora, que não se parecem conosco e que, sobretudo, não vivem da mesma maneira que vivemos. Falam uma outra língua e têm códigos que não compreendemos. [...] a

humanidade terá, certamente, muito tempo ainda para combater esse medo do outro, forma particular do medo do desconhecido [...]. (p. 46)

O medo do desconhecido ou daquele que não se encaixa faz surgir questionamentos sobre quem é esse que não se encaixa, esse fora dos padrões, que tem seu corpo contestado. Assim, considerando que a literatura como uma forma de representação da vida está intrinsicamente vinculada à sociedade e assim, à sua cultura, entendemos que ela pode jogar com a realidade sem que, no entanto, dela seja explicitamente citados seus agouros ou vindouros atributos, constituições, caracterizações e, ainda assim, ser tão fiel a essa mesma realidade. O texto literário pode discutir e expor uma crítica dos ideais estabelecidos na sociedade em elencar seus (pre) juízos, (pré) conceitos e as implicações da efetivação deles na construção de um espaço povoado com indivíduos cegos por querer enxergar apenas a si mesmos. É o que podemos observar metaforizado no texto *Frankenstein* de Mary Shelley.

A Criatura de Frankenstein representa o corpo diferente, aquele que não se encaixa, que não pertence a nenhuma escala da pirâmide seletiva dos grupos majoritários, por isso a possibilidade interpretativa de sua condição estar associada à condição feminina dessa sociedade da qual o contexto de produção da história é produto, quando nos lembramos das diversas representações monstruosas legadas às mulheres no curso da história, avultando entre bem e mal, feiticeira, agente de Satã, serpente, dissimulada, perigosa; tudo apenas pelo discernimento dubitável daqueles que os olhos nelas caíam, o seu corpo é posto em julgamento, na maior parte das vezes, não estão em boa visão suas intencionalidades, suas verdades, assim ocorre com a Criatura.

Após ser dotada de vida, a Criatura é rejeitada e abandonada pelo seu criador, Victor Frankenstein, que é tomado de um intenso temor diante da figura incompreensível que acabava de surgir a seus olhos; em sua mais profunda compreensão do que vê, sente que deu vida a seus mais profundos medos: do outro, do diferente de si. A Criatura é assim, jogada à mercê das relações sociais e continuamente é rejeitada por onde passa e por qualquer um que se ponha diante de sua imagem; sua integração é inicialmente, impossível, ela não fala a mesma língua que seus supostos companheiros, não conhece seus costumes, não entende suas intencionalidades, não está familiarizada com seus hábitos, rotina, padrões de beleza e aceitação social; ela é o estranho.

A deficiência sobre a incapacidade de integração simbólica do corpo da Criatura em sua experiência social tornou o seu *mitsen* (ser-com-os-outros) um tormento, e a necessidade de entender onde se encaixa seu corpo e o que ele significa para si e para a sociedade da qual faz parte, a faz procurar por respostas e buscar um sentido que a integralize racionalmente neste espaço que a ameaça sempre para as margens pela falta de identificação. Sobre este ponto, onde ocorre uma espécie de dissociação entre a experiência social e a capacidade do indivíduo de integração simbólica, Breton (2013) coloca que:

Disso resulta uma carência de sentido que às vezes torna a vida difícil. Do fato da ausência da resposta cultural para guiar suas escolhas e suas ações, o homem é abandonado à sua própria iniciativa, à sua solidão, desprovido perante de numerosos eventos essenciais da condição humana. (p. 20)

Quando depois de todos os eventos que consistiram as vidas tanto de criador quanto de criatura, já no distante e gelado espaço onde se encontra o navio do Capitão Walton, a Criatura presencia a morte de Victor Frankenstein e entra a bordo da embarcação para despedir-se e chorar a partida eterna daquele que deveria ter sido seu salvador e pai, mas que fora apenas o motor que impulsionou sua vida miserável. Walton encontra com a Criatura e tem um dos diálogos mais tocantes do romance, quando esclarece algumas de suas ações contra a família Frankenstein e as motivações de tais atos, assim como fala de suas sempre boas intenções a respeito de todos a sua volta, e da agressividade do preconceito que seu corpo diferente suscitava aos olhos de quem nele repousasse. A Criatura fala de sua vontade de que os sujeitos em sociedade respeitassem sua forma de nascença, e do desejo que seu corpo não representasse sua alma; em suas palavras a Walton ela diz:

Admito que minha ações passadas não estimulam qualquer boa impressão a meu respeito. Mas não procuro quem compartilhe de meu infortúnio. Sei que jamais poderei encontrar piedade. Quando pela primeira vez a busquei, era dos meus sentimentos de solidariedade, dos meus anseios de afeto e compreensão, da minha inclinação para o bem que eu esperava que alguém compartilhasse. [...] Outrora alimentei esperanças de encontrar seres que, perdoando minha forma exterior, me amariam pelas qualidades morais que eu pudesse contrapor a ela. (SHELLEY, 2014, p. 233)

Assim como a Criatura, que carrega o peso de ser rejeitada pela sua constituição exterior, também sofreriam muitas outras figuras em sociedade que se encontrava em dissonância com a representação comum da maioria: negras, negros, mulheres, ciganos, homossexuais, transexuais. Alguns desses ainda encontram desconforto ainda nos nossos dias. A sociedade parece fomentar esse medo do não comum numa espécie de insegurança do que esperar, e silencia toda uma história diante de um fator que não se deve conceber. O corpo não deveria ser um texto diante do qual toda a leitura de um indivíduo fosse finalizada; coerente é olhar o corpo como receptáculo da alma e assim, o invólucro diferente ou defeituoso, não é prenúncio da essência que ele carrega. Breton (2013) afirma que “pelo seu corpo, o ser humano está em comunicação com os diferentes campos simbólicos que dão sentido à existência coletiva. Mas o “corpo” não é a pessoa, porque outros princípios concorrem para a fundação desta última”. (p.37).

O medo do outro denuncia não apenas a incapacidade de integração com aquilo que não se é, mas com o receio de encontrar no outro aquilo que não se quer ver de si. O corpo, como veículo através do qual a essência, que é o humano, entra em comunicação com o seu espaço para se fazer sentido, quando o é rejeitado pela sua singularidade mais primária e externa, entra em conflito e passa a buscar soluções para amainar o fruto de suas mazelas como o faz a Criatura de Victor na ficção e as mulheres na luta por encontrar espaço para sua voz na sociedade tradicionalmente excludente, quando a problemática, na realidade, está internalizada naqueles que apontam, que não compreendem e que não querem aceitar.

O corpo monstruoso é aquele que procura fazer ouvir-se, que busca a tomada de sentido na experiência alheia o espaço para externalizar as belezas e lutas da alma que carrega. No capítulo seguinte veremos as monstruosidades das intenções aplicadas à condição da Criatura, esse corpo contestado, como reflexo da sociedade do tempo de produção do romance.

Capítulo III

3 *FRANKENSTEIN* E A MONSTRUOSIDADE DAS INTENÇÕES: A CRIATURA COMO REPRESENTAÇÃO DA CONDIÇÃO FEMININA

No capítulo anterior discutimos sobre a ideia de monstruosidade e a representatividade da figura do monstro e sua importância como metáfora dos medos e intencionalidades humanas dos sujeitos de seu tempo de criação, bem como sobre o gênero gótico e como se apresenta o horror gótico em *Frankenstein*. Neste capítulo mostraremos como a figura da Criatura⁴⁴ de Victor Frankenstein é uma representação metafórica da condição feminina do momento histórico inglês do qual o romance é produto, fins do século XVIII, considerando a monstruosidade que habita o universo das intencionalidades que lideram a relação entre Criatura e criador.

Antes, no entanto, abordaremos o romance em sua estrutura e breves considerações em torno do quadro de personagens e grupo de narradores que moldam o enredo da história de Victor Frankenstein e sua Criatura; também faremos uma abordagem acerca da representação feminina ao longo do romance e sua relação com a história central. Em seguida, analisaremos a construção da identidade da Criatura e suas dificuldades em fazer parte da sociedade pela sua alteridade e de ter sua voz e espaço respeitados.

Victor Frankenstein é o moderno Prometeu da narrativa de Mary Shelley, ele é o ser humano usurpando o poder divino de criação. No mito clássico, Prometeu é símbolo da insatisfação que parece ser um construto eterno do humano; é condenado ao suplício eterno por haver roubado o fogo divino, Victor é condenado por haver desafiado as forças da natureza usurpando um lugar que não o pertence, por ambição e sede de poder. O mito de Prometeu é a síntese da luta entre o humano e o divino, a

⁴⁴ Optamos, desde o início, pela palavra “Criatura” e não “monstro” por acreditarmos ser um termo mais contudente e confortável para nós ao nos referirmos à criação de Victor Frankenstein neste trabalho, devido à intensa e complicada carga semântica que o termo “monstro” carrega como vimos no capítulo anterior. Baldick (1989) destaca a ocorrência das denominações que aparecem ao longo da narrativa referentes à criação de Victor Frankenstein: ‘monster’(monstro) com 27 aparições, seguido de ‘fiend’(diabo) com 25, ‘daemon’(demônio) com 18, ‘creature’(criatura) com 16, ‘wretch’(desgraçado) com 15, ‘devil’(diabo) com 8, ‘being’(ser) com 4 e ‘ogre’(ogro) 1. Apesar de ‘monstro’ ser a denominação mais recorrente na narrativa, ela remete a um universo de possibilidades semânticas múltiplas que oscilam entre positivas e negativas, por outro lado, ‘criatura’ nos parece mais neutro e mais próximo do humano quando lembramos que carrega os seguintes significados: ‘ser’ e ‘produto de criação’, e pela possibilidade gramatical de nos referirmos à Criatura pelo pronome relativo “ela”, servindo melhor aos nossos propósitos neste trabalho.

representação metafórica de uma humanidade ativa, inteligente e ambiciosa, que deseja igualar-se às potências divinas. A ousadia de Victor Frankenstein, ao romper a barreira entre a vida e a morte, pode ser um recurso da ficção para conceder aos seres humanos o poder de desvendar o segredo da origem da vida e superar suas imperfeições inerentes: “Algo que havia sido objeto de estudo e de desejo dos mais sábios homens desde a criação do mundo estava agora ao meu alcance” (SHELLEY, 2014, p. 55). No entanto, seu ato representa muito mais do que isso, é uma metaforização das ambições e usurpações do homem de seu tempo de produção, relativas aos sujeitos menos favorecidos socialmente dentro do sistema, apreensão esta que abordaremos com calma mais adiante neste capítulo.

A referência do subtítulo do romance *Frankenstein: ou o moderno Prometeu*, que o liga a ideia de transcendência, enfatiza o propósito de alertar, desde o início, sobre a usurpação inapropriada. A história do cientista Frankenstein é um corpo exótico em sua totalidade por ser diferente em vários aspectos desde sua estrutura ao seu conteúdo questionador dos romances góticos escritos em fins do século dezoito. O romance é uma perversão distinta, fruto da tradição de objetos de desejo. Falamos em tradição por considerarmos que a busca por aquilo que está na mais profunda necessidade de obtenção de um objeto de desejo sempre fez parte não só das narrativas como da história das sociedades.

Houve uma certa tentativa de buscar a padronização do gênero gótico, antes desses romances passarem a refletir os horrores do homem em sociedade, o que causou uma série de incongruências direcionadas aos romances classificados dentro do gênero, principalmente diante do consumo dessas obras pelos leitores e com as diferentes interpretações feitas em larga escala através das adaptações das histórias para outras mídias.

Frankenstein ganhou interpretações equivocadas tanto de sua história quanto da raiz de seu formato de criação, passando a servir, muitas vezes, apenas de pano de fundo para contar e formular histórias de terror, descontextualizando a forte crítica ideológica de seu conteúdo sobre as monstruosidades da sociedade do seu tempo de produção. Muitas destas interpretações foram afixadas no imaginário popular, e se devem ao novo formato massificado pelas adaptações fílmicas.

Nas linhas de Shelley, percebemos como a Criatura foi psicologicamente e moralmente prejudicada por aquele que deveria lhe guiar no mundo – o seu “pai” – Victor. Ela é um ser dotado de humanidade, inteligência, bondade, afeição, que busca,

dentre outras coisas, entender a rejeição de todos ao seu redor causada por sua aparência e fazer parte da sociedade na qual está inserida como igual, mas que é vista como ser repelente, quando eles mesmos agem como monstros. Tenta compreender/conhecer a si mesma, e se transforma em um ser vingativo pelas circunstâncias que a cerca, estas sim, verdadeiramente monstruosas. O texto levanta a discussão de como a rejeição, o preconceito, a falta de sensibilidade do homem pode ser o verdadeiro horror que assola uma sociedade e a história de Victor e sua Criatura assusta, incomoda, horroriza, por pertencer a um nível psicológico e não sobrenatural, como haviam se especializado as histórias de horror clássicas.

Segundo o *The Illustrated Frankenstein Movie Guide* existem em torno de 400 adaptações do romance contabilizadas até 2010 e conta com mais três inspiradas no romance lançados em 2014. Elas trouxeram novas perspectivas e colocaram a história em outro patamar, com elas a história de Victor foi disseminada para o mundo inteiro. A primeira adaptação foi feita pelo teatro em 1823 com o título *Presumption: or the Fate of Frankenstein* de Richard Brinsley Peake, peça na qual foi introduzida uma moralidade no final da história, tendo em vista o público conservador a que se destinava. Para isso, o escritor alterou algumas das características das personagens, como a do Monstro, que deixa de apresentar emoções humanas; Mary Shelley assistiu ao espetáculo com seu pai, Godwin, na English Opera House (FLORESCU, 1998).

Em 1910 Thomas Edison realiza a primeira adaptação para o cinema através da Edison Studios, com Charles Ogle no papel da Criatura, a adaptação tinha duração de 16 minutos, filmado em preto e branco e mudo. No entanto, a adaptação feita pela Universal Studios em 1931, com direção de James Whale, com Boris Karloff como a Criatura e Colin Clive como Frankenstein, a história se torna emblemática e o rosto da Criatura (quadrado e com parafusos no pescoço), fundido por Hollywood, ganha vida em uma proporção que encontra vestígios até hoje. Com o título *Frankenstein: the man who creates a monster* (Frankenstein: o homem que cria um monstro) a versão de James Whale, assim como as outras adaptações, significou muito para a história do romance pelo alcance que chegou a história em diversos países e públicos, e assim, ela se tornava famosa no meio cinematográfico também. Por outro lado, essa adaptação emblemática desencadeou uma série de modificações e interpretações equivocadas do romance.

As modificações mais importantes do romance para o ecrã dizem respeito à Criatura. Tomaremos como exemplo a adaptação de James Whale, por ter sido o filme

inicial através do qual, muitas outras adaptações tomaram inspiração. Primeiro, a caracterização física da personagem é significativamente modificada, na adaptação a Criatura aparece com a cabeça quadrada e parafusos no pescoço, desajeitada, muda e depois é configurada como desprovida de humanidade, incapaz de sentir outro sentimento senão ódio, raiva e ter atos de violência, explicados pelo fato do assistente corcunda de Frankenstein, Fritz (personagem criado pela adaptação), ao roubar um cérebro, tido como normal, para o seu mestre cientista implantar no ser que está criando, acaba por destruí-lo e se apossa de um cérebro ‘anormal’, ou seja, o filme explica o comportamento posteriormente agressivo do monstro não como fruto de suas experiências, mas biologicamente determinado.

Fatores que distanciaram o público da personagem, fazendo com que a identificação entre expectador e Criatura se dissipasse, o contrário do que ocorre no romance e, ainda, modificaram um dos pontos mais importantes do enredo. No romance a criatura aparece humanizada, confusa pela situação em que se encontra, dotada de habilidade motora, aprende a falar um inglês muito correto e começa a matar pelas circunstâncias que a envolvem, elas sim, monstruosas.

Apesar das distorções, não podemos negar que *Frankenstein* de James Whale é um filme surpreendente para sua época, com sequências e cenas curtas, trouxe mais dinamicidade e pontos de vista que se mesclam a uma montagem que deixa o espectador em transe, há relatos de que as pessoas chegavam a desmaiar de terror e medo nas exhibições no cinema, e que os diretores tinham de se equipar com macas para encaminhar essas pessoas ao hospital quando acontecia exibição do filme.

É preciso considerar, no entanto, que enquanto adaptação, o filme não precise necessariamente ser “igual” ao romance, de modos diversos, isso seria impossível, principalmente porque são duas formas de arte diferentes, com objetivos diferentes, públicos e veículos diferentes, assim como também ela representa uma interpretação, e desse modo, é sim, algo diferente do original (HUTCHEON, 2013). Quando o modo *contar* é transposto para o modo *mostrar*, muitas peculiaridades precisam ser consideradas. Há uma ampla possibilidade de exploração de temas e os detalhes de uma história podem ser contados de modos diversos, e com isso há também uma expansão das possibilidades de percepção, justamente por serem, as adaptações, interpretações de pessoas em certo contexto de produção e com intencionalidades voltadas para os mais diferentes assuntos, temas, pontos de vista, discussão temporal e social.

Acreditamos que a intencionalidade de quem adapta a história de um romance para o meio performático constitui uma importância crucial para a continuação e disseminação da história. Concordamos com Hutcheon (2013) quando ela afirma que “ninguém nega que os artistas criadores têm intenções; as discordâncias têm sido em torno de como essas intenções deveriam ser empregadas na interpretação do significado e na atribuição de valor” (p. 150), principalmente porque as interpretações e valores atribuídos à história de *Frankenstein*, por exemplo, modificaram o seu conteúdo como exemplificamos acima, de modo a afirmarmos com propriedade que a história de Mary Shelley não é a mesma (no sentido prático de conteúdo) da que passou a ser utilizada pelas suas adaptações extremamente influenciadas pelo cinema.

O romance de Mary Shelley expõe na história da Criatura a busca pelo desejo de se fazer compreender, de ser ouvido, ter espaço, de ter sua voz considerada em contrapartida de sua aparência não comum aos ‘homens’. Tais necessidades parecem inocentes para aqueles que fazem parte de todos esses espaços de discurso e envolvimento social, o corpo exótico dessa história se faz pela construção da identidade que pertence ao nada, que vive um estado de intermediação entre o querer ser e o não poder sê-lo, pois não se encaixa, é monstruoso, não tem definição, é perigoso, pois não é compreensível e não é visto como semelhante a nada, tal como a condição inferiorizada da mulher naquele contexto histórico. Ao longo do capítulo os tópicos serão como peças de um mosaico que se configurarão nesta ideia.

3.1 O romance *Frankenstein*: estrutura interna e enredo

Os romances da tradição de escrita gótica iniciados por Horace Walpole se utilizam dos mesmos aparatos terríveis próprios da estrutura gótica – castelos assombrados, maldições de família, fantasmas, calabouços, passagens secretas, personagens enigmáticos, segredos misteriosos – para envolver o leitor em uma atmosfera aterrorizante que, leva a uma história da qual as dúvidas e mistérios sombrios de seu enredo são resolvidos ao final com uma explicação contundente e naturalista.

