

ANA CLAUDIA BRIDA

**A CRIAÇÃO FANTÁSTICA DO HUMANO E O CONHECIMENTO DE MUNDO:  
CONTEXTOS PARA O ESTUDO DA OBRA FRANKENSTEIN DE MARY SHELLEY**

UEMS / 2005

ANA CLAUDIA BRIDA

**A CRIAÇÃO FANTÁSTICA DO HUMANO E O CONHECIMENTO DE MUNDO:  
CONTEXTOS PARA O ESTUDO DA OBRA FRANKENSTEIN DE MARY SHELLEY**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Fundação Universidade Estadual do Mato Grosso do  
Sul, curso de Letras/Inglês, sob orientação da Prof.  
MSc. Luiza Mello Vasconcelos.

DOURADOS – MS

2005

À Senhora *Mary Wollstonecraft Shelley*, pela genialidade e sensibilidade para elaborar a história de criação humana mais fantástica, significativa e representante do conhecimento de mundo do ser humano, depois da Criação do Homem por Deus, relatada no *Gênesis*, por Moisés.

Gostaria de agradecer primeiramente a Deus e ao Senhor Jesus Cristo pela profunda fé e auxílio nos momentos mais árduos da minha vida, e às pessoas que colaboraram com a minha jornada nestes quatro anos e muito me incentivaram a ser persistente:

Márcio de Alencastro Brida,

Maria da Silva Brida,

Neuza Bordini Brida,

E principalmente a um ser, que mais do que tudo me foi a grande inspiração para enfrentar todas as dificuldades e vencer todos os obstáculos:

Julia Brida Loureiro.

*“Of what a strange nature is knowledge! It clings to the mind, when it has once seized on it, like a lichen on the rock”.*

***Frankenstein – Mary Shelley***

*“Oh, que coisa estranha é o conhecimento! Uma vez que alcançou o cérebro, agarra-se a ele como o líquen numa rocha”.*

## SUMÁRIO

RESUMO.....	
ABSTRACT.....	
1 INTRODUÇÃO.....	
2 FRANKENSTEIN DE MARY SHELLEY – A OBRA.....	
2.1 O romance gótico e o romance de ficção científica.....	
2.2 História do romance Frankenstein.....	
2.3 Estrutura da obra Frankenstein.....	10
2.4 Análise dos Personagens.....	
2.5 Foco Narrativo em Frankenstein.....	
2.6 O Tempo e o Espaço em Frankenstein.....	
2.7 A Mitologia em Frankenstein.....	22
2.8 Filmografia.....	
2.9 A Intertextualidade presente em Frankenstein.....	
3 A CRIAÇÃO FANTÁSTICA DO HOMEM E O CONHECIMENTO DE MUNDO.....	
3.1 Conceito de Fantástico.....	
3.2 A Criação Fantástica do Humano em Frankenstein.....	
3.3 Conhecimento de Mundo.....	
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	
REFERÊNCIAS.....	

## RESUMO

*Frankenstein*, a obra, narra a história da criação do homem pelo homem e as suas conseqüências. Utilizando uma série de recursos fantásticos, é considerado como um romance gótico; no entanto, a obra vai além: pode se caracterizar como um dos primeiros romances científicos da história e também o que estuda mais aprofundadamente as relações humanas. Paralelos com a *Bíblia*, o *Paraíso Perdido* de John Milton e a história de Prometeu não faltam, pois todos têm a temática da vida e a degradação do homem, e assim como todas essas obras citadas, *Frankenstein* também tem uma moral que poderia ser: a sociedade (ou humanidade), com seus vícios e preconceitos, destrói as virtudes do homem. Na adaptação de Kenneth Brannagh para o cinema, a Criatura pergunta para Victor, seu Criador: “*Quem eram estas pessoas que me formam? Pessoas boas? Pessoas más?... Você me deu vida, e depois me abandonou para que eu morresse... Quem sou eu?... Acha que eu é que sou mau?*” Justamente por essas questões é que neste trabalho é analisada *A Criação Fantástica do Homem* e o *Conhecimento de Mundo*, pois esta passa por toda a série de valores e conceitos formados ao longo da história da humanidade, e é em *Frankenstein* que se torna possível encontrar a chave, ou a resposta, para as ações dos homens, as criações dos homens, suas descobertas e o seu egoísmo.

## ABSTRACT

*Frankenstein*, the work, talks about the history of the man's creation by the man and its consequences. Using a series of fantastic resources, this is considered a Gothic novel; however, the work goes beyond: it can be characterized as one of the first scientific novels of the history that also studies more deeply the human relationships. Parallels to the *Bible*, John Milton's *Lost Paradise* and the history of Prometheus don't lack, therefore they all have the thematic of life and man's degradation, and as well as all those mentioned works, *Frankenstein* also has a morals that could be: the society (or humanity), with its addictions and prejudices, destroys man's virtues. In Kenneth Brannagh's adaptation for the movies, the Creature asks Victor, its Creator: "*Who were these people that form me? Good people? Bad people?... You gave me life, and later you left me so that I died... Who am I?... Do you think I am bad?*". This is the reason why *Man's Fantastic Creation* and the *Knowledge of World* are analyzed in this work, for it goes through the whole series of values and concepts formed during the history of humanity' and *Frankenstein* becomes possible to find the key, or the answer, for men's actions, men's creations, men's discoveries and men's selfishness.