Mary Shelley cria sua história construindo um contexto onde os fatos estranhos sejam compreendidos como reais ou plausíveis. Sua estrutura permite ao leitor tirar suas próprias conclusões sobre a monstruosidade das ações ocorridas sem a interferência direta de um narrador onisciente, já que a história é contada através de cartas e/ou oralmente pelos sujeitos que participam da ação. O enredo de *Frankenstein* não é

construído de forma linear, mas através de depoimentos relatados em cartas, o que segundo a logística de seu tempo de produção consistia em uma ferramenta de confiabilidade de conteúdo, emprestando à história o senso de que seus fatos podem ter realmente ocorrido, aumentando a tensão de seu conteúdo horrível e terrificante.

O romance é estruturado como narrativa-moldura, conhecemos os fatos através de uma história embebida em outra: relatada através de cartas, escritas por um jovem explorador e ambicioso cientista inglês, Robert Walton, a ação é descrita a sua irmã para quem as cartas são endereçadas, Margaret Saville, que se encontra na Inglaterra e esta é sua única função no romance. As cartas de Walton antecedem e fecham o romance em seus vinte e quatro capítulos. Trata-se de uma estrutura narrativa em *mise abyme*, recurso utilizado para encaixar histórias sucessivamente dentro de outras histórias em uma história maior.

A quarta carta revela que a missão de Walton, inicialmente bem sucedida, é logo interrompida por mares cheios de gelo intransponível. Sem saída, preso pelas calotas de gelo, Walton é surpreendido pela rápida aparição de um sujeito gigantesco passando em um trenó e no dia seguinte o resgate de um homem quase sem vida devido ao frio intenso, que chega até o navio por um fragmento de gelo flutuante, tal homem é Victor Frankenstein que Walton toma a bordo do navio, ajuda a cuidar da sua saúde, e ouve a história fantástica da criatura que criou.

A narrativa é conduzida pelas molduras que constroem uma espécie de camadas cronológicas dos fatos ocorridos: na camada externa estão os relatos de Walton para sua irmã, que, na verdade, concentra as narrativas dos outros personagens; na camada interna está a narrativa de Victor Frankenstein que conta para Walton a sua experiência enquanto explorador dos segredos da criação da vida e superação da morte; na camada mais interna, a Criatura, depois de um momento crucial, conta sua história a Victor. A história da Criatura é narrada a Victor que por sua vez, conta a Walton, e este último, baseado em anotações corrigidas posteriormente por Victor, repassa a história em carta para a irmã, finalizando o romance. Assim, a história da Criatura é a única, dentre os personagens, que é mediada por dois narradores.

Essa estrutura de camadas alojadas uma dentro de outra sublinha um recurso de encaixe que envolve sempre aquele que escuta e o que fala. Cada ato da narração no romance implica certo laço ou contrato entre os interlocutores sobre os motivos do contar. Aquele que conta espera tanto ser compreendido como uma reação daquele a quem conta. O que molda duas questões que exercem grande poder ao longo da

narrativa: o ponto de vista e o discurso. A linguagem é crucial, especialmente para a Criatura que conhece a si e o mundo a sua volta através dela, fato que conhecemos tanto pela narrativa de Victor quanto pelo sua própria.

Percebemos que Walton não é um protagonista, o que nos instiga a ir mais além para entender o que está para acontecer e que levará à história principal. Quando ocorre o encontro com Victor Frankenstein e este começa a sua história, percebemos que a narrativa principal começa neste ponto, através dos relatos do cientista.

O desenvolvimento de sua história, no entanto, direciona ainda mais ao centro, onde se encontra o âmago do enredo, a narrativa da Criatura, que é o ponto alto do romance. Embora as reivindicações e sofrimentos da Criatura estejam em discurso direto, em primeira pessoa, não podemos esquecer que se trata de um relato feito por Victor Frankenstein ao Capitão Walton, que, finalmente, escreve a história nas cartas à irmã. Walton é assim, o escritor dentro da própria obra que escreve para quem está fora dela, a irmã, Margaret Saville. Ele exerce o papel de intermediário entre Victor e a Criatura, para que a narrativa se torne conhecida ao leitor. Não há interferência de sua fala dentro das narrativas encaixadas em suas cartas, mas suas anotações são revisadas por Victor, antes de sua morte, para que a história seja contada de modo mais fiel possível e, assim, servir como aviso àqueles que planejem iniciar uma empreitada como tal.

Esta disposição fragmentária da narrativa converge para que o romance seja uma proclamação de se fazer acreditar e ser ouvido. Pontua a importância das experiências para fazer compreender a si e o estado causador de intencionalidades. Como um todo, o romance é uma subversão do que é esperado daquele que não tem espaço, voz, e que é arbitrariamente subjugado. É uma proclamação da intelectualidade de Mary Shelley, a mulher que escreve com segurança e força suficiente para deflagrar as injustiças de sua época.

Enredo

A ordem dos fatos pode ser estabelecida a partir da narrativa de Victor a Walton sequenciada pelas demais, já que se reconhece apenas um tempo, o presente, indicado por Walton e suas cartas, em um não determinado ano do século XVIII:

Victor primeiro descreve sua infância em Genebra. No final de uma infância feliz gasta na companhia de Elizabeth Lavenza (sua prima na edição de 1818, sua irmã adotiva na edição de 1831, porém chamada de prima nas traduções para o português) e amigo Henry Clerval. Fala sobre seus pais, e o modo como sua mãe conheceu e se casou com Alphonse Frankenstein, seu pai. Destaca o ambiente sempre harmonioso no qual cresceu e como Elizabeth passou a ser parte de sua família.

Victor entra na universidade de Ingolstadt para estudar filosofia natural e química. Lá, ele é consumido pelo desejo de descobrir o segredo da vida e, depois de vários anos de pesquisa, torna-se convencido de que ele a encontrara. Armado com o conhecimento que tinha buscado em seus estudos, Victor passa meses febrilmente formando uma criatura de corpos de cadáveres coletados dos matadouros. Em uma noite de clímax, no segredo do seu apartamento, ele traz a sua criação para a vida. Quando ele olha para a monstruosidade que criou, como numa espécie de reflexo de si mesmo, no entanto, a visão o horroriza. Depois de uma noite de sono irregular, interrompido pelo espectro da Criatura pairando sobre ele, Victor corre para as ruas, caminhando e sentindo um tenso remorso. Victor corre para Henry, que veio para estudar na universidade, e ele leva o seu amigo de volta para seu apartamento.

Embora a criatura tenha sumido, Victor cai em febre. Enojado com seu ato horrível, ele se prepara para voltar a Genebra, para sua família e para a saúde. Pouco antes de partir de Ingolstadt, no entanto, Victor recebe uma carta de seu pai informando-o que seu irmão mais novo, William, fora assassinado. De luto, estudante se apressa na volta ao seu lar. Ao passar pela floresta onde William fora estrangulado, ele avista a Criatura e se convence de que sua criação é o assassino do amado irmão. Chegando a Genebra, Victor descobre que Justine Moritz, uma jovem e dedicada serviçal, que tinha sido adotada pela família Frankenstein, fora a acusada do assassinato. Ela é julgada, condenada e executada, apesar de suas afirmações de inocência. Victor, em silêncio, sente crescer seu pesar, culpado com o conhecimento de que sua criação é responsável pela morte de dois entes queridos inocentes, porém não reage, temendo ser considerado louco por seu testemunho.

Na esperança de aliviar sua dor, Victor leva um período de férias nas montanhas. Enquanto ele está sozinho um dia, atravessando uma enorme geleira, a Criatura se aproxima dele. A Criatura admite ser o assassinato de William, mas implora por compreensão. Solitária, evitada pelos homens, e abandonada, ela diz ter agarrado o pescoço de William em uma tentativa desesperada de ferir Victor, seu criador cruel.

Então, implora a Victor para criar uma companheira para ele, um ser de igual natureza para servir como única companheira.

Victor se recusa a princípio, horrorizado com a perspectiva de criação de um segundo monstro, ainda mais uma mulher, cuja natureza não se poderia calcular. A Criatura é eloquente, persuasiva e finalmente convence Victor. Depois de retornar a Genebra, Victor se encaminha para a Inglaterra, acompanhado de Clerval, e reúne informações para a criação de um ser do sexo feminino. Deixando Clerval na Escócia, ele isola-se em uma ilha deserta e trabalha com relutância em repetir seu primeiro sucesso. Uma noite, atingido por dúvidas sobre a moralidade de suas ações, Victor olha para fora da janela e vê a Criatura olhando em sua direção com um sorriso assustador. Horrorizado com as possíveis consequências de seu trabalho, Victor destrói sua nova criação. A Criatura, enfurecida, jura vingança, prometendo que estará com Victor em sua noite de núpcias.

Mais tarde naquela noite, Victor pega um barco, vai até um lago e despeja os restos da segunda criatura na água. O vento o impede de voltar para a ilha. Na parte da manhã, ele encontra-se em terra perto de uma cidade desconhecida. Após o desembarque, ele é preso e informado que será julgado por um assassinato descoberto na noite anterior. Victor nega qualquer conhecimento do assassinato, mas quando mostrado o corpo, ele fica chocado ao ver seu amigo Henry Clerval, com a marca dos dedos do monstro em seu pescoço. Victor cai doente, delirante e febril, e é mantido na prisão até sua recuperação, após dias ele é absolvido do crime.

Pouco depois de retornar a Genebra com seu pai, Victor se casa com Elizabeth. Ele teme o aviso da Criatura e suspeita que possa ser assassinado na noite de núpcias. Para ser cauteloso, ele envia Elizabeth para longe, ficando a sua espera. Enquanto aguarda a Criatura, Victor ouve Elizabeth gritar e se dá conta do equívoco ocorrido: sua criação tinha insinuado matar a sua esposa e não ele. Victor retorna para casa e seu pai, que morre de tristeza pouco tempo depois da morte de Elizabeth. Victor promete dedicar o resto de sua vida a encontrar a Criatura e executar sua vingança, e assim, se afasta para começar sua busca.

Victor tenta sempre liderar a Criatura ao norte pelo gelo. Em uma perseguição de trenó puxado por cães, Victor quase a alcança, mas o mar abaixo deles incha e ocorrem quebras de gelo, deixando um abismo intransponível entre eles. Neste ponto, Walton encontra Victor, e a narrativa alcança o tempo da quarta carta de Walton a sua irmã.

Walton diz o restante da história em outra série de cartas para a irmã. Victor, já está bastante doente quando os dois homens se encontram, piora e morre pouco depois de contar sua história. Quando Walton entra no quarto no qual o corpo se encontra, ele se assusta ao ver o choro da Criatura sobre Victor. O monstro fala a Walton sobre sua imensa solidão, sofrimento, ódio e remorso. Ele afirma que, agora que o seu criador morreu, ele também pode acabar com seu sofrimento. Em seguida, parte para o gelo setentrional e morre.

O romance nos é apresentado com todas as indicações de que tenciona mostrar uma sociedade povoada por sujeitos com um devir-monstro. Muitos dos personagens são punidos por crimes que eles não cometeram e julgados por aqueles que estavam acima de suas forças vencerem e/ou subverter o pensamento devido o poder exercido em sociedade: a Criatura é massacrada por sua aparência desproporcional ao humano e pelo seu estado de ‘ser’ diferente, é considerada má; o pai de Safie é perseguido e condenado pelo governo por um crime desconhecido, devido sua religião e cultura estrangeiras (marca da intolerância ao ‘estranho’, ‘diferente’); Justine Moritz é condenada e morta pelo assassinato de William Frankenstein, mesmo sendo incapaz de tal ato; A família De Lacey é condenada porque um de seus membros liberta o pai de Safie da injustiça de sua prisão; até mesmo o próprio Victor Frankenstein é preso na Irlanda depois da morte de Henry Clerval.

Tal ambiente nos mostra a intolerância daqueles que detém o poder em uma sociedade cega em si mesma e do senso de igualdade. Considerando o momento histórico do qual o romance é produto, não podemos marginalizar que o efeito dos eventos e circunstâncias desse período participam da construção de sua narrativa, eventos estes irresistivelmente refletidos no texto de *Frankenstein* o que, inclusive, sublinha uma das características que fazem dele um novo estilo dentro do gênero gótico de romance. Sobre este ponto Baldick (1990, p. 05) coloca que:

Diferente da maioria dos romances Góticos de seu tempo, os quais transmitem com segurança flertes retrospectivos com o poder feudal e Papal, o romance de Mary Shelley está situado na própria Idade da Razão (no final do século dezoito, embora com alguns anacronismos os quais situariam sua ação ainda mais tarde), e explora o mundo sem Deus de liberdades e responsabilidades especificamente modernas⁴⁵.

⁴⁵ Unlike most of the Gothic novels of its time, which carry on safely retrospective flirtations with feudal and Papal power, Mary Shelley's novel is set in the Age of Reason itself (in the late eighteenth century, although with some anachronisms which would place its action even later), and it explores the godless world of specifically modern freedoms and responsibilities. (BALDICK, 1990, p. 05)

As pequenas injustiças baseadas no julgamento errôneo que são cometidas contra personagens secundários e de forma sutil em meio às narrativas dos personagens principais, especialmente na da Criatura, ajudam a intensificar a atmosfera de inadequações diante das percepções do homem sobre o outro, diferente de si: a atitude de Félix ao expulsar imediatamente a Criatura sem dar-lhe chance de falar, tendo ajudado sua família durante tanto tempo; o homem que atira na Criatura mesmo depois dela ter salvado sua filha de afogamento, para citar alguns. Fatos que, aliados à condição da Criatura, que em determinado momento passa a ser a maior questão do romance, nos permite considerar que *Frankenstein* é uma crítica sobre a injustiça humana.

Outros fatos relevantes da trama serão analisados concomitantemente à apresentação dos personagens.

3.2 Os círculos dos personagens: as relações

Conhecemos os personagens da trama dentro do círculo de contato que envolve cada um dos três narradores da história: o Capitão Robert Walton, Victor Frankenstein e a Criatura.

O círculo do Capitão Robert Walton:

Através das cartas de Walton conhecemos os demais, já que Victor é salvo da morte no frio pelo seu barco e neste espaço os três narradores se encontram e se fazem conhecidos, todos no mesmo ponto, as geleiras do Ártico, em um determinado momento da história. Espaço que envolve os três personagens como um retrato de seus destinos: a fria busca por seus desejos, o afastamento da sociedade, o fim das jornadas, o encontro com a morte. O texto não nos indica um tempo exato quando os fatos são ocorridos, no entanto, as datas das cartas de Walton a sua irmã, ‘17...’, referencia sua ação para uma data indeterminada do século dezoito, o que parece justo concluir que a busca sobre objetivos super-humanos deve ser localizada numa década antes da Revolução Francesa, quando toda a Europa estava intoxicada com o fervor de ideias reformatórias

e visões utópicas do mundo, colocando o texto como um apanhado de precedentes incoerentes e crítica de um momento que deve ser discutido.

Robert Walton – Jovem inglês que decide tomar a cabo uma expedição às regiões Árticas; é o Capitão da embarcação que busca uma passagem para alcançar o Oceano Pacífico; tem ideais românticos; busca ser igualado a grandes homens da história; tendência a buscar algo maior, um grande feito, chegar aonde nenhum outro chegou e ser lembrado por isso. Sente a necessidade de ter um amigo que compartilhe de seus objetivos (necessidade em estar ‘entre’); cercado por muitos homens, mas nenhum que se iguale a si e desenvolve um sentimento de solidão tal qual a Criatura:

Não tenho amigos, Margaret: quando estiver radiante com o entusiasmo do sucesso, não haverá uma única pessoa com quem eu possa compartilhar essa alegria. Se o desapontamento me assaltar, ninguém virá oferecer-me consolo nas horas de depressão. É bem verdade que ponho meus pensamentos no papel, mas se trata de um meio bastante pobre para comunicação dos sentimentos. [...] Você pode dizer que sou um romântico, querida irmã, mas sinto intensamente a falta de um amigo. (SHELLEY, 2014, p.20-21)

Margaret Saville - Irmã de Robert Walton e recipiente das cartas que constituem o romance. Embora seja a confidente de seu irmão, ela parece não aprovar sua expedição, o que tomamos conhecimento através das afirmações de Walton em suas cartas, pois não há registro de cartas resposta direcionadas ao irmão. Margaret aparece apenas como a mulher que recebe tudo e nada pode fazer para reverter ou posicionar seu pensamento.

O círculo de Victor Frankenstein:

Victor é o primogênito de uma das famílias mais ilustres de Genebra. Filho de Alphonse e Caroline; é irmão de Ernest e William, também primo, irmão adotivo e depois marido de Elizabeth, uma órfã que é adotada por sua família, e com a qual cresce e passa a maioria dos momentos juvenis na casa de seus pais. Sobre sua proximidade Victor relata a Walton:

Crescemos juntos; nossa diferença de idade não chegava a um ano. Não preciso dizer que entre nós não se colocava qualquer tipo de disputa ou desunião. A harmonia era alma do nosso companheirismo, e as diferenças e os contrastes de personalidade que subsistiam só faziam nos aproximar ainda mais. Elizabeth era de índole mais calma

e concentrada; com todo meu ardor, porém, eu era capaz de me dedicar mais intensamente aos estudos, e a sede de conhecimento me atingia com maior intensidade. Ela gostava de trilhar as criações etéreas dos poetas [...] Enquanto minha companheira contemplava, com um espírito grave e satisfeito, a aparência magnífica das coisas, eu me deliciava com a investigação de suas causas. (SHELLEY, 2014, p. 39)

Victor Frankenstein viveu em um ambiente familiar confortável e agradável, é produto de uma infância feliz, um jovem vibrante, inteligente, cheio de energia e pretensões, que o levaram para a Universidade de Ingolstadt, na Alemanha, lugar onde as discussões sobre os estudos de medicina estavam mais avançados. Esse é o local da formação intelectual de Victor, uma cidade bavariana, com uma universidade recém-fundada, datada em 1759, que adotava princípios progressivos e que tinha como objetivo alcançar reforma social.

Também é o lugar onde ele abandona os estudos que fazia em Genebra dos antigos alquimistas Cornélio Agrippa, Paracelso e Alberto Magno, estudiosos que admirava até então, e entra em contato com novos conhecimentos que aguçam seus planos de exploração do desconhecido:

Tanto já foi feito, exclamou a alma de Frankenstein: mais, muito mais eu alcançarei; seguindo os passos que já foram dados, serei pioneiro num outro caminho, explorarei poderes desconhecidos, e revelarei ao mundo os mais profundos mistérios da criação. [...] Um dos fenômenos que me atraíram particularmente a atenção havia sido a estrutura do corpo humano e – na verdade a de qualquer animal dotado de vida. De onde, eu me perguntava, vinha o princípio da vida? Tratava-se de uma pergunta audaciosa e referia-se a um assunto que sempre fora considerado um mistério. Ainda assim, quantas descobertas estaríamos no limiar de fazer se a covardia ou a negligência não refreassem nossas pesquisas? Resolvi tais circunstâncias em minha mente e decidi que dali em diante haveria de me dedicar mais particularmente àqueles ramos da filosofia da natureza relacionados à fisiologia. (SHELLEY, 2014, p. 50 e 54)

A partir daí Victor se torna discípulo do professor Waldman, que o aconselha a esquecer dos antigos alquimistas e engendrar estudos em ciências naturais, cujas descobertas e pesquisas estavam a todo vapor. Então, liderado pelos novos nomes dessas ciências indicadas pelo professor, Victor se dedica ao estudo entusiasmado em desvendar os mistérios da vida e da morte, chegar mais longe do que os grandes nomes não tinham conseguido.

Detive-me na análise e no exame de todos os pormenores da causalidade, como exemplificados na passagem da vida à morte, e da morta à vida, até que, no meio dessa escuridão, subitamente uma luz jorrou sobre mim – uma luz tão brilhante e maravilhosa, e ainda assim tão simples, que, embora tenha ficado tonto com a imensidade das perspectivas que ela me oferecia, surpreendi-me com o fato de que, entre tantos homens geniais que haviam conduzido suas pesquisas rumo à mesma ciência, somente eu teria o privilégio de descobrir um segredo tão maravilhoso [...] Após dias e mais dias de trabalho e cansaço inacreditáveis, consegui descobrir a causa da geração da vida; não, mais do que isso, tornei-me eu próprio capaz de dar vida à matéria inanimada [...] A vida e a morte pareciam-me fronteiras que eu precisava romper, a fim de despejar uma torrente de luz sobre nosso mundo de trevas. Uma nova espécie haveria de me abençoar como seu criador; muitos seres bondosos e felizes deveriam a mim sua existência. Nenhum pai poderia reivindicar a gratidão de um filho tanto quanto eu com relação a esses seres. (SHELLEY, 2014, p. 55-57)

A declaração de Victor sobre uma ‘nova espécie que o abençoaria’ soa irônica quando lembramos o acontecimento que segue logo após o êxito da experiência em dotar de vida sua Criatura, com o seu total abandono e asco em direção àquele que deveria amar e cuidar como um pai, o que ele faz é destinar sua cria ao sofrimento no lugar da felicidade em estar vivo e a pertencer ao mundo. Enfatiza a importância atribuída por Mary Shelley à presença dos pais e ao conceito de *nurturing*, na formação do ser humano. Vestígios do que a autora aprendera tanto no convívio com seu pai, William Godwin, quanto nas leituras dos trabalhos de sua mãe, Mary Wollstonecraft, os dois acreditavam que a educação e a condução dos pais era a maneira mais simples de formar um sujeito, seja homem ou mulher, crítico consciente do mundo e de como entender a si e aos outros em sociedade.

Em um dos textos mais expressivos sobre os pensamentos de Mary Wollstonecraft e William Godwin sobre educação, *The Enquirer* (O Investigador), o qual Godwin escreveu enquanto ele e Mary discutiam sobre a criação da filha que estava prestes a nascer, encontramos um trabalho que começa e volta sempre para um único pensamento: que o verdadeiro objeto da educação, assim como qualquer outro processo moral, é a geração da felicidade. Para isso, eles sugerem que os pais precisam guiá-los a serem investigadores, divertidos, amorosos e articulados. Guiando-os sem ameaças, sem força, censura ou restrição (SEYMOUR, 2000, p. 25). Victor representaria também, deste modo, um exemplo de como a falta de responsabilidade para com o outro acarreta lamento e dor para ambas as partes, no que diz respeito à maternidade/paternidade, para a evolução de uma sociedade mais justa e benevolente,

assim como desejavam os Godwins em seus modos de sonharem com uma sociedade melhor. Mary Shelley certamente herdou um pouco desse pensamento e transportou-o para seus trabalhos.

Quando Victor rejeita e abandona sua Criatura depois de meses afastado do contato humano mergulhado no objetivo em obter o sucesso de uma empreitada baseada nas longas horas de estudos em Ingolstadt, ele marca as fontes do destino sombrio e doloroso de criatura e criador. Sua aversão pela Criatura baseia-se textualmente em critérios estéticos – a monstruosidade do corpo diferente da Criatura – mas é sua mente que o alerta da corporificação do que há de mais internamente defeituoso de si mesmo que a Criatura, fruto de seus desejos mais fortes, representa. E esta constatação interna o apavora de maneira irreversível, aniquilar a Criatura significa aniquilar uma parte de si mesmo e tudo o que dele fosse parte:

Pensei no ser que lançara entre os homens e que dotara do poder e da determinação de levar a cabo propósitos nefandos, como aquele que acabara de perpetrar, como se fosse meu próprio fantasma, meu próprio espírito libertado de sua cova e forçado a destruir tudo o que me era querido. (SHELLEY, 2014, p. 82)

Não é a ciência que é posta à discussão, mas a atitude egoísta do Criador que joga para o nada social - espaço de intermediação/ não pertencimento - sua criação, levado pelo medo de suas próprias falhas de caráter e pelo seu orgulho ferido. É no círculo familiar de Victor que a Criatura busca as vítimas de seu desejo de vingança: William, o inocente irmão; Clerval, o amigo de infância fiel; Elizabeth, a companheira dedicada. Na morte de Justine, a serviçal adotada de bom grado pela família, se destacam duas fontes de injustiça humana, através da lei controversa estabelecida e da falha moral de Victor Frankenstein, que permite a sua prisão sem nada fazer, por medo de ser considerado louco e desacreditado pelos demais:

O horror de minha situação era insuportável, e quando percebi que a voz do povo e a fisionomia dos juízes já haviam condenado minha vítima infeliz, corri para fora da corte, angustiado. As torturas que sofria a acusada não se igualavam às minhas; a inocência amparava-a, mas as garras do remorso dilaceravam-me o peito, sem ceder. [...] Quando recebi as respostas frias desses homens e ouvi seus argumentos insensíveis e cruéis, a confissão que pretendia fazer morreu-se nos lábios. Poderia, dessa forma, autoproclamar-me um louco, mas não revogar a sentença que recebera minha infeliz vítima. Ela morreu no cadafalso como uma assassina! (SHELLEY, 2014, p. 94)

Após deixar Justine entregue a um destino que não é o seu, Victor vê que age monstruosamente, mas não percebe que suas atitudes egoístas em relação à Criatura direcionaram o seu infortúnio, e o seu pesar sobre Justine o terrifica e enche de remorso, e condena sua criação por não ser um anjo submisso às suas vontades, mas um demônio que busca suas próprias fontes e questiona as decisões de um criador ausente; a maior das falhas de Victor Frankenstein. “O sono fugia de meus olhos. Eu perambulava como um espírito maligno, pois cometera ações nocivas e mais horrendas do que se poderia descrever – mais muito mais estava por vir”. (SHELLEY, 2014, p. 97)

Quando decide ir à busca da Criatura para aniquilá-la, Victor acredita que conseguirá amainar as dores que sofrera e vingar a morte dos seus entes queridos, mas não demonstra uma mudança de caráter, apenas desalento por ter falhado em seus objetivos que ainda lhes pareciam contundentes, mas desviados ante a vontade impertinente de sua Criatura.

Próximo da morte aconselha Walton a não seguir seus passos intrépidos, invasivos e impensados, pois estaria apenas sacrificando a si mesmo. No entanto, suas últimas palavras deixam um pensamento ainda ambíguo de suas convicções: “Mas por que razão digo isso? É possível que **outros venham a ser bem-sucedidos** onde eu falhei.” (SHELLEY, 2014, p. 230) (grifo nosso).

Alphonse Frankenstein – Pai de Victor, Ernest e William Frankenstein; marido de Caroline; tio e pai adotivo de Elizabeth. É homem virtuoso e bondoso. Faz de tudo para ajudar aqueles ao seu redor, de coração puro, não alimenta sentimento de vingança com a morte de William. Aconselha Victor a não ser vingativo e tentar viver em paz consigo mesmo e buscar apenas aquilo que aqueça sua mente e ajude o outro a sua volta. Ele é o epítome do patriarca responsável, que sonha e busca felicidade para sua família através dos cuidados e laços entre todos.

Caroline Beaufort Frankenstein – Na juventude sustentou o pai trabalhando na tessitura de objetos de palha, depois que perderam toda a sua fortuna. É descrita como uma mulher forte e corajosa de vontade incomum e sua coragem a ajudou a suportar toda a adversidade; depois de dez meses nessa vida cruel seu pai morre em seus braços, ela fica na miséria, o que ganhava mal dava para sustentar a vida. Seu pai, na época que gozava dos frutos de seu trabalho como comerciante, antes dos revezes que o reduziram

à extrema pobreza, tinha Alphonse Frankenstein como um de seus amigos mais íntimos. Após esses dez meses tentando achar por onde havia se exilado o amigo Beaufort e oferecer ajuda para que pudesse se reerguer, Alphonse finalmente encontra o local que seu amigo havia escolhido para refugiar-se com a filha da vergonha da pobreza; o que encontra é Caroline aos prantos do lado do caixão de seu pai: “foi como um espírito protetor para a pobre moça, que se entregou aos seus cuidados” (SHELLEY, 2014, p.34), e dois anos depois torna-se esposa de Alphonse Frankenstein.

Elizabeth Lavenza – Órfã de descendência italiana, é adotada pela família de Victor após sua mãe vê-la junto a uma família sem aparatos para sustentá-la. É criada como integrante genuína da família, apesar de ter sido ‘presenteada’ a Victor, logo na sua chegada, como algo pra ser eternamente seu. É amada por todos da família e ocupa o lugar de ‘anjo do lar’ quando Caroline morre de uma febre irreparável. Tem uma índole pura e o seu maior desejo na vida é ser tão boa dona de casa quanto Caroline fora e espera ansiosamente pelo dia de seu casamento com Victor Frankenstein, com o qual dividia os prazeres do aprendizado, com objetivos diferenciados, durante a infância, e pelo qual nutria o mais forte sentimento de amizade e amor.

Quando Victor vai para a universidade na Alemanha, seu coração se dilacera e seus cuidados com o bem estar de todos na casa passa a ser seu passatempo para que a espera do retorno de seu amado não seja tão amarga. É submissa às vontades dos homens de sua vida, tanto Victor quanto seu pai e irmãos; quando do julgamento de Justine, é a primeira sentir-se culpada por ter cedido ao pedido de William, o assassinado, para usar uma corrente que antes pertencera à Caroline, sua mãe, o que, julgam ter sido a fonte de cobiça do assassino. Suprime seus sentimentos diante das mortes tanto de Caroline quanto de William em favor daqueles que ficaram para dela obterem consolo. É uma das últimas vítimas da vingança da Criatura, morta em sua noite de núpcias.

Justine Moritz – Justine (nome que remete à justiça) era maltratada pela mãe, que era viúva, e tinha mais três irmãos. Foi adotada pela família Frankenstein e aprende os deveres de criada, mas considerada como parte da família: “Justine, que foi recebida em nossa família, aprendeu a realizar as tarefas de uma criada - condição que, em nosso país, não inclui a ignorância e o sacrifício da dignidade”. (SHELLEY, 2014, p.70). Era a preferida de Caroline Frankenstein, da mesma sempre recebia elogios e afeição por ser

uma criatura grata e alegre; um a um todos os seus irmãos foram morrendo, sua mãe arrependida, acreditava que a morte de seus filhos mais queridos era um castigo divino diante de sua parcialidade, e decide chamar Justine para morar novamente com ela, fato que causou uma imensa tristeza no coração de Justine, mas para mostrar como a moça tinha o coração tenro e sem ressentimento, volta e sente as inconstâncias da mãe; o sofrimento anterior de Justine serve apenas para enfatizar a injustiça aplicada a ela quando é acusada e condenada pela morte de William, irmão mais novo de Victor. Justine é executada pelo crime que não cometeu e aceita sua sentença na esperança de ser absolvida pelo poder divino e lamenta as intencionalidades malvadas e injustas dos homens na terra.

Henry Clerval – Filho de comerciante de Genebra; melhor amigo de Victor; era um jovem dotado de muita imaginação e afeito com as relações morais das coisas; assim como todas as figuras masculinas no romance, Clerval também deseja ser um homem de destaque e alcançar grandes feitos e ter seu nome lembrado. Curioso fato sobre a formação de Clerval é que ele sofre de início, com a impossibilidade de ter uma educação mais liberal, como a de Victor, o que ressoa, no romance, como uma incongruência diante do desenvolvimento masculino e soma mais uma injustiça diante de um personagem que se deixa dominar: “Seu pai era um comerciante de mentalidade estreita e só o que via nas ambições do filho eram ócio e ruína. Henry sofria bastante por ser privado de uma educação liberal”. (SHELLEY, 2014, p. 47)

Quando Clerval consegue finalmente sair do universo de seu pai e desbravar a “terra do conhecimento”, o relato de Victor sobre a explicação de Clerval acentua a ideia de mostrar a importância da boa educação para o desenvolvimento de um sujeito social, e por essa virada de perspectiva partir de um homem, percebemos a intencionalidade textual em criticar o comportamento opressor (do pai de Clerval) pelo seu reverso (acontecer com uma figura masculina), o que acentua o contraste entre as personagens femininas, que só esperam submissas que algo aconteça na vida dos homens ao quais estão ligadas tanto para aparecerem, quanto para provarem uma virada de perspectiva em suas vidas: Margaret como receptáculo das dores de Walton; Justine a jovem que se deixa persuadir; Elizabeth a noiva prometida que só espera pelo dia do seu casamento. A liberdade concedida a Clerval, apesar de sua vida não durar muito, é concedida para que este possa desfrutar das belezas do conhecimento e dele poder gerar frutos, assim, o texto nos diz que a realização do homem está na vida pública e não no

conforto do lar, construído sob um aspecto risível de crítica sutil. Victor Frankenstein assim relata a explicação de seu amigo:

Clerval continuou falando sobre nossos amigos comuns e da sua boa sorte em ter conseguido permissão para vir para Ingolstadt. – Você bem pode imaginar como foi difícil – disse ele – persuadir meu pai de que o conhecimento necessário não se restringia à nobre arte da contabilidade; e, com efeito, acredito que o deixei meio abalado, pois suas respostas aos meus constantes rogos eram as mesmas que as do mestre-escola holandês no *Vigário de Wakefield*: “Eu ganho 10 mil florins por ano sem saber grego, e como muito bem sem grego.” Sua afeição por mim, porém, acabou vencendo sua relutância contra o aprender, e assim ele permitiu que eu fizesse uma viagem à terra do conhecimento. (SHELLEY, 2007, p. 64)

O círculo da Criatura:

A partir do capítulo onze até o capítulo dezesseis, temos a narração da Criatura sobre os fatos que marcaram sua vida desde o primeiro dia em que fora colocada no mundo até o momento que reencontra com Victor Frankenstein e profere suas intensas aspirações.

Em meio ao entusiasmo pela ciência e o desejo utópico de ajudar a humanidade a livrar-se das mazelas da morte, Victor julga-se um benfeitor. Não pondera as consequências de seus atos e não percebe a dimensão e monstruosidade que é sua atitude de abandono em relação à vida da Criatura, tamanho é o seu egocentrismo. O lamento da Criatura, que não compreende por que recebeu o dom da vida para viver miseravelmente, - “Lembra-te de que sou tua Criatura” – ressoa como um eco do lamento de Adão nos versos de *Paraíso Perdido*, presentes já na epígrafe do romance como um primeiro alerta da condição de relegada que uma criatura sofrerá no decorrer da história:

Por acaso pedi a Ti, ó Criador, que do barro
Me moldasses Homem, por acaso solicitei-Te
Que da escuridão me resgatasse?

(*Paraíso Perdido*, X, 743-45)

No desenvolvimento da narrativa fica claro que o exterior grotesco, disforme, assustador da Criatura contrasta com suas qualidades inerentes. Sua personalidade é

formada de acordo com o contato com o outro e, não há uma determinação de que sua alma estaria necessariamente inclinada para o mal.

Como que em uma ode prática à filosofia de Rousseau, a caracterização da Criatura é feita na natureza, lugar onde a Criatura encontra finalmente refúgio após sua fuga desordenada das inclemências humanas na cidade. Nesse espaço puro e inocente ela encontra a si mesma e entende a confusa relação dos homens em sociedade e o significado de fazer parte dela e descobre quem é o responsável por seus infortúnios.

Dentro da narrativa da Criatura sobre seu processo de autoconhecimento, nos é apresentada a família De Lacey, que a Criatura encontra por acidente durante seu exílio involuntário. Igualmente exilada, a família é composta pelo pai, já idoso e cego, e pelos filhos Félix e Ágatha, posteriormente é agregada a figura de Safie, a noiva de Félix. Quando a Criatura decide ocultar-se no anexo da casa, ela observa a segunda família ideal da trama, potencialmente diferente dos Frankenstein, mas equivalente no tocante à dedicação que une seus membros.

O velho De Lacey – Era descendente de uma família na França; eram ricos, mas perderam tudo; pai de Ágatha e Félix; é cego e o único que “vê” bondade e gentileza na Criatura, quando, pela primeira vez ela consegue ter uma conversa entre ‘iguais’ sem o preconceito de sua condição irrevogável de ‘ser’ diferente.

Ágatha De Lacey – Filha do velho e irmã de Félix; é mais uma representação de boa mulher que vive para satisfazer as vontades dos homens aos quais está ligada, e facilitar suas vidas; se ocupa ora com o trabalho doméstico e a comida enquanto espera o irmão voltar do serviço que faz para um fazendeiro vizinho e assim, obter o sustento que mantém a família, ora com arrumações do quintal. Dotada de grande sutileza fornece a primeira experiência de calma e beleza à Criatura:

[...] olhando através de uma pequena fresta, vi uma criatura jovem, com um balde apoiado na cabeça, passar diante da minha choupana. Era uma menina de porte nobre, diferente daquele que eu até então observara nos moradores dos casebres e nos empregados das fazendas. Estava modestamente vestida; uma grosseira saia azul e um camisolão de linho eram toda a sua indumentária. Seus belos cabelos estavam trançados, mas não exibiam enfeites e ela parecia paciente, embora triste (SHELLEY, 2014, p. 1150116)

Félix De Lacey – Irmão de Ágatha e filho do velho cego; é através de suas lições e conversas a Safie, sua noiva, que a Criatura aprende a falar e a ler. É um homem de bom coração que devido seu senso de justiça ao tentar salvar o pai de Safie de uma prisão incongruente, é considerado inimigo do governo, o que leva toda sua família à falência e ao exílio.

O pai de Safie era um mercador turco, mas que vivia em Paris durante muitos anos. Fora hostilizado e preso por acusações que mascaravam o real motivo: sua religião e cultura. Foi preso no mesmo dia que Safie chegava de Constantinopla para se juntar a ele. Conhece Félix no dia que recebe permissão para fazer uma visita ao pai e vê a conversa dos dois através das grades da prisão. Posteriormente os dois se apaixonam.