## 1 INTRODUÇÃO

Quando Mary Shelley teve o lampejo de construir sua história espetacular sobre a vida de um cientista e o ser por ele criado, apenas como um passatempo, num castelo próximo aos Alpes Suíços no ano de 1816, mal sabia ela que sua obra se tornaria, ao longo da história da humanidade, uma verdadeira premonição dos tempos futuros, nos quais Deus não mais precisaria estar no posto de Criador, mas que competiria com a criação do homem pelo homem.

*Frankenstein*, a obra, conta a história de um homem obcecado pela busca da verdade e pelas possibilidades que a ciência lhe oferece. Protótipo do cientista louco, Victor Frankenstein deixa-se levar, sozinho e cada vez mais afastado da sociedade, por todos os caminhos que a sua curiosidade científica procura. Buscando compreender os mecanismos mais profundos da vida, Victor acaba por dar origem ao seu monstro (que lhe vai roubar o nome no imaginário popular), que passa a assombrá-lo e no fim o leva à destruição pessoal, ao destruir tudo o que lhe é caro.

A dramaticidade, a eloquência, a seriedade e a criatividade com que Mary Shelley compôs Frankenstein são citadas por todos os seus analisadores. E, principalmente, o fato de uma mulher ter composto um texto narrativo gótico, com a finalidade de “despertar horror no coração” a torna a pioneira nas histórias de suspense e ficção científica que chegam até os dias atuais.

Desnecessário também catalogar quantas filmagens foram feitas utilizando os personagens dessa história, mas, uma que perdura, justamente por procurar respeitar a

literariedade e ir a fundo nos textos que se interligam a Frankenstein, é a versão de 1994, dirigida por Kenneth Brannagh.

Este trabalho tem por objetivo estudar a criação fantástica do homem, não apenas no sentido biológico e fantasioso do termo, mas em todas as esferas como a criação de um ponto de vista mais transcendente, onde são englobados os sentidos religiosos, sociais e filosóficos; ainda pretende analisar o conhecimento de mundo (seus valores) na obra *Frankenstein*, de Mary Shelley, voltado para os resultados que se obtêm quando há posse do saber e quando se depara com uma realidade que não é a imaginada, e que desconsidera o anômalo; vale ressaltar que, para isso, além de uma análise da obra e do estudo da intertextualidade entre referências e a versão cinematográfica citada, e ainda, a referenciação bibliográfica e os paralelos traçados, é possível, com um conhecimento maior, chegar aos elementos que compõem o fantástico e relacioná-lo com a criação do homem e a aquisição do saber.

## **2 FRANKENSTEIN DE MARY SHELLEY – A OBRA**

### **2.1 O romance gótico e o romance de ficção científica**

*Frankenstein, ou o Moderno Prometeu*, contém elementos dos dois gêneros principais da literatura romântica: o estilo gótico e a ficção científica.

Maria Cristina Gozzoli (1986, p. 08) explica que o gótico é parte do movimento romântico que surgiu no início do século XVIII e permaneceu até as três primeiras décadas do século XIX. O movimento romântico é caracterizado pela inovação (ao invés do tradicionalismo), espontaneidade – de acordo com o poeta Wordsworth, a poesia boa é “um transbordamento espontâneo de sentimentos poderosos” –, liberdade de pensamento e expressão (especialmente os sentimentos e pensamentos do próprio poeta), uma idealização da natureza (os poetas românticos também eram chamados de “poetas da natureza”) e a convicção de viver numa era de novos começos e altas possibilidades.

O primeiro romance que foi identificado como tendo influência gótica foi *O Castelo de Otranto: Uma História Gótica*, em 1764, de Horace Walpole. *O Castelo de Otranto*, assim como muitos outros romances góticos, fixa-se numa sociedade medieval, tem muitos desaparecimentos misteriosos como também algumas ocorrências sobrenaturais. O personagem principal geralmente tem um caráter solitário de natureza egocêntrica. Embora este gênero seja

uma fase do movimento romântico, é considerado como o precursor do mistério moderno ou o romance de ficção científica.

Muitos dos elementos acima citados surgem em *Frankenstein*. Por exemplo, a natureza é freqüentemente utilizada para criar a atmosfera envolvente da história. Os campos desertos glaciais dos Alpes e as névoas do Ártico servem para indicar o isolamento dos personagens principais. O caráter solitário em *Frankenstein* pode ser aplicado tanto a Victor como a sua Criatura, pois ambos os personagens, em momentos cruciais da vida, se isolam socialmente.

Embora muitos dos romances góticos sejam escritos para provocar terror em seus leitores, eles também servem para mostrar o lado negro da natureza humana, conforme nos relata Cynthia Hamberg (2005), pois eles descrevem os pesadelos horrorosos que vivem na controlada e ordenada superfície do cérebro. Surpreendentemente, existe um vasto número de autores góticos femininos. Não é improvável que este tipo de ficção tenha promovido uma liberação dos desejos secretos dessa classe prejudicada pela autoridade masculina então vigente.

O gênero gótico também se estende à poesia. Poemas compostos por Coleridge e Keats (*Christabel* e *Véspera de Santa Agnes*, respectivamente) apresentam a transação do fantástico para a exploração da mente inconsciente.

A ficção científica explora as maravilhas das descobertas e pesquisas que podem resultar em desenvolvimentos futuros na ciência e na tecnologia. Mary Shelley usou um dos mais recentes estudos tecnológicos de sua época para criar *Frankenstein*. Ela substituiu o fogo divino do mito de Prometeu com a faísca da eletricidade recentemente descoberta. Os conceitos de eletricidade e calor conduziram à descoberta do processo de galvanismo que se supunha ser a chave da vida. Realmente, este é um dos processos utilizados para reanimar a criatura de Victor.

## **2.2 História do romance Frankenstein**

Quanto às circunstâncias em que a obra foi criada, vale lembrar que ele aconteceu quase de maneira casual. Conforme nos relata Harold Bloom (2002, p. 262), Mary Shelley e seu marido Percy estavam passando o verão de 1816 às margens de um lago na Suíça e tinham como vizinho o poeta Lord Byron<sup>1</sup>. Durante as noites ou quando o tempo não estava propício aos passeios, os amigos reuniam-se para ler histórias alemãs de fantasmas e discutirem teorias científicas que estavam em propagação naquela época, como, por exemplo, o galvanismo<sup>2</sup> e as experiências do Dr. Erasmus Darwin (avô de Charles Darwin) no campo das leis da vida orgânica. No fulgor das discussões, eles chegaram a cogitar a possibilidade de se reanimar um cadáver.

Para passar o tempo, Byron propôs que cada pessoa presente (ele próprio, seu amigo Polidori e os Shelley) escrevesse uma história fantasmagórica. Sob a influência das histórias lidas e das discussões filosóficas e científicas, Mary Shelley conforme ela mesma diz, “viu” em uma noite que estava com insônia a cena principal de sua história: um jovem cientista apavorado diante da criatura disforme que acabara de dar vida. No outro dia, Mary disse aos seus amigos que tinha pensado em uma história e escreveu um conto de poucas páginas que se iniciava com a frase: “*It was on a dreary night of November [...]*” (SHELLEY, 1996, p. 25)<sup>3</sup> que, na versão definitiva da obra, está localizada no início do capítulo V, página 25, onde justamente a Criatura recebe a vida. Entusiasmados com o que leram, os amigos, e principalmente o marido, incentivaram-na a transformar aquele conto num romance, que foi publicado pela primeira vez em 1818. A idéia de Mary Shelley foi a melhor que surgiu no grupo naquele momento e a única que foi concluída.

---

<sup>1</sup> Lord Byron: George Gordon Noel Byron (1788-1824) é considerado o principal expoente do movimento maldo-século, na língua inglesa; sua vida repleta de momentos intensos caracterizam a postura do homem romântico. É autor do célebre *Don Juan*, bem como *Beppo: Uma História Veneziana* e inúmeros poemas (BURGESS, 1999, p. 187).

<sup>2</sup> Galvanismo: conjunto de fenômenos de natureza eletroquímica que se passam em sistemas constituídos por metais diferentes postos em contato com eletrólitos (SILVA; FRIEDMAN, 2005).

<sup>3</sup> Tradução: “Era uma noite lúgubre de Novembro” (SHELLEY, 2002, p. 65).

A história é dividida em grandes blocos narrativos, a começar pelas quatro cartas do explorador inglês Robert Walton, o grande-narrador, por assim dizer: é ele quem descobre, numa expedição ao Pólo Norte, em meio às geleiras, o definhado doutor Frankenstein, que irá contar-lhe toda a sua história. Sendo assim, na opinião de Cynthia Hamberg (2005), os episódios desenvolvem-se de maneira seqüenciada e admitem, muito mais do que cenas de terror propriamente, mas também um caráter de reflexão filosófica.

He then told me that he would commence his narrative the next day when I should be at leisure [...] This manuscript will doubtless afford you the greatest pleasure; but to me, who know him, and who hear it from his own lips, with what interest and sympathy shall I read it in some future day!<sup>4</sup> (SHELLEY, 1990, p. 11).

Depois de alguns dias de repouso no navio, Victor Frankenstein decide contar a sua história para o capitão, com a finalidade de não deixar que a busca desenfreada pelo conhecimento e sabedoria arruinasse a vida de Walton.

Victor conta sua vida desde quando era pequeno. Relata como sua amada Elizabeth entrou para a família; como procurava descobrir a origem das coisas; a morte de sua mãe e o desejo dela de que Victor e Elizabeth se casassem. Antes de se casar, no entanto, Victor vai para a universidade em Ingolstadt estudar medicina. Após dois anos de estudo, decide estudar Fisiologia e descobre como animar a matéria sem vida – devido às consequências catastróficas de tal descobrimento, Victor não especifica este segredo:

I was surprised that among so many men of genius, who had directed their inquiries towards the same science, that I alone should be reserved to discover so astonishing a secret<sup>5</sup> (SHELLEY, 1990, p. 23).

---

<sup>4</sup> Tradução: “Disse-me então que começaria sua narrativa no dia seguinte, quando eu estivesse de folga [...] esse manuscrito, sem dúvida, proporcionará a você um enorme prazer; para mim, porém, que o conheço e que ouço tudo de seus próprios lábios – com que interesse e simpatia hei de lê-lo em algum momento, no futuro!” (SHELLEY, 2002, p. 32-33).