Félix é o chefe da família De Lacey. Na impossibilidade do pai, velho e cego, seguir com as obrigações de provedor, é Félix quem sai da casa para trabalhar e traz lenha e comida para o jantar e provisões, que Ágatha cozinhava e que mantêm a família; formação familiar tipicamente patriarcal. É ele também quem detêm o conhecimento das palavras na família; em momentos de lazer, ele faz as leituras para Ágatha e seu pai:

De manhã cedo, antes que ela se levantasse, ele removia a neve que obstruía seu caminho até o curral, tirava água do poço e trazia madeira do alpendre, onde, para sua eterna surpresa, sempre encontrava o estoque renovado por mãos invisíveis. Durante o dia, creio eu, trabalhava às vezes numa fazenda vizinha, pois com frequência saía e só retornava à hora do jantar, mas não trazia madeira consigo. Outras vezes trabalhava na horta, mas como havia pouco o que fazer durante o inverno, lia para o velho e para Ágatha. (SHELLEY, 2014, p 122)

As mãos invisíveis são as da Criatura, que ao observar tamanho esforço de Félix para juntar lenha, começa por fazer esse trabalho, à noite, e secretamente reabastece o depósito da família, para que estes não passem frio e tenham sempre como preparar seu alimento. É através da leitura de Félix que a Criatura percebe que existe um sistema que liga as pessoas na casa e sente que precisa aprendê-lo para ter possibilidade de entrar em contato e estabelecer relações com os seus ‘semelhantes’. É através das lições que Safie recebe de Félix que a Criatura toma conhecimento da língua e do mundo ao seu redor.

Safie – Filha do comerciante turco e noiva de Félix. Apesar de ser valiosa aos olhos de Félix e dele ela ter sua devoção, Safie é considerada, como dito acima, um “bem” de seu pai para ser passado a Félix como recompensa. Ela é a estrangeira a quem Félix ensina sua língua e costumes; é uma mulher de boa educação e atitude, quando é forçada a

ficar longe do seu grande amor pelo pai, foge ao seu encontro na busca de realizar seus desejos.

O mapa, logo abaixo, apresenta as ligações estabelecidas entre os personagens ao longo do romance de acordo com a narrativa dos protagonistas da história: Victor Frankenstein e Criatura. O expomos aqui de modo a resumir o vínculo entre os personagens, para que as relações sejam visualmente compreendidas:

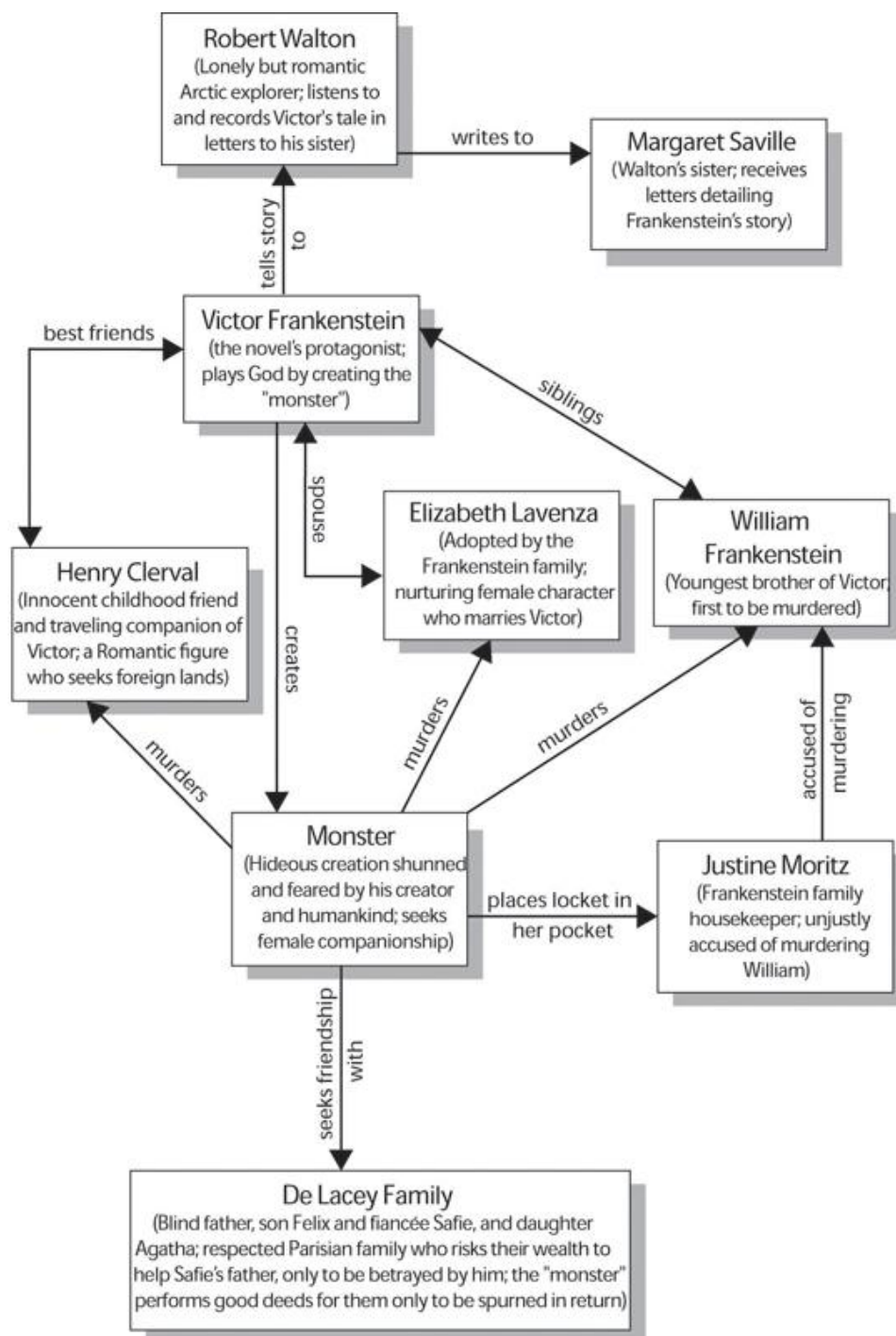


Figura 2 – Mapa dos personagens.
www.cliffsnotes.com/literature/f/frankenstein/characters-map. Autor: Jeff Coghill.

Fonte:

3.3 A Criatura e a condição feminina: construção de identidades em ambiente hostil

Quando a Criatura inicia sua narrativa e conta como caminhou sua vida até o ponto em que se encontra com Victor Frankenstein nas geleiras, acompanhamos sua trajetória ao encontro de si mesma e de suas frustrações diante desse conhecimento e do contato com o outro. Sua trajetória está irremediavelmente atrelada à condição da mulher na sociedade oitocentista, que ainda entendia o corpo da mulher como estrangeiro, diferente, o ser mulher como distante e digno apenas de estar colocado à margem.

Entendemos o *corpo* como o veículo que carrega a alma e que, assim como ela, exerce importante função diante das relações, pois, é também, o que coloca os seres em contato social uns com os outros. Percebemos o corpo como uma construção que se faz diante do que a ele está vinculado diante dos construtos liderados pelos sujeitos que detêm o poder de decisão sobre o que representa cada constituição de ‘ser’ no seio da sociedade. Quando falamos no corpo diferente, nos referimos àquele que não se encaixa dentro dos padrões estabelecidos pela sociedade considerando dois polos: o julgamento do estado de ser avesso ao comum dentro daquela estrutura social de sujeito (no caso da Criatura de Victor) e a contestação de capacidade intelectual diante do sujeito que não é biologicamente homem, e que carrega em sua constituição a inerente falta de credibilidade e potência. Nas palavras de Breton (2013):

As representações sociais atribuem ao corpo uma posição determinada no seio do simbolismo geral da sociedade. Elas nomeiam as diferentes partes que o compõem e as funções que desempenham, explicitam-lhe as relações, penetram o interior invisível do corpo para aí registrar imagens precisas, elas situam seu lugar no seio do cosmos ou da ecologia da comunidade humana. Este saber aplicado ao corpo é imediatamente cultural. [...] As representações do corpo, e os saberes que as alcançam, são tributários de um estado social, de uma visão de mundo, e, no interior desta última, de uma definição da pessoa. O corpo é uma construção simbólica, não uma realidade em si. Onde a miríade de representações que procuram refletir-lhe um sentido, e seu caráter heteróclito, insólito, contraditório, de uma sociedade a outra. (p. 17-18)

Nenhum espaço é dado à Criatura pelo seu estado de ‘ser’ humano, e ela precisa refugiar-se dos outros, quando se esconde da sua barbárie, e de si, quando, em seu estado de intermediação entre encontrar o individual e o social enquanto sujeito, permanece inserida ao nada e percebe que necessita construir sua identidade para que

sua vida faça algum sentido. Analisando o percurso de tomada de consciência da Criatura podemos observar essa ligação com os outros sujeitos que também foram legados à margem, mas que, uma vez compreendido que eram capazes de mudar seu destino, batalharam e reivindicaram pelo seu espaço, não permitindo mais que as intencionalidades e comportamentos invasivos masculinos continuassem impunes.

Fora da habitação de Victor, a Criatura titubeia pelas ruas de Ingolstadt sem direção. Tudo é novo e confuso, a identificação de seus sentidos, os efeitos da luz, do calor, do frio, do vento, da fome, da sede, do sono, a vida começava a mostrar a sua forma, mesmo sem que ela soubesse o que seria, por assim dizer, a vida:

Uma estranha multiplicidade de sensações apoderara-se de mim, e eu via, sentia, ouvia e distinguia aromas simultaneamente; na verdade, só depois de muito tempo aprendi a distinguir entre as operações de meus vários sentidos. Gradativamente, recordo-me, uma luz mais forte pressionava meus nervos, e eu era obrigado a fechar os olhos. A escuridão descia então sobre mim e me perturbava, mas eu mal a assimilara quando, ao abrir os olhos, como agora suponho, a luz mais uma vez se derramava sobre mim. (SHELLEY, 2014, p. 111)

É em meio a esse espaço fora da humanidade que a Criatura aos poucos vai construindo sua compreensão das dualidades das sensações e descobre que a dor e o prazer podem advir da mesma fonte, quando entra em contato com o fogo pela primeira vez. A dupla natureza do fogo, que ilumina na escuridão da noite e queima ao seu contato, revela, ainda que prematuramente, a ideia de que tudo na criação das coisas e do mundo tem uma natureza que se mostra irradiante e prática, como também esconde um dano intenso em seu contato e toque de maneira descuidada para aqueles desavisados:

Um dia, quando o frio oprimia-me, encontrei uma fogueira, feita por uns vagabundos que haviam passado por ali, e deleitei-me com o calor que me proporcionou. Em minha alegria, pus as mãos nas brasas acesas, mas rapidamente as removi, com um grito de dor. Estranho, pensei eu, que a mesma causa produzisse efeitos tão opostos! (SHELLEY, 2014, p. 112-113)

Ainda nas ruas da cidade, já quando os primeiros raios solares invadem as alamedas dos arredores de Ingolstadt, a Criatura é recepcionada pelos moradores da cidade com impiedosa jorrada de acusações e ataques. Fugindo deles, ela encontra

apenas fora do espaço urbano a tranquilidade que precisa para sentir-se novamente confortável, e tal ocorrência sublinha como a Criatura não pode fazer parte daquele mundo, o mundo onde os ‘comuns’, os ‘iguais’, caminham em direção as suas próprias individualidades e renegam os que não se enquadram em seus padrões. A esfera pública e social não pode pertencer à Criatura, considerada indigna pelo seu estado de ‘ser’ diferente, tal como foram atingidas e relegadas as mulheres, especialmente aquelas que ousaram desejar e buscar o direito de participarem do espaço literário, aquele destinado às grandes mentes masculinas apenas pela tradição e julgamento dos mesmos.

O espaço de pertencimento da Criatura - a floresta, o descampado, o inabitado pelo humano -, além de se configurar como aquele alheio à sociedade e seus sistemas, é ainda o lugar que reserva mistérios e toda espécie de sujeitos e criaturas que precisam estar distantes da civilização. É entre a vegetação da floresta que a Criatura encontra o abrigo que a inibe da barbárie humana, mas é também onde encontra subsídios para começar a entender o funcionamento de tudo à sua volta, como uma espécie de afastamento do mundo para enxergá-lo. Olha para si mesma em contraste com esse mundo para chegar à compreensão de si e dos outros. É neste mesmo espaço que se encontra a família De Lacey, os moradores da casa cujo anexo serve como seu abrigo.

A família se encontra neste espaço por estar igualmente exilada das injustiças da sociedade egoísta da qual faziam parte. Quando tomamos conhecimento da história dos De Lacey através do relato da Criatura a Victor Frankenstein, percebemos como as injustiças dos magistrados que acusaram Justine de morte, as perseguições dos aldeãos contra a Criatura, e o abandono de Victor estão ligadas pelo traço comum da injustiça, um tema que percorre as entrelinhas de todo o romance.

Escondida no pequeno anexo ligado à casa dos De Lacey, a família excluída da sociedade por perceber e tentar mudar as incongruências das instituições e do sistema, a Criatura começa, paulatinamente, a observar aqueles seres tão belos a seus olhos e assim, diferentes de si e passa a provar sentimentos desconhecidos:

Examinando minha moradia, descobri que uma das janelas da casa fizera outrora comunicação com a choupana, mas as vidraças haviam sido preenchidas com madeira. Numa delas, havia uma fresta quase imperceptível através da qual mal se podia espreitar. Essa diminuta fenda deixava entrever uma pequena sala, caiada e limpa, mas com pouca mobília. [...] Era uma visão adorável, mesmo para mim, pobre infeliz que nunca antes contemplara a beleza. O cabelo prateado e o semblante bondoso do velho morador da casa despertaram em mim um sentimento de reverência, enquanto o jeito suave da garota despertou em mim o amor. Ele tocava uma ária doce e queixosa que

notei fazer brotarem lágrimas dos olhos de sua afável companheira, o que ele não notou até que ela começou a soluçar de maneira audível. Pronunciou, então, algumas palavras, e a bela moça, deixando de lado o trabalho, ajoelhou-se aos seus pés. Ele fez com que ela se erguesse e sorriu com tamanha gentileza e afeto que fui tomado por sensações de uma natureza peculiar e irresistível: eram uma mistura de dor e satisfação, como eu nunca antes experimentara, nem com a fome nem com o frio, com o calor ou com o alimento; afastei-me da janela, incapaz de suportar essas emoções. (SHELLEY, 2014, p. 116)

A Criatura constrói a história da família que observa e conhecemos os motivos que os levaram ao estado de pobreza e tristeza no qual se encontram, mas que tentavam seguir a vida de modo que permanecendo juntos tudo o mais poderia ser aliviado e transformado, pois que a companhia, união e apoio entre eles os ajudaria a ter uma vida inteiramente feliz muito em breve. Sentimento esse alimentado, principalmente, depois da chegada de Safie, a noiva amada de Félix, que tinha sido levada do noivo pelo pai contra sua vontade.

Durante o tempo em que a Criatura ficou a observar os movimentos atuados pelos moradores da casa de campo, percebeu que eles se faziam entender através de sons articulados que pronunciavam e assim expressavam o que não se podia ver ou mostrar a olho nu: sentimentos, intencionalidades, pensamentos, opiniões.

Fiz, aos poucos, uma descoberta ainda mais importante: a de que aquelas pessoas tinham um método para comunicar suas experiências e seus sentimentos uns aos outros através de sons articulados. Percebi que as palavras que diziam causavam satisfação ou dor, sorrisos ou tristeza, no semblante daqueles que ouviam. Era, de fato, uma ciência divina, com a qual eu desejava ardentemente familiarizar-me. Todos os meus esforços nesse sentido viam-se, porém, frustrados. Sua pronúncia era rápida, e as palavras que diziam não tinham qualquer conexão aparente com os objetos visíveis, de modo que eu era incapaz de descobrir pistas através das quais pudesse desvendar-lhes o mistério. Aplicando-me com afinco, no entanto, e após ter permanecido em minha choupana no intervalo de vários ciclos da lua, descobri os nomes que eram dados a alguns dos mais familiares objetos do discurso [...] (SHELLEY, 2014, p. 120-121).

A descoberta de tal arma de comunicação iluminou os dias da Criatura, pois percebe que aprender a linguagem daqueles seus pretensos semelhantes, poderia usá-la em favor de sua imagem horripilante exteriormente e pré-julgada, mas que carregava sentimentos e bondade interiores, o que podia e deveria ser suficientes para que ela

fizesse parte de seu convívio social. A linguagem se torna um veículo de desejo e, com o passar dos dias a Criatura percebe que Safie está sendo ensinada a falar a linguagem daqueles seus novos parentes e protetores, a Criatura se utiliza dessas lições para que, junto à estrangeira aprenda também aqueles sinais sonoros tão importantes para se fazer compreender e que essa arma se encontrava nos sons pronunciados oralmente e nos papéis que Félix utilizava para fazer as leituras que tanto agradavam o seu velho pai, Ágatha, sua irmã e em seguida Safie, sua amada. Em uma das passagens de sua história a Criatura afirma:

Essas leituras me intrigavam bastante, a princípio, mas aos poucos descobri que o rapaz pronunciava muitas das mesmas palavras quando lia e quando falava. Conjecturei, portanto, que encontrava no papel sinais compreensíveis para a fala e eu ansiava ardentemente por decifrá-los também. (SHELLEY, 2014, p. 122)

A leitura em voz alta pronunciada por Félix nos ensinamentos a Sofie proporciona à Criatura o conhecimento sobre muitas das instâncias do mundo o qual ela jamais cogitava a existência através de obras da história e assim, ela conhece muito do homem e o espaço onde vive: uma noção dos costumes, governos e religiões das diferentes nações da Terra. Fica sabendo sobre os indolentes asiáticos, sobre o gênio e a mente dos gregos, sobre as guerras e as esplêndidas virtudes dos romanos e sua decadência; sobre a cavalaria medieval, o cristianismo, os reis, e chora com Safie pelo destino irremediável de seus nativos árabes.

Essas maravilhosas narrativas inspiraram-me sentimentos estranhos. Seria o homem, de fato, a um tempo tão poderoso, tão virtuoso e magnífico, e ainda assim tão perverso e torpe? Parecia às vezes um mero herdeiro do princípio do mal e noutras tudo o que se pode conceber de mais nobre e divino. Ser um homem eminente e virtuoso parecia a maior glória alcançável por qualquer criatura sensível; ser torpe e perverso, como muitas personalidades históricas, parecia a pior degradação, uma condição mais abjeta que a da toupeira ou do verme inofensivo [...]. As palavras faziam com que eu refletisse sobre minha própria situação. Aprendi que os atributos mais valorizados pelos seus semelhantes eram a linhagem nobre e imaculada combinada à riqueza. Um homem talvez fosse respeitado se tivesse uma dessas duas vantagens, mas sem ambas era considerado, exceto em casos muito raros, um vagabundo e um escravo, fadado a trabalhar em benefício dos poucos escolhidos! (SHELLEY, 2014, P. 128).