<sup>5</sup> Tradução: “Surpreendi-me de que, entre tantos homens de gênio que haviam dirigido suas indagações no mesmo sentido, a mim apenas estivesse reservada a revelação de um segredo tão espantoso” (SHELLEY, 2002, p. 59).

Então constrói com parte de cadáveres, um ser gigantesco e lhe dá vida. Quando a Criatura abre os olhos e respira, percebe que infundiu vida num ser que lhe causa horror e repulsa. Victor então cai num sono repleto de pesadelos; ao despertar, vê a face horrenda da Criatura a lhe contemplar; sai correndo desesperadamente pela noite chuvosa e só pára quando encontra, descendo de uma carruagem, o amigo de infância, Henry Clerval, que veio estudar em Ingolstadt. Eles vão à casa de Victor, o qual fica tão contente em não mais encontrar a Criatura que tem um ataque de riso, muito próximo à loucura, e desmaia. Victor fica acamado durante alguns meses, tendo, como enfermeiro, Henry.

Ao ter a saúde restabelecida, Victor começa a estudar Literatura juntamente com Henry. Um dia, recebe a notícia de que William, seu irmão mais novo, estava morto. Ele retorna imediatamente a Genebra. Ao chegar, é impossibilitado de entrar porque era tarde da noite e os portões da cidade já estavam fechados. Então, visita o lugar onde seu irmão foi morto. Lá vê a Criatura e logo deduz que ela é a responsável pela morte de William. Ao chegar em casa, seu irmão Ernest diz que Justine Moritz era culpada pela morte da criança, porque a jóia que ele estava usando naquele dia foi encontrada em seu poder. Justine foi julgada e condenada ao cadafalso pelo crime.

Melancólico com a morte de Justine, Victor vai passear pelas montanhas e encontra a Criatura; ela implora a Victor que ouça a sua história. Esse, movido pelo remorso, decide ouvi-la: após receber vida, vendo-se sozinha no laboratório, a Criatura pega algumas roupas e segue para a floresta. Ali, aprimora seus sentidos e aprende algumas coisas, como, por exemplo, a utilidade do fogo. Devido à escassez de comida, muda-se dali e refugia-se sob uma cabana. Nesse lugar, a Criatura observa, através de uma fenda na parede, o comportamento de seus moradores. Uma família composta por um velho cego, de nome De Lacey, e seus filhos Félix e Ágata. Eles viviam em Paris e tiveram seus bens confiscados porque Félix auxiliou um comerciante turco a fugir da prisão por acreditar em sua inocência. O turco, em gratidão,

prometeu-lhe a mão de sua filha Safie. No entanto, após a fuga, o turco volta para sua terra natal e tenta levar a filha com ele, mas a moça foge para viver junto ao seu amado. Como ela não sabia falar a língua inglesa, Félix começa a ensinar-lhe o idioma. Através dessa fresta, a Criatura assiste às aulas e aprende a falar. Logo depois, encontra uma pasta com alguns livros e toma conhecimento da leitura e da escrita. Nessa época, encontra, entre as roupas que trouxera do laboratório, o diário de Victor. Por meio dele, descobre a sua origem, quem era seu criador e passa a odiá-lo. Esse ódio aumenta quando a Criatura sente-se rejeitada pelos homens; primeiro, ela tenta uma aproximação com o velho De Lacey (que a acolhe carinhosamente), mas Félix o espanca e foge com sua família da cabana; em seguida, após salvar uma criança da morte, é ferida pelo homem que a acompanhava.

Depois de se recuperar, a Criatura segue para Genebra, na esperança de encontrar seu criador. Um dia, enquanto descansava, vê um menino brincando na floresta. Ela acredita que aquela criança, por ser inocente, não iria rejeitá-la. Movida por esse impulso, agarra o menino, que começa a gritar que seu pai, o Sr. Frankenstein, a castigaria. Ao ouvir esse nome, a Criatura mata o garoto. Logo depois, encontra uma jovem adormecida num celeiro e coloca em sua roupa a jóia que retirou do garoto.

Ao terminar sua história, a Criatura pede a Victor para criar uma fêmea para lhe fazer companhia. Victor concorda com essa idéia, desde que eles deixem para sempre os lugares habitados pelo homem. Por sentir repulsa em desenvolver seus trabalhos em casa, vai à Inglaterra. Nessa viagem, tem a companhia de Henry; no entanto, Victor desvencilha-se dele e vai para uma ilha quase deserta montar seu laboratório.

Após construir o novo ser, Victor percebe que está cometendo outro erro e o destrói antes de lhe dar vida. Isso desperta a ira vingativa da Criatura, que promete acompanhá-lo em sua noite de núpcias. Victor abandona a ilha e, após adormecer num barco que tomou para se desvencilhar do cadáver, aporta na Irlanda. Lá, é acusado da morte de um homem, ninguém



menos que o seu amigo Henry. Ao ver o corpo, desespera-se e cai em coma profundo. Após recuperar a saúde, Victor é absolvido das acusações e volta a Genebra para se casar com Elizabeth. Desta forma, determinaria seu futuro: ou morreria ou destruiria a Criatura.

Após o casamento, o casal segue para sua noite de núpcias. Victor arma-se e aguarda que a Criatura venha ao seu encontro. Enquanto inspecionava a hospedaria, ouve um grito terrível. Ele corre até o quarto e encontra Elizabeth morta no leito nupcial. Através das vidraças, vê a figura sinistra da Criatura. Victor saca a sua arma, atira, mas ela consegue sumir no lago. Depois disso, seu pai adoece e morre de desgosto.

Movido pela vingança, Victor passa a perseguir a Criatura por várias partes do mundo; sofre muito durante essa perseguição, que só acaba quando fica preso num bloco de gelo no mar e é salvo por Robert.

Assim termina a narrativa de Victor Frankenstein. O que segue foi descrito por Walton. Várias vezes, o capitão tenta arrancar informações sobre a criação da Criatura, mas o cientista sempre se nega a dar tal informação. A saúde de Victor foi piorando a cada dia, até culminar com a sua morte. Na noite em que isso ocorreu, Walton entra na cabina onde estava o corpo e se depara com a Criatura chorando abraçada ao cadáver. No entanto, agora é tarde para lamentações, como ele mesmo diz. A Criatura promete rumar para o Norte, onde acenderia sua pira funerária e, assim, encontraria seu fim. Dizendo isto, salta do navio e desaparece na escuridão infinita.

### **2.3 Estrutura da obra Frankenstein**

Construída em camadas sucessivas de *flashback*, com histórias dentro de histórias; na opinião de Jorge Candeias (2005), a obra *Frankenstein* seria surpreendentemente moderna, não fosse toda a carga de romantismo que contém. É um livro onde são levantados dilemas morais

que ainda hoje continuam sem resposta, e onde se abriram portas para todas as dúvidas sobre o lugar que a busca pelo conhecimento deve ter na sociedade humana, dúvidas que atravessaram a ficção científica desde os seus primórdios até à atualidade, e que são hoje uma preocupação muito real e concreta das sociedades modernas. Será que a busca pelo conhecimento, um fim em si mesmo, terá de ter limites, será que as conseqüências previsíveis são compensadas pelas recompensas possíveis?

Shelley levanta as questões, mas não lhes dá respostas definitivas, ainda que seja óbvio o lado para que pende: o monstro é um criminoso, mas não é um criminoso sem coração. Limita-se a reagir às injustiças e ofensas de que foi vítima. Assim sendo, quem é o maior criminoso? O monstro, ou Frankenstein, que lhe deu vida e depois o repeliu, repugnado pela sua fealdade?

No fim das contas, para Michel Jalil Fauza (2005), em *Frankenstein* tem-se uma fábula acerca da responsabilidade humana perante a sociedade como um todo e perante cada um dos seus componentes, uma grande parábola acerca dos atos que se praticam e das suas conseqüências, e que mostra como a vida toma rumos inesperados devido, por vezes, a pequenas coisas. Escusado será dizer que é uma obra-prima, um grande livro de ficção científica e um ótimo exemplo do que a ficção científica pode ser quando usada de forma séria.

Estruturalmente, o livro possui quatro cartas iniciais, vinte e quatro capítulos e pode ser dividido da seguinte maneira conforme Antonio Carlos Pinho Silva e Abílio Friedman (2005):

*Introdução* – do início até o final do capítulo IV. Aí temos:

- apresentação dos personagens;
- a maneira como Robert Walton faz a sua viagem ao Pólo Norte;
- como foi constituída a família Frankenstein;
- a maneira como Elizabeth passou a integrar a família;

- a afinidade entre Victor e Elizabeth;
- a morte da mãe de Victor;
- o início dos estudos de Victor na universidade.

*Complicação* – capítulo V.

A complicação ocorre no momento em que Victor dá vida a sua Criatura.

*Desenvolvimento* – capítulo V ao XXII:

- a Criatura mata William, irmão mais novo de Victor;
- Justine é acusada por esse crime e morre no cadafalso;
- Victor encontra a Criatura e esta lhe narra a sua história;
- Victor concorda em construir a fêmea, mas se arrepende e destrói o ser antes de lhe dar vida;
- a Criatura promete vingança e ameaça a lua-de-mel de Victor;
- a Criatura mata Henry Clerval;
- Victor se casa com Elizabeth.

*Climax* – capítulo XXIII.

O clímax se dá quando a Criatura cumpre a sua promessa de vingança e mata Elizabeth no leito de núpcias.

*Desfecho* – capítulo XXIII até o final da obra:

- o pai de Victor morre de desgosto;
- Victor começa a percorrer o mundo atrás da Criatura;

- Victor morre a bordo do navio de Walton;
- a Criatura diz a Walton que se suicidará, conforme o desejo do seu criador e some na escuridão.

## 2.4 Análise dos Personagens

- Protagonista – Victor Frankenstein

Victor nasceu em Genebra como o filho primogênito de uma família distinta. Como ele mesmo descreve em sua história, teve uma infância muito agradável, graças aos pais carinhosos e indulgentes e Elizabeth. Desde criança ele já possui um temperamento agitado, paixões veementes e sede por conhecimento. Seu primeiro interesse é a poesia, mas depois de certo tempo focaliza suas atenções à ciência. Este interesse em breve se torna uma obsessão: ele se dedica completamente a aprender “os segredos do céu e da terra”. Sua obsessão é diagnosticada por mudanças radicais de caráter e de saúde. Ele muda de um homem sensível e saudável para se tornar um egoísta, doentio e que se afasta da amada e da família durante alguns anos. Depois, Victor alega que foi “enganado por uma paixão” e que estava sobre o jugo da: “*Evil influence, the Angel of Destruction, which asserted omnipotent sway over me from the moment I turned my reluctant steps from my father's door*”<sup>6</sup> (SHELLEY, 1996, p. 19).