O percurso da Criatura na aquisição de conhecimento do mundo engendra também a sensibilidade da autorreflexão, à medida que conhece o outro ela olha para sua situação e aos poucos, conhece a si mesma também. O ideal da educação como formador de personalidade e de sujeito está incrustado no caminho da Criatura, que assim como as mulheres, em um ponto da história, começaram a olhar para si mesmas e a contestarem os papéis que eram destinados a si através das observações alheias, e a questionarem quem eram e por que se encontravam em situação tão adversa. Questionamentos e reivindicações exploradas por Olympe de Gournay, em sua luta pelos direitos iguais entre homens e mulheres em sociedade; Mary Wolstonecraft, mãe de Mary Shelley, que escreveu e iniciou na Inglaterra, a reivindicação dos direitos das mulheres tanto em relação à educação quanto ao espaço público, suas palavras não se direcionavam somente aos opressores para criticar suas atitudes, mas às próprias mulheres, para que tomassem as rédeas de suas vidas e percebessem que não deveriam aceitar o lugar que a elas era destinado.

Dois séculos depois Virginia Woolf afirma às mulheres e a quem mais atingir que elas têm um teto que podem chamar de ‘seu’ e que o espaço que a elas esteve sempre destinado pode e deve ser contestado; também a escritora Kate Millet em sua tese de doutorado versava sobre as políticas sexuais, exaltou o valor do ser humano independente de sua genitália, de seu estado de ser. Posicionamentos que permeiam muitas das obras e lutas destas escritoras, dentre tantas outras, ao longo da história que criticaram a condição feminina em sociedade.

Os questionamentos iniciais da Criatura são um reflexo da aclamação feminina também, de um modo metafórico. Tentando atribuir um sentido para sua vida, ela busca entender qual o seu lugar e o que significava pertencer a esse espaço e essa fagulha de consciência surge concomitante à sua experiência com o outro diferente de si e sua descoberta de uma valise de couro contendo vários livros abandonada em meio à floresta. Agora, já versada na arte das letras, a Criatura aprende muito com as histórias que esses maravilhosos objetos de saber proporcionaram. A consciência através do conhecimento:

Mal posso descrever os efeitos que esses livros tiveram. Inspiraram-me uma infinidade de novas imagens e sentimentos que às vezes me deixava extasiado, mas com maior frequência afundavam-me na mais negra depressão [...]. Enquanto lia, contudo, eu me concentrava em meus próprios sentimentos e condição. Considerava-me parecido e, o mesmo tempo, estranhamente diferente dos seres sobre os quais lia e cujas conversas ouvia. Simpatizava com eles e os compreendia, em

parte, mas ainda não tinha tudo consolidado na mente; não dependia de quem quer que fosse e não tinha relações. Sempre encontrava livre o caminho de partida, e ninguém lamentaria minha morte. Eu era um ser odioso, de estatura gigantesca. O que isso significava? Quem era eu? O que era eu? De onde eu vinha? Qual era meu destino? Essas perguntas eram sempre recorrentes, mas eu não tinha a capacidade de respondê-las. (SHELLEY, 2014, 137-138).

Com cada um dos livros que encontrara a Criatura apreende sensações diversas. Com *Os sofrimentos do jovem Werther* de Goethe, se apodera de sensações nunca experimentadas até aquele ponto, a figura do protagonista a comove por ser nada pretensioso e ainda assim profundo quando relata seus ideais sobre suicídio, amor, sofrimento e morte; lamenta e chora sua morte mesmo não entendendo profundamente o significado. Com Milton em *Paraíso perdido*, a Criatura aprende sobre os desígnios divinos relativos à criação do homem, da qual ela própria está à margem:

Eu me identificava com frequência nas várias situações, quando percebi a similaridade. Como Adão, nenhum laço aparentemente me unia a qualquer outro ser existente; seu estado era bastante diferente do meu, contudo, em todos os outros aspectos. Ele surgira das mãos de Deus como uma criatura perfeita, próspera e feliz. Protegida pelos cuidados especiais de seu Criador; tinha permissão para se comunicar com seres de natureza superior e para deles adquirir sabedoria, mas eu era um infeliz, indefeso e só. Várias vezes considerei Satã o emblema mais justo de minha condição, pois frequentemente sentia, como ele, ao observar o contentamento de meus protetores, o fel da inveja crescer dentro de mim. (SHELLEY, 2014, p. 139)

Na leitura de Plutarco com *Vidas paralelas*, aprende sobre deveres e responsabilidades civis em representações das nações antigas e não entende como pode aplicar tais conhecimentos diante de sua realidade. Os três textos cobrem o público, o privado, os domínios cósmicos e três modos de amor. Logo depois de findadas essas leituras que tanto conhecimento trouxeram para os pensamentos confusos da Criatura, ela encontra uns papéis no bolso da roupa que havia trazido do laboratório de seu criador. Após uma leitura atenciosa, descobre que se trata do diário onde Victor descreve todos os passos dados para sua criação, assim como também o depoimento de aversão sobre o horror que sua figura lhe causa e sente sua desgraça aumentar ainda mais.

À medida que toma conhecimento de sentimentos elevados, estranhos, novos e ainda confusos, cresce na Criatura o amargor acumulado por tantos revezes e complicações da vida, assim como a satisfação de obter subsídios que permitem uma melhor compreensão de tudo a sua volta; como a primeira sensação que teve com o fogo, percebe que o conhecimento pode trazer um duplo, ilumina as trevas da ignorância e fere a consciência com fatos horrorizantes. No entanto, entende que é melhor tê-los em vista do que deles ser alheio:

De que estranha natureza é o conhecimento! Adere-se à mente da qual antes se apoderara como o líquen sobre a pedra. Eu à vezes desejava livrar-me de todos os pensamentos e sentimentos, mas descobri que só havia um modo de sobrepujar a dor, era através da morte. (SHELLEY, 2014, p.129)

Tais conhecimentos fazem da Criatura o personagem mais eloquente do romance, mesmo que suas palavras não consigam atingir uma camada mais abrangente como ela gostaria, mas ainda assim se utiliza dela para reclamar o seu espaço, no momento que percebe ser merecedora. A linguagem é a sua arma, através dela consegue tocar o coração de Victor e fazer com que perceba a monstruosidade de suas atitudes, assim como seus deveres enquanto criador: “[...] Além disso, eu sentia pela primeira vez o que eram as obrigações de um criador para com sua criatura, e que devia tentar fazê-lo feliz antes de reclamar de sua perversidade” (SHELLEY, 2014, p. 108).

A educação e consequente conscientização através de sensação, experiência e associação de ideias, advindos de sua descoberta da linguagem nos remete àqueles princípios sobre a educação, que já nos referimos anteriormente, militados por Mary Wollstonecraft e William Godwin, pais de Mary Shelley, que versavam sobre o fato de ser especialmente através da educação e leitura crítica que um filho ou filha conseguiria construir-se enquanto sujeito e a maneira mais adequada para conhecer a si mesmo e o mundo ao seu redor, e que os pais deveriam ser aqueles a dar esse suporte. (SEYMOUR, 2000). A linguagem se apresenta para a Criatura tanto como ferramenta que ela precisa para entrar em relação com os outros, quanto modelo de relação em si – ambos dependem e torna possível – a aplicação de uma cadeia de existência e acontecimentos os quais a Criatura sente que não está incluída.

Através da leitura e contato com as histórias tanto dos moradores da casa quanto dos livros que lia, a Criatura aprende sobre como comumente é cuidada e guiada uma

criança através dos olhos dos pais, seus ‘criadores’, aqueles que são os primeiros a amar o novo ser que trazem ao mundo:

Ouvia falar na diferença dos sexos e do nascimento e crescimento de filhos; como o pai idolatrava os sorrisos do bebê e as animadas primeiras atividades do filho mais velho, como toda a vida as preocupações da mãe se concentravam em seu precioso fardo, como as mentes das crianças se expandiam e adquiriam conhecimento; ouvi falar de irmãos, irmãs e todos os vários níveis de relações que unem os seres humanos uns aos outros através de laços naturais.

Onde estavam, porém, meus amigos e familiares? Nenhum pai cuidara de mim na infância, nenhuma mãe me abençoara com sorrisos e carícias; ou, se o haviam feito, toda a minha vida passada era agora um borrão, uma lacuna em branco em que eu nada distinguia. (SHELLEY, 2014, p.129)

O sentimento de abandono leva a questionamentos sobre seus laços com o mundo e com aqueles que deveriam possibilitar espaços por onde caminhar. A falta da lembrança de um passado desnorteia a Criatura de modo a sentir-se silenciada em um mundo onde ela não representa nada para ninguém ou a si mesma. Fato que nos direciona para a ideia de que ao expor a Criatura sem memória e sem uma estrutura familiar, o texto nos mostra como estes são dois aspectos que a associam à condição que é posta à mulher do contexto de produção do romance: que esquece e/ou é levada a esquecer de sua identidade. São esses dois aspectos que são, e que foram durante muito tempo, forjados para elas pela autoridade da estrutura social patriarcal. O esquecimento, o silenciamento, o apagamento são traços que, no entanto, possibilitam que elas busquem e delineiem quem são por si mesmas, pois que onde há um silêncio há também seu oposto, há uma voz esperando para liberta-se, o contato com o conhecimento, a coragem e a tomada de consciência é o que motiva, por exemplo, as mulheres escritoras, a modificarem esse espaço em hiato moldado para elas.

Assim como o que ocorre com a Criatura, sem passado, sem memória, sem família, que constrói por suas mãos e discernimento aliado à coragem em se expor, sua identidade e busca de espaço reivindicando a seu criador não só uma retaliação de seu estado miserável e condenado às margens, mas o direito de ter uma vida digna do sujeito que é e por pertencer ao mesmo espaço do qual esse insensível criador e seus semelhantes julgam conhecer e dominar; em uma espécie de direito social que aliena o diferente por medo e egoísmo. Mas a linguagem será para a Criatura, assim como fora para as mulheres escritoras ou não, veículo de protesto e libertação para modificarem seus destinos e papéis.

A ciência divina da linguagem é, assim, explicitamente uma compensação cultural para a natureza deficiente da Criatura; oferece a possibilidade de escapar de uma ‘monsterização’, que seria precisamente a falta de relação, estar aquém. A linguagem é o que ela deve usar para conseguir a experiência do amor humano, ainda que permaneça somente no plano do desejo; reconhecendo através dela sua falta de lugar no mundo por não se reconhecer em nenhum ‘igual’, é também o que ela usa para conhecer e reivindicar seu espaço:

[...] foi fácil perceber que, ainda que eu ansiasse em me revelar para os moradores da casa, não deveria fazê-lo antes de ter primeiro dominado sua linguagem, cujo conhecimento talvez me permitisse fazer com que eles relevassem minhas deformidades físicas, das quais eu também me dera conta a partir do contraste constantemente apresentado aos meus olhos. (SHELLEY, 2014, p.122)

Assim, em meio àquela sociedade sedenta de si mesma a Criatura se encontra dentro de si através da educação e do contato com o outro. Consegue moldar sua identidade e construir a segurança que precisa para reivindicar seu espaço e direitos. Enche-se de coragem e se mostra para um dos seus ‘amigos’ da casa, na esperança que a linguagem, ponto comum que, agora, os une, seja forte o suficiente para sobrepujar o seu estado de ser, o seu corpo diferente, e assim poder finalmente se sentir parte de algum construto social dessa cultura que parece tão fechada para os que não dominam suas regras, numa espécie de cegueira coletiva ante ao que não é lugar comum, novo e assim, possivelmente difícil de domar ou dominar:

Considerava-os seres superiores que talvez houvessem de arbitrar meu destino futuro. Desenhei mentalmente milhares de quadros em que eu me apresentava a eles e tentava adivinhar sua recepção. Supunha que seriam tomados pela repugnância, até que, com minha conduta mansa e minhas palavras conciliatórias, eu conquistasse primeiro sua simpatia e depois seu amor. Tais pensamentos animavam-me e faziam com que eu me aplicasse com devoção renovada à aquisição da arte da linguagem. (SHELLEY, 2014, p.123)

E, finalmente decide levar adiante seu plano e começar a por em prática tudo o que aprendera com os moradores da casa e testar se a linguagem poderia mesmo dar-lhe voz e assim, com a possibilidade de expressar quem era e quais suas intencionalidades, as palavras pudessem abrandar sua figura, seu estado de ser diferente. Em um dia

quando o velho De Lacey fica sozinho em casa, a Criatura decide tomar o passo que definiria toda a sua vida:

Meu coração batia rápido; aquela era a hora e o momento da prova, que decidiria minhas esperanças ou concretizariam meus medos. Os serviçais haviam ido a uma feira nos arredores. Tudo estava silencioso do interior da casa e nas proximidades; era uma excelente oportunidade. Ainda assim, quando comecei a pôr meu plano em prática, os membros não me obedeceram e caí no chão. Ergui-me de novo e, valendo-me de toda a força que possuía, removi as tábuas que pusera diante da choupana a fim de encobrir meu refúgio. O ar fresco me revigorou, e com renovada determinação aproximei-me da porta da casa. (SHELLEY, 2014, p. 142)

Tudo o que ocorre depois do encontro com o velho De Lacey concorre para que a Criatura entre em contato com o mundo a sua volta de maneira dilacerante e vê finalmente que fora inserida em um espaço de apófase cultural de onde se compreende somente as implicações de uma sociedade cega e um ambiente inóspito.

Shelley coloca a Criatura de Frankenstein em um estado de “intermediação”, em inglês ‘*betweenness*’, onde a formação de sua identidade e compreensão do mundo e daqueles seus “semelhantes”, é feita de modo que participamos, como leitores, do processo de aculturação daquela sociedade de modo metafórico com a realidade de seu contexto de produção, e testemunhamos as monstruosidades das intencionalidades, comportamentos e julgamentos de seus sujeitos integrantes. Como constituinte desse ambiente, a escritora entendia bem o que era estar em “intermediação”, de não sentir pertencer, de fato, a nenhuma escala social, primeiro pelo fato de ser uma mulher de letras em meio a uma tradição masculina de escrita e crítica filosófica, e depois por não corroborar com os ideais arbitrários difundidos por esses ‘homens’ que detinham o poder de decisão sobre, inclusive, os papéis destinados aos sujeitos nesta mesma sociedade, assim como quem deveria/poderia ser digno de participar ativamente dela, transbordando esse sentimento para a condição da Criatura de Frankenstein, assim “a “intermediação” de Shelley a fez relutantemente decidir sobre o individual e o grupo, e entre ideias coletivas e individualistas de como nós vivemos entre os outros⁴⁶” (MORTON, 2003, p. 262) – tradução nossa.

Então, essa condição legada à Criatura como representação da sociedade oitocentista inglesa, é uma ferramenta útil de crítica cultural, afinal estar/ser fora de um

⁴⁶ “Shelley’s “betweenness” made her reluctant to decide between the individual and the group, and between collectivist and individualist ideas of how we live among others” (MORTON, 2003, p.262).

padrão preestabelecido é estar fora da sociedade? E essa mesma sociedade é constituída totalmente de iguais ou de diferentes compartilhando objetivos?

Uma série de fatos aterrorizam a vida da inocente Criatura que além de ser abandonada por aquele que deveria lhe instruir no mundo, é igualmente rejeitada por todos em qualquer lugar que vá. Esconde-se da barbárie humana e aprende a linguagem desses seus supostos semelhantes para tentar fazer parte do convívio do homem. O que se segue ao contato da Criatura com o velho é inicialmente amigável, o problema decorre quando os outros moradores da casa retornam e a encontram; transbordando mais uma vez uma série esmagadora de rejeição e nesse momento, a Criatura jura vingança àquele que a pôs no mundo para viver uma vida miserável.

Mesmo com todas as qualidades inerentes da família De Lacey, creditadas pela Criatura, excetuando o velho cego, os seus filhos e Safie ao reproduzirem a mesma rejeição causada por seu aspecto repulsivo, no momento que a Criatura decide aparecer para seus secretos amigos, constitui o estopim para a revolta da Criatura diante da constatação final que jamais poderá fazer parte do convívio humano, onde nunca será vista como igual e decide buscar seu criador e exigir uma companheira de mesma natureza que a sua para assim, obter um pouco de felicidade no contato com outro ser. No confronto com Victor Frankenstein, com grande eloquência a Criatura profere as passagens mais comoventes do romance, e termina por convencer seu criador a fazer uma companheira para si.

Fui criado por ti, e serei até meigo e dócil para com o meu natural senhor e rei, se tu também desempenhares a tua parte, aquela que tu me deves. Oh! Frankenstein, não sejas justo com todos os outros para só espezinhares a mim, a mim que mais do que ninguém devo merecer a tua justiça e até mesmo a tua clemência e afeição. Lembra-te de que fui criado por ti; [...] Por toda parte vejo reinar a alegria da qual estou excluído. Eu era benévolo, bom; a desgraça tornou-me um demônio. Faze-me feliz, e tornarei a ser virtuoso. (SHELLEY, 2007, p.107)

Neste ponto percebemos como Victor e a sociedade excludente e monstruosa do século XIX criaram os “monstros” interiores da Criatura, por privar-lhe de sua voz e de burlar seu processo de auto compreensão e descoberta de sua identidade como sujeito digno de participar do *mitsen* humano, o ser-com-os-outros, o direito e necessidade que todo ser vivo tem para que em contato com o outro consiga entender e reconhecer a si mesmo.

E a consciência do causador de todos os seus males, desperta na Criatura a necessidade de retribuir as ações de seu criador e nas páginas seguintes inicia a destruição daquele que o privou da vida como ela deveria ter sido por direito. E assim, o texto sugere que essa decisão é mediada pelas circunstâncias que movem a Criatura, elas, sim, monstruosas.