É apenas depois da criação do monstro que Victor passa a pensar nas conseqüências dos seus atos. A obsessão o havia cegado, aparentemente antes de concluir sua obra. No entanto, segundo Cynthia Hamberg (2005), ele não leva a culpa pelo que aconteceu. De fato, parece ansioso para esquecer isto de qualquer forma, mas fica claro que a Criatura não o deixará esquecer.

---

<sup>6</sup> Tradução: “Demoníaca influência do Anjo da Destruição que me dominou desde o instante em que, relutantemente, eu me afastei dos degraus da porta da casa de meu pai” (SHELLEY, 2002, p. 51).

Depois que a Criatura lhe conta sua história, Victor sente um pouco de compaixão, a ponto de sentir, até mesmo, responsabilidade pela sua criação. Porém, a responsabilidade de um ser humano da sua categoria eventualmente desaparece, e ele decide, ao final, não acatar ao pedido da Criatura. Esse sentimento de compaixão pela Criatura desaparece totalmente quando Elizabeth é assassinada. A única coisa que Victor passa a sentir é o ódio. O único propósito de sua vida será exclusivamente matar ao ser que deu vida e vingar sua família.

No final de sua vida, o ódio violento desaparece, mas Victor permanece tão determinado quanto antes. Isto resulta em algumas ações contraditórias e comentários que faz. Por um lado, o fato de contar sua história, pode ser algo positivo. Fazendo isto, ele assegura que a história é real e serve de advertência para as gerações futuras. Isto leva à conclusão que ele descobriu seu erro e que finalmente se responsabilizou pelos seus atos. Mas, por outro lado, há o episódio em que a tripulação do navio de Walton exige a volta para a sua terra natal, e Victor responde a este fato com um discurso emocionante e apaixonado. Entre outras coisas, ele acusa aos homens de covardia e fraca índole. Se eles iriam abandonar a expedição, que voltassem para casa com um “estigma de desgraça”. Julgando por este comentário, Victor não apreendeu muito da sua provação; aparentemente, ainda sente que as pessoas deveriam colocar seus sentimentos e desejos acima de tudo. Este é um raciocínio interessante da natureza egoísta de Victor.

Outro exemplo de seu egoísmo, retratado por Antonio Carlos Pinho Silva e Abílio Friedman (2005), é a maneira como ele lida com as ameaças da Criatura. É óbvio que a Criatura quer feri-lo; desta forma, Victor acredita que é apenas ele quem ela quer eliminar. Porém, parece claro que a melhor forma de atingir Victor é ferir as pessoas que ele ama. Isto é exatamente o que faz a Criatura ao exterminar sua família e seus amigos. Assim, Victor não percebe isto; se ele tivesse percebido, teria protegido mais a Elizabeth, por exemplo. Essencialmente, há duas formas de Victor escapar da vingança da Criatura: uma forma é matar a Criatura. Victor tenta, mas a Criatura sempre escapa; outra forma seria sacrificar a sua vida em

troca das vidas dos amigos e familiares, em outras palavras, suicidar-se. Desta forma, Victor teria como se vingar da Criatura; esta tática poderia ter sido trabalhada no final do livro. Este modo drástico de parar com os assassinatos da Criatura não passa pela mente de Victor, no entanto, ele não tem medo de morrer. Aliás, quando estava adoentado, com febre, ele mesmo deseja estar morto: “*Soon, oh! Very soon, will death extinguish these throbbings, and relieve me from the mighty weight of anguish that bears me to the dust; and, in executing the award of justice, I shall also sink to rest*”<sup>7</sup> (SHELLEY, 1996, p. 98-9).

- Antagonista – A Criatura

A primeira aparência da Criatura, que permanece sem nome, é descrita por seu criador, ela é construída de vários corpos diferentes:

His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; [...] his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun white sockets in which they were set, his shrivelled complexion and straight black lips”<sup>8</sup> (SHELLEY, 1996, p. 26).

Combinadas estas características à sua estatura gigantesca, à sua deformidade, a imagem de monstro está completa, no parecer de Cynthia Hamberg (2005). Seu aparecimento se mostra como a causa de todos os problemas. As pessoas ficam horrorizadas quando a vêem, e impedem que a Criatura tente manter contato com elas. Essa falta de contato pessoal e o isolamento resultam, indiretamente, nos crimes que ela vem a praticar.

Ela tenta se comunicar com as pessoas em várias ocasiões, mas sempre é rejeitada. Acaba por perder um pouco da esperança, até o momento em que se refugia na choupana da família De Lacey. Ela os observa durante muito tempo, enquanto aprende seu idioma e seus

---

<sup>7</sup> Tradução: “Breve, muito breve a morte extinguirá essas palpitações e me aliviará da pesada carga de angústia que me conduzirá ao pó e, cumprindo a decisão da justiça, eu também deverei mergulhar no repouso eterno” (SHELLEY, 2002, p. 212).

<sup>8</sup> Tradução: “Sua pele amarela mal cobria o relevo dos músculos e das artérias que jaziam por baixo; seus cabelos eram coridos e de um negro lustroso; seus dentes, alvos como pérolas; ... seus olhos desmaiados, quase da mesma cor cinzenta das órbitas onde se cravavam, e com a pele encarquilhada e os lábios negros e retos” (SHELLEY, 2002, p. 65).

hábitos. Ao ler romances como o *Paraíso Perdido* de John Milton, começa a desejar conhecer sobre a sua origem e porque a sua aparência a isola dos outros: “*I was apparently united by no link to any other being in existence*”<sup>9</sup> (SHELLEY, 1996, p. 67). Claro está que ela almeja um pouco de bondade, proteção e companhia. Estes desejos se tornam mais evidentes até mesmo quando lê o diário que Victor manteve durante sua criação. Através da leitura, percebe que seu criador não ficou contente por tê-la criado, isso a faz se sentir mais só e rejeitada até por ela mesma.

Apenas quando se convence da bondade dos De Lacey, é que decide se aproximar para fazer um contato pela primeira vez. A sua conversa inicial com o velho De Lacey é muito positiva; isto acontece, principalmente, pelo fato do velho ser cego e, desta forma, o aparecimento da Criatura não pode levar a qualquer idéia preconceituosa. Inesperadamente, os demais familiares retornam ao lar, e a Criatura é expulsa da casa. Ainda assim, ela se recusa a pensar mal deles e se culpa por ter sido descoberta. Apenas quando ela descobre que a família fugiu apavorada da choupana é que começará a nutrir sentimentos negativos como o ódio e a vingança. Estes sentimentos não são dirigidos à família De Lacey, mas sim, para o seu criador.

Posteriormente, ela declara que as matanças não lhe fizeram bem. Alega que era: “*the slave, not the master, of an impulse which I detested, yet could not disobey*”<sup>10</sup> (SHELLEY, 1996, p. 121), um estado que se assemelha ligeiramente com a obsessão de Victor pela ciência. A Criatura, da mesma forma que Victor, chega a um ponto onde não nutre outro sentimento além do ódio. Quando vê que sua última vítima, Victor Frankenstein, está morto, mostra remorso. Ela agora aceita que nunca haveria possibilidade de: “*pardoning my outward form, would love me for the excellent qualities which I was capable of unfolding*”<sup>11</sup> (SHELLEY, 1996, p. 121), com

<sup>9</sup> Tradução: “Aparentemente, eu não possuía liame algum com qualquer outra criatura viva” (SHELLEY, 2002, p. 150).

<sup>10</sup> Tradução: “O escravo, e não o senhor, de um impulso que, embora detestasse, não podia deixar de obedecer” (SHELLEY, 2002, p. 256).

<sup>11</sup> Tradução: “Perdoando a minha forma exterior, me amassem pelas excelentes qualidades que era capaz de revelar” (SHELLEY, 2002, p. 258).

um imenso rancor, promete a Walton: “*consume to ashes this miserable frame*” para que as curiosas gerações do futuro não criem “*such another as I have been*”<sup>12</sup> (SHELLEY, 1996, p. 122).

- Coadjuvante – Robert Walton

Walton era um jovem aventureiro que pretendia desvendar os mistérios do Pólo Norte. Teve sua viagem financiada por uma herança que recebeu de um primo. Nunca se dedicou aos estudos, mas sempre gostou muito de ler. Seu pai morreu numa viagem marítima. É por meio de suas cartas, destinadas à irmã Margaret, tomadas enquanto Victor estava enfermo em seu navio, que se conhece a história de Victor Frankenstein e a sua Criatura.

- Secundário – Elizabeth Lavenza Frankenstein

Órfã muito cedo, vive com uma família de camponeses em Milão antes de ser adotada pela família Frankenstein. Eles a levam para Genebra, onde ela é iniciada em seus costumes. Desde o momento que Elizabeth entrou na casa, já estava certo que ela seria esposa de Victor. Este sempre achou que ela era realmente sua propriedade, ou seja, o matrimônio era algo inevitável: “*No word, no expression could body forth the kind of relation in which she stood to me--my more than sister, since till death she was to be mine only*”<sup>13</sup> (SHELLEY, 1996, p. 14).

Uma clara descrição do surgimento de Elizabeth é apresentada quando seus futuros pais adotivos a vêem pela primeira vez:

This child was thin, and very fair. Her hair was the brightest living gold, and, despite the poverty of her clothing, seemed to set a crown of distinction on her head. Her brow was clear and ample, her blue eyes cloudless, and her lips and the moulding of her face so expressive of sensibility and sweetness, that none could behold her without looking on her as of a distinct species, a

<sup>12</sup> Tradução: “Reduzirei a cinzas este corpo miserável...outro ser igual a mim” (SHELLEY, 2002, p. 259).

<sup>13</sup> Tradução: “Nenhuma palavra, nenhuma expressão poderiam incorporar melhor o tipo de parentesco que ela representava para mim – mais do que irmã, já que até a morte ela deveria ser apenas minha” (SHELLEY, 2002, p. 39).



being heaven-sent, and bearing a celestial stamp in all her features<sup>14</sup> (SHELLEY, 1996, p. 13).