Estas circunstâncias nas quais a Criatura teve de perpassar para chegar à sua auto compreensão de indivíduo e de como funcionava a sociedade, deflagra o ambiente inóspito ao ‘outro’ visto sob um ponto de vista negativo, assim como o diferente, o individual, dessa sociedade e sua hipocrisia por pretender uma pureza e moral quando não enxergava os limites e diferenças daqueles que deveriam ser seus ‘semelhantes’, na tentativa de padronizar e criar uma cultura uma não se percebia que o medo de serem eles mesmos iguais a esses ‘outros’, os transformavam em uma cultura cega intrinsecamente e distorciam a ideia de cultura. Concordamos com Bhabha quando diz que:

A diferença de outras culturas se distingue do excesso de significação ou da trajetória do desejo. Estas são estratégias teóricas que são necessárias para combater o “etnocentrismo”, mas não podem, por si mesmas, sem serem reconstruídas, representar aquela alteridade. Não pode haver um deslizamento inevitável da atividade semiótica para a leitura não problemática de outros sistemas culturais e discursivos. Há nessas leituras uma vontade de poder e conhecimento que, ao deixar de especificar os limites de seu próprio campo de enunciação e eficácia, passa a individualizar a alteridade como descoberta de suas próprias pressuposições. (BHABHA, 2013, p. 123)

Podemos afirmar, sem cair em generalizações, que um indivíduo não é fruto de uma sociedade, mas a sociedade é feita pelo conjunto de diferentes indivíduos, alteridades mistas conjuntas, onde a cultura se faz pelas práticas recorrentes desse grupo que se pretende uno, mas esquece de que seu âmbito é plural. Laraia (2001) citando Benedict diz “que a cultura é como uma lente através da qual o homem vê o mundo” (p. 67), podemos acrescentar a essa afirmação que a cultura é também a lente através da qual nós conhecemos os outros e a nós mesmos. A Criatura só entende a causa de todos os seus males e rejeições quando, depois de muito observar, entende que aqueles comportamentos são recorrentes de um grupo de pessoas que vivem em um mesmo ambiente e que para viverem em comunhão precisam agir de modo semelhante a da maioria.

Durante seu processo de compreensão do mundo que o rodeava, enquanto conta a sua história para Victor quando, depois de muito tempo, conseguem se reencontrar, a Criatura afirma:

Enquanto eu ouvia as instruções que Félix dava à árabe, o estranho sistema da sociedade humana era-me explicado. Ouvi a respeito das divisões de propriedade, de imensas fortunas e sórdida pobreza, de classes, linhagem e sangue nobre. As palavras faziam com que eu refletisse sobre minha própria situação. Aprendi que os atributos mais valorizados pelos seus semelhantes eram a linhagem nobre e imaculada combinada à riqueza. Um homem talvez fosse respeitado se tivesse uma dessas vantagens, mas sem ambas era considerado, exceto em casos muito raros, um vagabundo e um escravo, fadado a trabalhar em benefício dos poucos escolhidos! E o que era eu? A respeito de minha criação e de meu criador eu era, ainda, ignorante. [...] Quando olhava ao redor, não via seres como eu, tampouco ouvia falar a respeito. Seria eu, então um monstro, uma nódoa sobre a face da Terra, da qual todos os homens fugiam e que todos os homens repudiavam? (SHELLEY, 2014, p. 128-129)

O depoimento da Criatura exalta não somente a sua indignação a respeito de como sua condição de ser humano estava fadada ao fracasso por não pertencer a nenhum espaço dentro de um sistema opressor e egocentrista, mas nos faz metaforicamente, caminhar por entre os parâmetros estabelecidos pela sociedade inglesa de um tempo de escuridão coletiva. Onde o correto era estar dentro de um padrão político e economicamente pré-estabelecido e o diferente era aquele destinado ao nada social. Laraia afirma que:

É comum a crença no povo eleito, predestinado por seres sobrenaturais para ser superior aos demais. Tais crenças contêm o germe do racismo, da intolerância, e, frequentemente, são utilizadas para justificar a violência praticada contra os outros (2001, p. 73)

E o mesmo acrescenta que, “a chegada de um estranho em determinadas comunidades pode ser considerada como a quebra da ordem social ou sobrenatural” (2001, p. 73). Assim considerada pelo medo ou estranheza do que não lhes é comum e, que assim, não se sabe como exercer influência e poder. Então, a Criatura é discriminada por ser diferente, por estar em uma “intermediação”, e assim pertencer a outro grupo, que não aquele no qual foi inserida e que dissemina uma cultura que não lhe é digna, pelos motivos por ela elencados na afirmação acima.

Considerando essa cultura que, ao invés de unir os diferentes de um grupo em um conjunto, exclui aqueles que não se encaixam, desse contexto inglês, nos perguntamos o que é afinal a cultura de um povo? Nós constituímos a cultura ou a cultura nos constitui? Se a cultura é o espelho pelo qual conhecemos a nós mesmos, como se encontrar em uma cultura que não nos enxerga? Geertz (1989), ao fazer uma interpretação da cultura, coloca que ela não é um conceito, a cultura é o que os agentes dela fazem, desse modo nós constituímos a cultura, é através do nosso comportamento que as especificações da nossa comunidade é formada e chamada de cultura.

Morton (2003), afirma que:

A palavra “cultura” é um termo contestado. Ela hesita entre “natureza” e “criação”, um enigma insolúvel. Ela pode, por exemplo, significar as estruturas de gerenciamento de uma empresa ou o meio no qual as pessoas vem a descobrir sua existência⁴⁷ - tradução nossa (p. 259).

Descobrir sua existência através da cultura se torna uma tarefa mais árdua do que a própria compreensão da palavra quando o indivíduo se encontra em um processo de não pertencimento. Como entender então a si mesmo nesse espaço, além de observar as atribuições realizadas por ele à distância, e daí, em um jogo de compreensão do outro, ou seja, do que não é, compreender o que se é. Como vimos acima, a Criatura compreende a si mesma quando percebe que não tem as mesmas feições físicas daqueles que ela observa na cidade e, mais de perto, aqueles moradores da cabana na floresta, assim como não fala o mesmo idioma, e não tem uma linhagem sanguínea parental, ou propriedades, ou amigos, como eles. A Criatura não é vista pela sociedade a qual pertence, mas condenada à intermediação ou ao nada social, espaço daqueles que não pertencem a nenhum construto.

Ao longo da empreitada de compreensão do mundo ao seu redor, o contato que faz com o velho De Lacey, como já sugerimos, é um dos pontos altos da história da Criatura, pois com o ancião, pela primeira vez, pode sentir que existe bondade no coração dos homens; ele não o rejeita de imediato, como todos os outros, pela sua aparência pobre e hedionda, fora dos padrões, mas o agracia com palavras bondosas e tenras, como o que se faz entre semelhantes, e consegue proferir uma conversa amigável:

⁴⁷ The word “culture” is a contested term. It hesitates between “nature” and “nurture”, an insoluble conundrum. It can, for instance, mean a corporation’s management structures or the medium in which people come to discover their existence. (MORTON, 2003, p. 259)

– Se o senhor quiser relatar sem reservas os pormenores de sua história, talvez eu possa ser útil para ajudar a desfazer o preconceito dessa gente. Sou cego e não posso tecer julgamentos com base em sua aparência, mas há algo em suas palavras que me leva a crer na sua sinceridade. Sou pobre e sou um exilado, mas hei de ter uma satisfação genuína em poder de alguma forma ser útil a uma criatura humana.

- Meu bom senhor, agradeço-lhe e aceito sua generosa oferta. Com essa gentileza, o senhor me dá novo ânimo, e acredito que com sua ajuda não me serão negadas a companhia e a solidariedade de seus semelhantes (SHELLEY, 2014, p. 143).

Quando nos deparamos com o fato de o homem cego ser o único ao longo da narrativa que “enxerga” a Criatura como semelhante a ponto de se prontificar a ajudá-la, considerando não a sua aparência, mas o que ela tinha a dizer e seus anseios em relação aos outros, contrastamos com a atitude de seu criador Victor e todos os outros sujeitos com os quais a Criatura teve contato, para entendermos que é preciso estar culturalmente cego para agir honestamente com o ‘outro’ em uma sociedade que prefere fechar os olhos a ver o diferente do padrão como parte integrante do sistema que se pretende plural.

Para entender a si mesma a Criatura desiste de tentar se encaixar naquela sociedade que entende não pertencer, e para tentar sair do estado de intermediação, pela necessidade natural de fazer parte de algo e de uma cultura que comporte seu papel de sujeito constituinte, a Criatura recorre a seu criador em busca de respostas e exige que ele a coloque em contato com um semelhante, para que possa viver em paz, em uma última atitude desesperada, ela pede:

- Se algum ser tivesse por sentimentos de compreensão, eu o recompensaria um milhão de vezes; pelo bem dessa única criatura, eu faria as pazes com toda a humanidade! Permito-me, porém, sonhos de felicidade que não podem ser realizados. O que lhe peço é que seja razoável e moderado; exijo uma criatura do outro sexo, mas tão horrenda quanto eu. A gratificação é pequena, mas é tudo o que posso ter, e hei de me contentar com ela. É verdade que seremos monstros, apartados do mundo, mas por causa disso ficaremos mais unidos. Nossas vidas não serão felizes, mas serão inofensivas e livres da angústia que agora sinto. Ah! Meu criador, faça-me feliz; deixe que eu me sinta grato a você por esse por esse único benefício! Deixe-me ter a experiência de despertar a simpatia e algum ser existente; não me negue esse pedido! (SHELLEY, 2014, p. 156)

O desejo da Criatura de não ser mantido nas trevas não pode ser concedida por Victor, este acreditava que seria o início de uma espécie horrível que devastaria o

mundo como ele conhecia e que lhe era confortável e que a existência da Criatura, esse ser supostamente tão aquém dele e de seus semelhantes, teria de ser afastada e não proliferada. Esse afastamento só cria monstros interiores que consomem tudo o quanto pode, as implicações de um comportamento egoísta e excludente desse ideal de sociedade estão inseridas não somente naquele momento histórico, mas carregaria suas raízes ainda durante muito tempo, colocando sempre à parte aqueles que poderiam corroborar em uma ameaça ao poder instituído pelos ‘iguais’, com isso sofreriam em um ponto da história mulheres, sempre silenciadas, os negros, os pobres, os de linhagem não nobre, para citar alguns.

Quando Victor não cumpre a promessa que fizera, a frustração da Criatura apaga os sentimentos de bondade dando lugar ao mais forte ódio e vingança. Já ao final do romance quando, no entanto, no leito de morte de Victor, ela sente tristeza e pesar diante de todos os fatos que rondaram a sua vida atrelada à dele. A Criatura sente rancor de si mesma, mas lembra a Walton que todos os seus atos foram inspirados pela inclemência dos homens, principalmente pela atitude egoísta de Victor, e sobrando mais nada que possa liga-la a esse mundo depois da morte de Victor ela profere essas palavras:

Mas em breve eu morrerei e não mais experimentarei o que sinto agora. Em breve todas essas desgraças terão fim. Subirei triunfante à minha pira mortuária e exultarei com a agonia causada pelas chamas torturantes. Quando se apagar a luz daquela fogueira, minhas cinzas serão lançadas ao mar pelos ventos. Meu espírito dormirá em paz ou, se ainda pensar, não gozará dessa felicidade. Adeus! (SHELLEY, 2014, p. 234)

Suas são as últimas palavras proferidas no texto e Walton descreve com benevolência e simplicidade como a Criatura assim, ia desaparecendo na distância e nas trevas, arrastada pelas ondas geladas: “Assim falando, saltou pela janela do camarote para a jangada que estava perto do navio e logo depois foi impelido pelas ondas, perdendo-se na escuridão e na distância”. (SHELLEY, 2014, p. 234)

Ao se deparar com as cartas de Robert Walton à irmã, que está em Londres, logo no início do romance, o leitor mais ávido por conhecer diretamente a história de horror do cientista insano Victor Frankenstein e sua Criatura, pode sentir um pouco de confusão.

Esta estratégia estrutural parece ser mais um ponto diferenciador diante da forma de narrativa gótica que o romance representa. Já mencionamos em capítulos anteriores

como *Frankenstein* representa uma virada para o gênero em relação a sua mudança de foco sobre como haviam se especializado até então, as produções escritas neste gênero, e assim, substituindo o sobrenatural e fantástico, assombrações e maldições do passado, por enfoque direcionado aos dilemas psicológicos inerentes as intencionalidades monstruosas humanas e o conflito/sofrimento interior dos personagens diante das relações estabelecidas por algo tão assustadoramente próximo e por isso, mais horrorizante.

Em termos de técnica literária, a escolha de um terceiro narrador culto e racional confere-lhe o status de narrador confiável, que transmite ao leitor a segurança de que precisa para aceitar os incidentes da trama, narrados por Victor Frankenstein e pela Criatura. Tal estratégia nos permite olhar para o texto como algo que poderia ter acontecido efetivamente por ser contada através de cartas de alguém que esteve em contato com os protagonistas dos fatos ocorridos; uma maneira de aproximar ainda mais a tensão dos temas que percorrem a história do seu leitor. Afinal, do ponto que nos encontramos no início e fim das cartas, nós, leitores, somos um tanto como Margaret Saville, conhecendo a história através dos relatos de Walton, silenciosamente e, acreditando nela porque é fruto de experiência. Na carta de Walton à Margaret depois de descrever todos os infortúnios que sucederam a vida de Victor e sua Criatura, sentimos essa atmosfera:

Você leu esta insólita e terrível história, Margaret; não sente seu sangue congelar de terror, como eu? Às vezes, tomado por uma súbita agonia, ele decidia não continuar seu relato; às vezes, sua voz falhava, mas não deixava de ser incisiva, e ele proferia com dificuldade palavras repletas de angústia. [...] Os detalhes de sua narrativa são bem encadeados, e ele narrou tudo aparentando dizer a mais pura verdade, mas confesso a você que as cartas de Félix e Safie, que ele me mostrou, e a aparição do monstro, que vimos de nosso navio, foram mais convincentes sobre a verossimilhança da história do que as afirmações de meu amigo, ainda que honestas e concatenadas. (SHELLEY, 2014, p. 222-223)

O texto nos mostra que a solução de dois diferentes pertencerem a algo em uma sociedade egoísta e excludente como a inglesa do contexto de produção de *Frankenstein*, é apenas através da exclusão e, neste caso, pela morte tanto de criador quanto de criatura. Nessa apófase cultural, mostrando a realidade sem citá-la, o texto de Shelley nos conduz à ideia de que a cultura pode sim, contrariando Geertz (1989), ser

apenas um conceito, quando distancia os sujeitos do processo legando-os ao denso estado de “intermediação”.

Estado esse que é reconhecido pela Criatura em todos os momentos ao longo de sua construção de identidade. Primeiro tem contato com sensações do mundo dos homens que a faz enxergar a dualidade das relações e que abre seus olhos para ver, mais adiante, essa mesma dualidade no emprego de intencionalidades dos indivíduos em relação aos outros, tanto iguais quanto diferentes de si. Como coloca Cawson (1995, p. 75) sobre a percepção da Criatura: “seu desejo é ser aceito na sociedade pela boa pessoa que ele com razão sente ser. O que lhe falta é parentesco e riqueza e aparência. Ele é o homem comum bestializado e rejeitado pelos poucos privilegiados⁴⁸. A rejeição do seu criador nos mostra duas espécies de monstros que ascendem nesse ínterim: aquele ser que aparece como aviso de algo que não está ocorrendo da maneira correta (a Criatura) e aquele que surge como uma prática do que há de mais monstruoso e insólito dentro do homem (Victor e sua falha de caráter).

Após a descoberta da força e magia da linguagem, é através dela que a Criatura consegue entender melhor o mundo e seus funcionamentos, assim como conhece e entende, também, a si mesma e desse conhecimento avulta a possibilidade de reivindicar pelos direitos dela tomados arbitrariamente por aquele que deveria ser a sua fonte de aprendizado – o seu criador – conhece a sua origem e as implicações que levaram à sua vida miserável. Reconhece naqueles que a acusam de monstro pelo seu aspecto hediondo e que aplicam uma pesada rejeição, os responsáveis por criarem dentro de si o que ela naturalmente não foi instigada a ter: sentimento de revolta e vingança. Nada no texto nos leva a concluir que a Criatura era intimamente má, mas as circunstâncias que permeiam as alamedas de sua vivência no mundo desses homens tão diferentes dela é o que consideramos monstruosas – as intencionalidades. Em duas das falas da Criatura no momento em que decide revogar seu destino enquanto fala de sua vida miserável a Victor:

Tais eram, porém, sensações extremadas que não tinham como perdurar; fiquei cansado com o excesso de esforço físico e me afundei na grama úmida, abatido pela impotência e pelo desespero. Entre as miríades de homens existentes, não havia um único disposto a se apiedar de mim ou a me prestar ajuda. Deveria eu, então, ser gentil com meus inimigos? Não. Naquele momento declarei guerra perpétua à espécie e, acima de tudo, àquele que me dera vida e me mandara embora rumo àquela insuportável desgraça. (SHELLEY, 2014, p. 145)

⁴⁸ His one wish is to be accepted in society for the good person he rightly feels himself to be. What he lacks is parentage and wealth and appearance. He is the commons man bestialized and rejected by the privileged few. (CAWSON, 1995, p. 75)

[...] Você está errado e em vez de ameaçá-lo contento-me em argumentar. Sou mau porque sou infeliz. Não sou repudiado e detestado por toda a humanidade? Você, meu criador, triunfaria fazendo-me em pedaços; lembre-se disso e diga-me por que devo ter pelos homens mais piedade do que eles têm por mim. Se você me jogasse dentro de uma dessas fendas no gelo e me destruísse, eu, criação de suas próprias mãos, não chamaria seu gesto de assassinato. Devo respeitar os homens quando eles me condenam? Se me fosse permitido conviver com os homens, numa relação cordial, em vez de danos eu lhes traria mil benefícios, com lágrimas de gratidão por ter sido aceito. Mas não pode ser assim. Os sentidos humanos são barreiras intransponíveis para nossa união. Não me comportarei, porém, com a submissão da escravidão abjeta. Hei de vingar as injúrias que recebi [...]. (SHELLEY, 2014, p. 155-156)

Tudo no romance nos leva a perguntarmos, também, o que é o monstruoso e a resposta está espalhada por toda a história. As pequenas injustiças ocorridas com os personagens secundários, como na história dos De Lacey; a acusação de Justine; a objetificação de Elizabeth; a condenação do pai de Safie; o papel de prêmio empregado pelo pai de Safie à filha; o camponês que atirou no salvador de sua filha; são mosaicos que formam uma figura maior de injustiça que é a feita contra a Criatura. Asma (2009) em um de seus conceitos sobre o que “monstro” poderia significar, afirma que o termo “é geralmente aplicado a seres humanos os quais tem, através de suas próprias ações horríveis, abdicado de sua humanidade⁴⁹” (p.08), considerando as palavras do teórico e as pequenas injustiças acima elencadas, é facilmente notório que as atitudes e intenções são os monstros que povoam o romance.

Essas pequenas situações moldam um quadro maior que consiste a história da Criatura: Victor Frankenstein dedica anos de sua vida aos estudos direcionados à obtenção do objetivo de dar vida a um ser inanimado, e para isso se afasta de todos que ama e de qualquer outro contato humano, cultiva seus medos e incertezas entre as paredes de seu laboratório e quando sua obra finalmente se ergue ante seus olhos, a consciência de que dera vida a algo que não pode entender, o aterroriza e abandona sua criação à sua própria sorte, na esperança que ela desapareça como um pesadelo de uma noite sombria:

[...] Eu trabalhara arduamente durante quase dois anos, com o único objetivo de dar vida a um corpo inanimado. Em nome desse objetivo, privara-me de repouso e saúde. Eu desejara atingir meu objetivo com

⁴⁹ [...] is often applied to human beings who have, by their own horrific actions, abdicated their humanity. (ASMA, 2009, p. 08)

um fervor sem limites; mas agora que havia terminado, a beleza do sonho desapareceu: meu coração se encheu de desgosto e senti um horror de tirar o fôlego. Incapaz de suportar a aparência do ser que criara, corri para fora dali e fiquei durante um bom tempo perambulando em um quarto, incapaz de apaziguar minha mente e dormir. [...] Talvez ele tenha falado, mas eu não ouvi; uma de suas mãos estendia-se para frente, como que para me deter, mas eu escapei e corri escada abaixo. Refugiei-me no pátio da casa em que morava e lá fiquei pelo resto da noite [...] (SHELLEY, 2014, p. 61-62).

[...] Entrei no quarto, atemorizado: o apartamento estava vazio, e meu quarto, livre daquele hóspede pavoroso. Eu mal podia acreditar que tivesse uma sorte tão grande, mas quando me certifiquei de que meu inimigo fugira, bati palmas de alegria [...] (SHELLEY, 2014, p. 65).

Mas a Criatura é um ser que agora vive e que faz parte da cadeia das relações sociais, no entanto, representa o medo do homem ao seu redor, ela é o corpo indesejado, perigoso, incomum, e então, é tiranicamente rejeitada sem direito a nenhum espaço. O monstruoso principal do romance está neste ato do cientista, motivado por sua falha de caráter, lega à sua Criatura a escuridão cultural, silenciamento de alteridade, pelo desejo egoísta de evitar enfrentar suas fraquezas ou reverter para o bem o seu medo interior sobre o mistério que habita o outro diferente de si, monstruosas são suas intenções. À Criatura resta a tentativa de adaptação em um ambiente onde seu estado natural de ser é contestado antes da provação de seu puro caráter e capacidades.

A formação de sua identidade é construída para que ela compreenda os infortúnios que perseguirão sua vida até o momento que não puder mais habitar os espaços em uma sociedade que não permeia o diálogo de diferentes para coabitarem em uma cultura que deveria ser plural, mas que é, na verdade, invasiva, excludente, preconceituosa, cheia de sujeitos que carregam suas intencionalidades monstruosas e fazem da vida daqueles que representam o seu oposto – ou aquele que não se encaixa em seus parâmetros – um eterno desfiladeiro de horrores.

Tais horrores exaltam como os sujeitos nessa sociedade estão mais verdadeiramente próximos dos monstros que criam do que sua vontade de exterminá-los. Como já mencionamos anteriormente, os monstros são externalizações das emoções mais fortes do humano, tomam a forma de seus medos: a criação de Victor é constituída por um ser humano diferente do comum – dele mesmo enquanto sujeito -, por ser esse o maior dos temores do homem de seu tempo, o temor do outro, de uma alteridade que venha a tomar seu lugar ou a ferir suas conquistas. Ao serem corporificações dos medos

desse homem, e são, também, parte dele. Pois “eles são associados com a fragilidade e o pecado humanos. Eles são, de fato, externalizações – metáforas corporificadas – de estados emocionais internos tais como raiva e temor⁵⁰”. (GILMORE, 2003, p.124-125)

A sensibilidade de Shelley ao expor esse tema, que era tão próximo quanto o fel das palavras amargas proferidas pelo criador para se ferir a Criatura, baseado em sua própria falha de caráter, nos parece mais contundente como metáfora de sua realidade do que se ela o tivesse exposto abertamente. O tema a que os referimos é a injustiça aliada à monstrosidade de intencionalidades; em uma sociedade onde a recepção da ideia de que as mulheres não só poderiam, mas deveriam fazer parte do espaço intelectual e social como ser igual era um ponto inadmissível, sendo elas sempre consideradas inferiores e aquém da inteligência nata e superioridade masculina.

As inquietações que o texto nos lança nos leva a indagar: que impacto teria expor a história de uma personagem feminina sendo tomada do direito de participar do convívio comum como igual, onde sequer um nome teria para se sentir indivíduo, e que precisa recorrer a recursos outros independentemente do que a fazem acreditar sobre si, para compreender a si, o outro e para reivindicar seu espaço renegado pela covardia e insensibilidade daqueles que estavam no comando aquém de seus poderes de inserção? Mas atribuir tais infortúnios a um ser de corpo contestado como a Criatura metaforizando essa condição da mulher, sutilmente terrifica esse molde criado pela tradição masculina em sociedade, construindo uma história que não só horroriza o seu tempo de produção como é levada através dos séculos para marcar um domínio de incongruência que encontra vestígios ainda em nossos dias e que assusta não pelo sobrenatural do experimento do cientista que cria a vida, mas pela falha de caráter de um homem que representa tantos outros ao longo da barbárie que o egocentrismo patriarcal pode executar.

A representação do nosso devir-monstro ou da monstrosidade está presente por todos os lados em direção à Criatura e, principalmente, através das atitudes de Victor, acentua a constatação de que a construção da alteridade da Criatura é feita diante do mosaico que ela representa: ela consegue compor um perfil de renegada para si quando toma consciência de sua condição de eterna miserável por não pertencer a espaço algum naquela sociedade, mas sua identidade, por não habitar lugar algum precisa ser destruída e isso só possível pela destruição daquele a quem ela estaria indissoluvelmente atrelada,

⁵⁰ [...] they are associated with human frailty and sin. They are, in fact, externalizations – embodied metaphors – for dangerous internal emotional states such as anger and fear. (GILMORE, 2003, p. 124-125)

já que é também constituinte dele: a Criatura é moldada por partes de seres humanos, é uma mistura de tudo o que formava tais partes e é, especialmente, o resultado do egoísmo, prepotência, medo do próprio Victor, seu criador. Ela é o mosaico do homem por corporificar as falhas e intenções desse homem e assim, revelar os monstros que a posição social aliada ao poder mascarava. Como um constituinte do outro, homem e monstro se confundem numa mútua denúncia de intenções horrorizantes para serem destruídos.

O texto nos guia, assim, a sentir que a construção da identidade da Criatura é construída em meio a um ambiente inóspito ao outro visto de modo negativo para metaforizar uma realidade que, ainda que mascarada pela sociedade é, desse modo, exposta e com a punição de Victor essa realidade não mais é deixada na submissão do silêncio, mas é paulatinamente no texto levada a um fim pela conscientização do invadido – a Criatura -, para mostrar vividamente que os horrores mais fortes estão bem perto, estão dentro dos homens e em suas intencionalidades nas relações que constroem. A história da Criatura nos mostra que esses horrores não serão mais camuflados, pois que a tomada de consciência dá o poder necessário para alavancar mudanças, o que é expresso pela Criatura quando diz: “Cuidado, eu não tenho medo, e assim sou poderoso”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura gótica de escrita feminina constituiu a ascensão do gênero por um motivo que, a pesar de simples, se faz como mais forte traço diante de qualquer consideração que pode ser tecida a respeito da escrita de histórias de horror: a experiência feminina carrega seus próprios monstros interiores e encontra no gótico o espaço propício para explodir os horrores dos papéis a elas destinados.

O gênero gótico encontra uma mudança significativa com a entrada do romance em apreço nesta pesquisa e, a partir dele, quase todas as outras histórias góticas ou de horror não seriam mais sobre causas infantis com a intenção de dar medo através do sobrenatural. *Frankenstein* adicionou uma nuance de sofisticação intelectual ao modo de contar uma história que faz o coração gelar; para além de fantasmas, o que horroriza mais densamente a mente humana é a constatação de sua própria falha enquanto ser humano e assim, o maior causador de males está do lado de dentro dos sujeitos com suas vontades de poder, insegurança diante do que não entende e não pode exercer influência. Os monstros criados em sociedade por aqueles que dela são produto, apenas evidenciam as falhas desses homens e a literatura como reflexo da sociedade é o espaço onde nos deparamos com o que se pretende estar mascarado no cotidiano.

Compreender que as representações de monstros sempre existiram na história das sociedades ao longo dos séculos, nos permite compreender os seus medos através dessas representações. O medo da água, da imensidão dos oceanos, da natureza, dos animais, dentre tantos outros medos ao longo da história ocidental, criaram monstros coletivos para que pudessem corporificar o que está escondido, servindo de aviso àqueles que se aventuram em desafiá-los ou para que assim possam ser avaliados e exterminados.

O medo do outro se tornou um artifício para a expugnação dos maiores horrores interiores, como vimos ao longo deste trabalho. O sobrenatural, que uma vez moveu os corações da sociedade inglesa, da qual parte nosso foco de interesse neste trabalho, após os anos que se seguiram das revoluções (francesa e industrial) não mais aquecia as leituras de um povo que tinha no outro e nas incertezas do desconhecido e do novo, suas maiores dúvidas e discussões. Neste ambiente, a literatura como reflexo da sociedade de seu tempo, se faz espelho das angústias e condições disseminadas nas esquinas e alcovas dos sujeitos que dela são constituintes, e assim, o trabalho mais proeminente de Mary Shelley *Frankenstein* (1818), aparece com o foco da narrativa para a

monstruosidade das relações em sociedade, através dos dramas psicológicos de seus personagens diante de si e do mundo a sua volta proveniente dessas relações.

A partir dos anos de 1800 toda aquela parafernália temática sobrenatural deixou de aquecer os espíritos dos leitores e escritores, eles precisavam de algo mais profundo, intenso, real, que fizesse o “sangue gelar e o coração bater mais intensamente” (SHELLEY apud MOERS, 1977), surgindo então, uma ficção lúgubre mais melodramática e radical, segundo Florescu (1998), o impiedoso e ilimitado “horror gótico”, e é exatamente por isso que *Frankenstein* representa uma virada em relação ao gênero gótico de romances, pois em seu enredo deixa para trás o elemento gótico tradicionalmente centrado no lado espiritual passando a focar na esfera psicológica e social, que é onde reside o meu interesse para desenvolver essa pesquisa.

Ellen Moers (1977) afirma que o romance de Mary Shelley trouxe uma nova sofisticação para a literatura de horror, uma pontuação mais aguçada do que começou a se configurar a tradição literária feminina gótica, colocando no papel toda a carga de sentimento que as suas experiências enquanto mulher vivendo em uma sociedade assombrada pela dominação masculina, cumulativamente amedrontava sua alma. Mary Shelley colocou em *Frankenstein* a confluência de tudo o que a amedrontava, seus medos, suas ansiedades, seus fantasmas, suas necessidades subconscientes, os terrores experimentados em uma sociedade hipócrita e suas consequências. Mas o romance não trata especificamente sobre as experiências de Shelley, claro que podemos percebê-las ao longo da narrativa, mas a obra vai bem mais além, trata de sentimentos universais, de posicionamentos, de atitudes escandalosas e naturalmente desafiadoras.

A construção da identidade da Criatura de Victor Frankenstein é moldada dentro de um ambiente hostil à sua estrutura de ser humano, onde tudo concorre para a sua desconexão do mundo social. A Criatura rejeitada, primeiro pelo seu criador e em seguida por todos à sua volta, sem sequer direito a um nome que a incluísse de algum modo na estrutura da sociedade, ela foi excluída do convívio humano, sem direito a espaço algum onde pudesse falar e mostrar suas intenções, ou, antes disso, sem espaço onde pudesse entender e conhecer a si mesma. Então, como um reflexo da sociedade, vimos metaforicamente representado na história da Criatura como o patriarcado cria os ‘monstros’ interiores das mulheres ao privá-las da voz e ao burlar o processo de auto compreensão e descoberta da própria identidade como sujeito digno de participar do *mitsen* humano, que segundo Sartre (1997) é o ser-com-os-outros, o direito e a

necessidade que todo ser vivo tem para em contato com o outro consiga entender e reconhecer a si mesmo.

O processo de descolonização da história empreendido pela crítica feminista em relação à tradição de literatura feminina tem tentado estabelecer os direitos das mulheres silenciadas e castradas pelos homens, bem como expor e criticar as ações invasivas e egocêntricas dos mesmos em relação aos seus próprios processos de descoberta e participação social. Considerando este ponto, o romance de Mary Shelley em apreço, nos apresenta uma forma de criticar as injustiças de seu momento de produção, de modo que subverte o esperado pela escrita feminina quando lembramos que é um dos romances mais bem sucedidos de sua época de publicação, apesar da polêmica inicial quanto ao conteúdo/autoria, e que também denuncia a condição da mulher naquela sociedade através da história da Criatura, como um espelho refletindo injustiças contra os menos privilegiados na excludente escala social.

Acreditamos que este trabalho encontra seu lugar academicamente tanto pela representatividade da escritora para o espaço da produção literária feminina, quanto pela análise de questões universais como as elencados acima, através de uma obra consagrada pela tradição da literatura gótica inglesa de autoria feminina que se constitui como uma inovação no tratamento do gênero gótico de horror, ao inovar as caracterizações sobrenaturais dando espaço aos conflitos psicológicos e sociais de seus personagens, assim como também mostra que o horror não está tão longe, mas dentro dos corações humanos e de suas atitudes que podem ser os monstros aterrorizantes da sociedade principalmente, no que concerne aos espaços femininos silenciados ao longo da história.

Por se tratar de uma proposta que alia duas abordagens não comuns sobre o *corpus*, nas questões literárias sobre o gótico de mãos dadas com a autoria, com a crítica de cunho feminista, com o lugar do feminino na sociedade inglesa dos oitocentos, além de questões pontuais sobre os temas e a estrutura da obra que sustenta a pesquisa proposta, desejamos que este trabalho seja significativo para a comunidade acadêmica interessada nos estudos sobre o *corpus*.

BIBLIOGRAFIA

Fontes primárias

Romances

SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou o moderno prometeu**. Trad. Adriana Lisboa. – 2 ed -Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. London: Penguin English Library, 2012.

_____. **Falkner**: a novel. Maryland: Wildside Press, 2003.

_____. **Lodore**. Editado por Lisa Vargo. Canada: Broadview Press, 1997.

_____. **Mathilda**. Editado por Elizabeth Nitchie. USA: Aegypan Press, 2005.

_____. **The Last Man**. Edição bilíngue. Tradução de Marcella Machado C. Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2007.

_____. **The Fortunes of Perkin Warbeck**: a romance. 1ª ed. London: Routledge & Farringdon, 1857.

_____. **Valperga**. Coleção Oxford World's classics. United Kingdom: Oxford UK, 2000.

Narrativas de viagem

SHELLEY, Mary. **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. London: Hookham & Ollier, 1817.

_____. **Rambles in Germany and Italy in 1840, 1842 and 1843**. London: Edward Moxon, 1844.

Peça – drama em verso

SHELLEY, Mary. **Proserpine and Midas**. Editado por A. Koszul. London: Humphrey Milford, 1922.

Biografias

SHELLEY, Mary. Lives of the most eminent literary and scientific men of Italy, Spain and Portugal. Abril, 3 v., p. 6-295. LARDNER, Dionysius (editor). **The cabinet cyclopaedia**: biography. London: Longman, Orme, Brown, Green & Longman, and John Taylor, 1837.

SHELLEY, Mary. Lives of the most eminent literary and scientific men of France. Abril, 2 v., p. 1-372. LARDNER, Dionysius (editor). **The cabinet cyclopaedia: biography**. London: Longman, Orme, Brown, Green & Longman, and John Taylor, 1839.

Outros Trabalhos

SHELLEY, Mary. **Posthumous poems of Percy Bysshe Shelley**. London: John and Henry Hunt, 1824.

Fontes secundárias

ALEGRETTE, Alessandro Yuri. **Frankenstein**: uma releitura do mito de criação. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2010.

ALMEIDA, Martha de. O sublime na modernidade. **Prometeus Filosofia em Revista**, Viva Vox - DFL – Universidade Federal de Sergipe, Ano 2 - no.4 Julho-Dezembro, p. 62-72, ISSN 1807-3042, 2009.

AZEVEDO, Jorgiana Antonietta N. de. O horror Frankenstein: uma reflexão tradutória. **Belas Infiéis**, v. 2, n. 1, p. 41-52, 2013.

BALDICK, Chris. **In Frankenstein Shadow**: myth, monstrosity and nineteenth century writing. Oxford: Oxford University Press, 1990.

BAYM, Nina. **Melodramas of beset manhood: how theories of American fiction exclude women authors**. American Quaterly, vol. 33. Disponível em: <http://xroads.virginia.edu/~DRBR/baym.html>. Acesso em: 13/11/2014.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 2ª ed. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: a experiência vivida. 2 ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão européia do livro, 1967.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. 4 ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão européia do livro, 1970.

BELLINE, Ana Helena Cizotto. Júlia Lopes de Almeida e Maria Amália Vaz de Carvalho: vozes femininas? **Dossiê literatura feminina**, Via Atlântida, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, n. 2 jul. 1999.

BRETON, David Le. **Antropologia do corpo e modernidade**. Trad. Fábio dos Santos Creder Lopes – 3 ed. – Petrópolis: Vozes, 2013.

BOTTING, Fred. In Gothic Darkly: heterotopia, history, culture. In: PUNTER, David (ed). **A companion to the gothic**. Blackwell Publishing, 2001.

BORGES, Jorge Luis. **O outro, o mesmo**. Vol II. Tradução de Leonor Scliar-Cabral. São Paulo: Editora Globo, 1999.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. 2ª edição. Tradução de Myrian Ávila. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BHABHA, HomiK. **Representation and the Colonial Text**: a critical exploration of some forms of mimeticism. In: The theory of reading, ed. F. Gloversmith. England: Harvester Press, 1984. Disponível em: <http://books.google.com.br> Acesso em: 19/05/2013.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papiros, 1993.

BUSH, Leanne. **Mythical monsters in modern literature**. Master's Project Arcadia University December/2004.

BRIDA, Ana Claudia. **A criação fantástica do humano e o conhecimento de mundo**: contextos para o estudo da obra Frankenstein de Mary Shelley. TCC, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Dourados, 2005.

CALDWELL, Janis MacLarren. **Literature and medicine in nineteenth – century**: from Mary Shelley to George Eliot. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio (etall). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9ª edição revisitada. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARLSON, Julie A. **England's first family of writers**: Mary Wollstonecraft, William Godwin, Mary Shelley. USA: The Johns Hopkins University Press, 2007.

CARVALHO, José Jorge de. O olhar etnográfico e a voz subalterna. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 7, n. 15, p. 107 - 147, julho de 2001.

CEVASCO, Maria Elisa; SIQUEIRA, Valter Lellis. Rumos da literatura inglesa. 2 edição. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1985.

COALE, Sam. Os sistemas e o indivíduo: monstros existem. Tradução de Julio Jeha. In: JEHA, Julio (org.). **Monstros e monstruosidade na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

COLERIDGE, Samuel Taylor; WORDSWORTH. **Lyrical Ballads and Other Poems [1798]**, London: Wordsworth Poetry Library, 2003.

CORRÊA, Lilian Cristina. O foco narrativo em *Frankenstein*. Revista **Literatura**, Todas as Letras I, volume 8, n.1, p. 58-65, 2006.

COSTA, Marta Morais da; OLIVEIRA, Silvana. *Concepções, estruturas e fundamentos do texto literário*. Curitiba: IESDE Brasil S.A, 2010.

COHEN, Jeffrey Jerome. *A cultura dos monstros: sete teses*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CUDDON, J. A. "Gothic novel/fiction". **The penguin dictionary of literary terms and literary theory**. 4 ed. New York: Penguin, 1998.

CHAIB, Mohamed. *Frankenstein na sala de aula: as representações sociais docentes sobre informática*. **Revista Nuances Estudos sobre Educação**, v. 8, n. 8, [online], 2010. Disponível em: <http://revista.fct.unesp.br/index.php/Nuances/article/view/198>. Acesso em 01/02/2014.

CHEVALIER, Jean. **Diccionario de los símbolos**. Colaboração de Alain Ghæerbrant. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CRISFÓFANO, Sirlene. O diálogo entre cinema e literatura em "Frankenstein". **Raído**, Dourados, MS, v. 4, n. 7, p. 253-265, jan./jun. 2010.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DELUMEAU, Jean. Medos de ontem e de hoje. In: NOVAES, Adauto (org.). **Ensaio sobre o medo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

DIAS, Daise Lilian Fonseca. *Mulheres escritoras, cânone e poesia: Emily Brontë. Gênero na Amazônia*, Belém, n. 2, jul./dez., 2012.

DO CARMO, Iris Neiry; BONETTI, Alinne. Políticas sexuais da carne. **Revista Estudo Feministas**, Jan-April, Vol.21(1), p.404(3), 2013.

DONADA, Jaqueline Bohn. **"Spontaneous overflow of powerful feelings": romantic imagery in Mary Shelley's Frankenstein**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, 2006, 204p.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres: o Século XIX - Vol. IV**. Porto: Edições Afrontamento, 1994.

ELLIS, Kate. Monsters in the garden. In: LEVINE, George (ed). **The Endurance of Frankenstein: essays on Mary Shelley's novel**. [1982], pp. 123-142. Los Angeles: University California Press, 1992.

ENGEL, Magali Gouveia. Júlia Lopes de Almeida (1862-1934): uma mulher fora de seu tempo? **La manzana de la discordia**, Año 2, No. 8: p. 25- 32, Diciembre, 2009.

FAY, Elizabeth A. **A feminist introduction to romanticism**. Malden: Blackwell Publishers, 1998.

FIGUEIREDO, Renato Pereira de. **Frankenstein, o Prometeu moderno**: ciência, literatura e educação. Tese de doutorado. 135 f.: il. UFRN, Natal, 2009.

FIGUEIREDO, Guilherme Galvão de. **Frankenstein**: romantismo, filosofia e ciência ao fim do século XVIII e início do XIX. TCC, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Nov./ 2009.

FILHO, José Reinaldo F. Martins. Heidegger: do ser-com ao ser-com-os-outros. **Prometeus Filosofia em Revista**, Viva Vox - DFL – UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE, Ano 3 - no.6 Julho-Dezembro / 2010.

FISCH, Audrey A; MELLOR, Anne K; SCHOR, Esther H (editors). **The other Mary Shelley**: beyond *Frankenstein*. New York: Oxford University Press, 1993.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 22 ed. São Paulo: Loyola, 2012.

FLORESCU, Radu. **Em busca de Frankenstein**: o monstro de Mary Shelley e seus mitos. Tradução de Luiz Carlos Lisboa. São Paulo: Mercuryo, 1998.

FRANÇA, Julio. As relações entre “Monstruosidade” e “Medo Estético”: anotações para uma ontologia dos monstros na narrativa ficcional brasileira. In: **Anais XII Congresso Internacional da ABRALIC** Centro, Centros – Ética, Estética. Julho, UFPR, 2011. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0218-1.pdf>. Acesso em: 30/01/2014.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. Vol. XIII. [S.I.]: Imago, 2006.

GAFFO, Leandro. De Ulisses a Frankenstein ou do confronto com a natureza exterior à dominação da natureza interior. **Revista de Estudos da Religião**, Nº 3 / 2006 / pp. 52-64, ISSN 1677-1222.

GALT, John. **The life of Lord Byron**. Release Dec. 2003. Transcribed by David Price. [S.I].

GAMER, Michel. **Romantism and the gothic**: genre, reception and canon formation. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

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

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. Horror's twin: Mary Shelley's monstrous eve. In: **The madwoman in the attic**: the woman writer and the Nineteenth-century literary imagination. Boston: Yale University Press, 1984.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. Infection in the sentence: the woman writer and the anxiety of authorship. In: **The madwoman in the attic: the woman writer and the Nineteenth-century literary imagination**. Boston: Yale University Press, 1984.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. The queen's looking glass: female creativity, male images of women, and the metaphor of literary paternity. In: **The madwoman in the attic: the woman writer and the Nineteenth-century literary imagination**. Boston: Yale University Press, 1984.

GILMORE, David D. **Monsters: evil beings, mythical beasts, and all manner of imaginary terrors**. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 2003.

GUERIN, Wilfred L. (et all). **A hand book of critical approaches to literature**. 3º edition. p. 182-236. New York: Oxford University Press, 1992.

GUSMÃO, Neusa Maria Mendes de. Linguagem, cultura e alteridade: imagens do outro. **Cadernos de Pesquisa**, nº 107, p. 41-78, julho/1999.

HOGLE, Jerrold E. **The Cambridge companion to gothic fiction**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2002.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2ª ed. Tradução de André Cechnel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

HUNTER, J. P. (ed). **Frankenstein: the 1818 text, contexts, criticism**. - a Norton critical edition – 2 ed- New York: W. W. Norton & Company, 2012.

JAUDY, Fuad José Rachid. **Faces da monstruosidade**. Dissertação de mestrado, 122 f. il., 30 cm. Universidade Federal do Mato Grosso. Cuiabá, 2010.

JEHA, Julio. Das origens do mal: a curiosidade em *Frankenstein*. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (org.). **Da fabricação de monstros**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

JEHA, Julio. Monstros como metáforas do mal. In: JEHA, Julio (org.). **Monstros e monstruosidade na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

KLEE, Márcia Morales. **Fantasmas da paisagem gótica feminina: a tradição dialoga em *Changing Heaven* de Jane Urquhart**. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande, Programa de pós graduação em história da literatura. Rio Grande/2008.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror: an essay on abjection**. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

KONZEN, Paulo Cezar. **Ensaio sobre a arte da palavra**. Coleção Thésis. Cascavel: Edunioeste, 2002.

KOVATCH, Emily. **Defining the indefinable: the cultural role of monsters in the middle Ages**. Thesis L. I. Ball State University. Muncie, Indiana. Dec/ 2008.

LAKOFF, George. **The contemporary theory of metaphor**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

LEITE, Marianna. Feministas, feminismos e Frankenstein: um experimento político pouco ortodoxo. In: **Anais Seminário Internacional Fazendo Gênero 10** (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2013. ISSN 2179-510X. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1386717398_ARQUIVO_MariannaLeite.pdf. Acesso em: 01/02/2014.

LEVINE, George. The Ambiguous Heritage of Frankenstein. In: **The endurance of Frankenstein: essays on Mary Shelley's novel**. pp. 3-74. Los Angeles: University of California Press, 1982.

LEOPOLDI, José Sávio. Rousseau - estado de natureza, o “bom selvagem” e as sociedades indígenas. **ALCEU** - v.2 - n.4 - p. 158 a 172 - jan./jun. 2002.

LONGHI, Raquel. Patchwork Girl: corpo e hipertexto. Universidade Federal Fluminense. **Revista Ciberlegenda**, n. 20, 2008.

MACEDO, Lurdes. Um mesmo sonho: o monstro de Frankenstein, o robô e o homem biônico. **Revista Comunicação e Sociedade**, vol. 12, 2007, pp. 133-146.

MAN, Paul de. The epistemology of metaphor. In: **Critical Inquiry**, Vol. 5, No. 1, Special Issue on Metaphor. (Autumn), pp. 13-30. Chicago: University of Chicago Press, 1978.

MAGALHÃES, Célia Maria. Os monstros e questão racial. Vol. 2, p. 1-164, Dez. Revista **Em Tese**. Belo Horizonte, 1998.

MATTOS, Marília. Blade Runner: o elogio do simulacro. **Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras** vol. 3 (2), p. 72-86, 2009.

MATTOS, Marília. **Humanoides pós-naturais: atualizações de *Frankenstein* na cultura ocidental**. Tese de doutorado. Universidade Federal da Bahia, 207p., Salvador, 2010.

MEDEIROS, Flavia Natércia da Silva. Metáforas da falta ou do excesso de controle na cobertura da clonagem e da pesquisa com células-tronco no Brasil. **Revista Comunicação Midiática**, v. 7, n. 3, p. 89-108, set./dez., 2012.

MEDINA, Márcio Nasser; BRAGA, Marco. Frankenstein: a aproximação das ciências com alunos de ensino médio através do teatro. In: **VII Enpec**, Florianópolis, Nov., 2009. Disponível em: <http://posgrad.fae.ufmg.br/posgrad/viiienpec/pdfs/932.pdf>. Acesso em: 10/01/2014.

MENON, Maurício César. **Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932**. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Londrina. 257 f., Londrina, 2007.

MILLET, Kate. **Política sexual**. Tradução de Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa: Publicações Dom Quixote, [199-?].

MILLET, Kate. **Sexual Politics**. Illinois: Illinois University Press, 2000.

MELO, Marcelo B. Marques. **Autópsias do horror**: a personagem de terror no Brasil. – São Paulo: LCTE Editora; FAPESP, 2011.

MELLOR, K. Anne. **Frankenstein**: Contemporary Critical Essays. Hampshire: Palgrave, 2000.

MISKOLCI, Richard. Frankenstein e o espectro do desejo. **Cadernos Pagu** (37), Unicamp, julho-dezembro de 2011:299-322. Disponível em: http://www.academia.edu/1134905/Frankenstein_e_o_Espectro_do_Desejo__Richard_Miskolci. Acesso em: 05/01/2014.

MOERS, Ellen. **Literary women**: the great writers. New York: Oxford University Press, 1977.

MOREIRA, Luana Alcides. **Frankenstein de Mary Shelley**. Monografia apresentada ao Curso de História, da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2000.

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. **A condição feminina revisitada**: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2003.

NASCIMENTO, Maria Filomena Dias. Ser mulher na idade média. **Revista do Programa de Pós – graduação em História da UnB**, Textos de História, v. 5, n. 1, 1997.

NASCIMENTO, Maria Filomena Dias. **Ser mulher na idade média**. Disponível em: www.red.unb.br/index.php/textos/article/download/5807/4813. Acesso em: 26/05/13.

NETO, Alípio Correia de Franca; MILTON, John. **Literatura inglesa**. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **Para além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução de Alex Martins. São Paulo: Martin Claret, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. Tradução de Paulo César de Souza. 2º reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NUNES, Mário Luiz Ferrari. **Frankenstein, monstros e o Ben 10**: fragmentos da formação inicial em educação física. Tese de doutorado. Orientação Marcos Garcia Neira. São Paulo: s.n., 2011.

OTTE, Georg; OLIVEIRA, Silvana Pessoa (org). **Mosaico crítico**: ensaios sobre literatura contemporânea. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

PAZA, Alexandre Dias. **Ciência e comunicação - entre Fausto e Frankenstein**. Tese de doutorado. Universidade de Paulo, Catálogo USP, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-21072009-163008/>. Acesso em: 10/01/2013.

PERRY, Donna. A canção de Procne: a tarefa do criticismo literário feminista. In: **Revista estudos feministas**. Vol. 1, n. 1, Rio de Janeiro: CIEC, 1993.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução Angela M. S. Corrêa – 1 ed. São Paulo: Contexto, 2008.

PIRES, Maria João. **Percursos lockeanos em Frankenstein de Mary Shelley**. Artigo do Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal. Universidade do Porto, 2014. Disponível em: <http://www.rcaap.pt/detail.jsp?id=oai:repositorio-aberto.up.pt:10216/8917>. Acesso em: 01/02/2014.

PRIKLADINICKI, Fábio. **Desconstrução e identidade**: o caminho da diferença. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007.

PORTELA, Eduardo. **Desconstrução dos gêneros literários**. Conferência proferida na Academia Brasileira de Letras, em 15.03.2011.

PUNTER, David (ed). **A companion to the gothic**. Blackwell Publishing, 2001.

PUPO, Joana d'Arc Martins. Representações literárias femininas no romantismo inglês. In: **Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura**, s/ano.

RADCLIFFE, Ann. On the supernatural in poetry. **New Monthly Magazine**. Volume 16, no 1, p. 145-152, 1826.

RADCLIFF, Ann. **The italian**. USA: PenguinClassics: 2001.

RADCLIFF, Ann. **The mysteries of Udolpho**: a romance. USA: Penguin Classics, 2001.

ROCQUE, Lucia de. Entre a natureza e a cultura: o cruzamento de olhares antropológicos e biológicos na ficção científica de autoria feminina em língua inglesa. In: LIMA, Ana Cecilia Acioli; Cavalcanti, Ildney. **Da mulher às mulheres**: dialogando sobre literatura, gênero e identidades. Maceió: EDUFAL, 2006.

ROCQUE, Lucia de; TEIXEIRA, Luiz Antonio. Frankenstein, de Mary Shelley, e Drácula, de Bram Stoker: gênero e ciência na literatura. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v.8, n.1, p. 11-34, 2001.

RODRIGUES, Ângela Lamas. Sobre monstros e imaginação nasociedade do espetáculo, por Hal Hartley. **Crítica Cultural** (Critic), Palhoça, SC, v. 8, n. 2, p. 191-199, jul./dez. 2013.

ROYLE, Nicholas. **The uncanny**. United Kingdom: Manchester University Press, 2003.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. – 3ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **O contrato social**: princípios do direito político. – 4ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ROSSI, Aparecido Donizete. Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americana: um panorama. **ÍCONE** - Revista de Letras, São Luís de Montes Belos, v. 2, p. 55-76, jul. 2008. ISSN:1982-7717.

SANTANA, Ivani. **Dança na cultura digital**. Salvador: EDUFBA, 2006. Disponível em: <http://static.scielo.org/scielobooks/zn6c5/pdf/santana-9788523209056.pdf>. Acesso em: 15/12/2013.

SANTANA, Ivani. A imagem do corpo através das metáforas (ocultas) na dança-tecnologia. In: **INTERCOM** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/MG – 2 a 6 Set 2003.

SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e o Nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução de Paulo Perdigão. 2ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

SARTRE, Jean Paul. **Esboço para uma teoria das emoções**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SCHOR, Esther (ed). **The Cambridge companion to Mary Shelley**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2003.

SHOWALTER, Elaine. **A literature of their own**: British women novelist from Brontë to Lessing. Princeton: Princeton University Press, 2011.

FREUD, Sigmund. **The Uncanny**. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=8f3-uKZOHeK&printsec=frontcover&dq=the+uncanny+freud&hl=ptBR&sa=X&ei=9c7zUpC6ENDPkQfs8IH4CA&ved=0CC4Q6AEwAA#v=onepage&q=the%20uncanny%20freud&f=false>. Acesso em: 10/12/2013.

SILVA, André Luiz; MORENO, Andréa. Frankenstein e *cyborgs*: pistas no caminho da ciência indicam o “novo eugenismo”. **Pensar a Prática** 8/2: 125-139, Jul./Dez. 2005.

SILVA, Alexander Meireles da. **Literatura inglesa para brasileiros**: curso completo de literatura e cultura inglesa para estudantes brasileiros. 2ª ed. ver. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda, 2005.

SILVA, Fábio Fernandes da. **A construção do imaginário ciborgue**: o pós-humano na ficção científica, de Frankenstein ao século XXI. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2008. Disponível em:

http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=7756. Acesso em: 10/01/2014.

SILVA, Verônica Guimarães Brandão. **Estética da monstruosidade**: O imaginário e a teratogonia contemporânea. Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília, Faculdade de Comunicação. Brasília/2013.

SOARES, Janile Pequeno. A construção da identidade em Frankenstein de Mary Shelley: uma leitura pós-colonial. In: **Semana de Letras, Simpósio de Iniciação à docência de Língua Portuguesa**, 2011, Cajazeiras - PB. Anais da Semana de Letras, ENCLIR, Simpósio de iniciação à docência de Língua Portuguesa, 2011. v. 1.

SOARES, Janile Pequeno; PESSOA, F. A. Frankenstein de Mary Shelley e o medo do diferente: um duelo/diálogo entre aparência e realidade numa leitura humanista. In: **XIII Seminário Nacional e IV Seminário Internacional Mulher e Literatura**, 2009, Natal. XIII Seminário Nacional e IV Seminário Internacional Mulher e Literatura, 2009.

SOARES, Janile Pequeno. **Frankenstein sob uma perspectiva feminista**: inversão de valores. Artigo Científico, apresentado ao Programa de Pós-Graduação *Lato Sensu* do curso de Língua, Linguística e Literatura das Faculdades Integradas de Patos. Patos, 2012.

SOARES, Paulo Roberto de Núñez. Os monstros na cultura medieval. Revista **Signum**, vol. 12, n. 2, p. 188-210. Nov./2011.

SOARES, André Luis Ramos. Pelo fim do Frankenstein Guarani. **Diálogos** (Maringá. Online), v. 16, n.2, p. 767-790, mai.-ago./2012.

STEIN, Karen F. Monsters and madwomen: changing female gothic. In: FLEENOR, Juliann E. **The female gothic**. London: Eden Press, 1983.

TILLOTSON, Marcia. A forced solitude: Mary Shelley and the creation of Frankenstein's monster. I: FLEENOR, Juliann E. **The female gothic**. London: Eden Press, 1983.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello – São Paulo: Perspectiva, 2012.

TOGNOLI, Sônia Érika Kátia do Amaral. **Do mito à cultura de massa**: transformações semânticas e intermediáticas de *Frankenstein*. Dissertação de mestrado, Centro Universitário Campos de Andrade. Curitiba/2010.

TOSI, Lucía. Mulher e ciência: a revolução científica, a caça às bruxas e a ciência moderna. **Cadernos pagu** (10), pp.369-397, 1998.

WALPOLE, Horace. **The castle of Otranto**: a gothic story. USA: Penguin, 2002.

WATT, James. **Contesting the gothic**: fiction, genre and cultural conflict, 1764-1832. Cambridge studies in romanticism, vol 33. Cambridge University Press, 2004.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Nova Fronteira, 1928.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2012.

WOLLSTONECRAFT, Mary Godwin. **A vindication of the rights of woman**. Disponível em: <oll.libertyfund.org/title/2513>. Acesso em: 16/07/2013.

YOUSEF, Nancy. The monster in a darkroom: *Frankenstein*, feminism, and philosophy. **Modern Language Quarterly**, 63:2, June. University of Washington/ 2002.

ZOLIN, Lúcia. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia. (org). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2 ed. Maringá: Eduem, 2005.

ZOLIN, Lúcia. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia. (org). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2 ed. Maringá: Eduem, 2005.