Todos os termos dessa descrição são representativos do bem e do angelical. Assim como pode ser apresentada por várias outras descrições no romance, para João Luís Almeida Machado (2005), Elizabeth encarna a mulher jovem e perfeita de classe-média. Ela sempre está tranqüila e concentrada, sem preconceitos, ama a poesia e a beleza da zona rural e sempre é leal aos amigos e familiares.

- Secundário – Henry Clerval

Henry é o único amigo de Victor. É difícil determinar porque eles são tão amigos, pois a relação parece um pouco unilateral, na opinião de Cynthia Hamberg (2005). Ao longo do livro, Henry acompanha seu amigo: cuida da sua saúde e o acompanha em suas viagens.

Henry e Victor têm personalidades opostas. É evidente que Victor admira a sensibilidade de Henry, a imaginação entusiástica e a gentileza. Ao contrário de Victor, Henry está mais interessado em literatura (canções heróicas, livros de cavalheirismo e romances), estudo da língua e da natureza. Embora Henry também tenha uma mente questionadora e esteja ansioso por obter experiência e instrução, nunca deixa isso interferir em suas relações pessoais.

No romance, é declarado que Henry tem “uma percepção aguda dos outros”; por causa disto e pela frágil saúde de Victor, Henry sente que há algo de terrivelmente errado acontecendo com o amigo. Mas, sendo leal, nunca pergunta a Victor sobre isto, pois é óbvio que este não quer compartilhar seu problema. Para Antonio Carlos Pinho Silva e Abílio Friedman (2005),

---

<sup>14</sup> Tradução: “Esta era esguia e muito bela. Seu cabelo era vívido e brilhante como o ouro, parecia ostentar uma coroa de distinção sobre a cabeça. Sua fronte era larga, seus olhos azuis sem uma névoa, os lábios e o contorno do seu rosto exprimiam tanta sensibilidade e doçura que ninguém podia contemplá-la sem ver nela uma origem distinta, um ser enviado pelo céu, com a marca celestial em todas as suas feições” (SHELLEY, 2002, p. 38).

talvez, se Victor tivesse dividido seu segredo ao amigo em quem tinha tanta confiança, Henry não teria pago o preço mais caro por sua amizade.

- Secundário – Alphonse Frankenstein

O pai de Victor, Alphonse, é um homem nobre e bem respeitado na comunidade. Também é protetor e leal a todos que estão à sua volta. Por exemplo, ele sempre partirá em defesa do filho, até mesmo quando este é acusado de assassinato, sem sequer questionar sua inocência. Ele adora a esposa Caroline, por ter lhe aliviado os sofrimentos quando esta era criança.

Alphonse é paciente, extremamente benevolente e tem um grande autocontrole. Pode ser considerado uma pessoa sensata em relação aos estados psíquicos de Victor:

Had taken the greatest precautions that my mind should be impressed with no supernatural horrors. I do not ever remember to have trembled at a tale of superstition, or to have feared the apparition of a spirit. Darkness had no effect upon my fancy; and a churchyard was to me merely the receptacle of bodies deprived of life, which, from being the seat of beauty and strength, had become food for the worm<sup>15</sup> (SHELLEY, 1996, p. 22).

- Secundário - Caroline Beaufort Frankenstein

Sendo uma pessoa atenciosa, Caroline, como uma adolescente, cuida de seu pai gravemente doente durante vários meses. As circunstâncias são difíceis para ela, mas sua coragem a tira das dificuldades. Ela trabalha arduamente e faz pequenos trabalhos manuais para ajudar no orçamento.

Depois que se casa com Alphonse Frankenstein, as finanças não mais lhe preocupam; ela se torna um anjo da guarda dos menos afortunados. Ela é delicada, sensível e indulgente com seus filhos, em resumo, é uma mãe perfeita. A descrição de Caroline pode ser comparada à

---

<sup>15</sup> Tradução: “Tomara todas as precauções para que minha mente não se impregnasse de horrores sobrenaturais. Não me lembro de haver me arrepiado ante um conto de superstição ou haver temido o aparecimento de um espírito. A escuridão jamais me perturbou, e um cemitério nada mais era para mim do que o receptáculo de corpos privados de vida, que depois de terem sido sede da beleza e da força, se haviam transformado em alimento dos vermes” (SHELLEY, 2002, p. 59).

de Elizabeth; ambas são a imagem perfeita da feminilidade na metade do século XVIII pela ideologia da nobreza, para Cynthia Hamberg (2005).

- Secundário – William Frankenstein

Irmão mais novo de Victor, criança meiga e alegre que foi assassinada pela Criatura quando passeava na floresta.

- Secundário – Ernest Frankenstein

Irmão de Victor; rapaz forte e vigoroso que aspirava entrar para o serviço militar; sua última aparição na obra foi no julgamento de Justine.

- Secundário – Justine Moritz

Veio morar com a família Frankenstein quando tinha doze anos; uma garota muito humilde e perturbada pela mãe que era insana, mas sempre atenta às necessidades da família que a acolheu. Foi acusada injustamente pela morte de William. No entanto, seu confessor a assediou e ameaçou-a de tal forma que ela confessou um crime que não cometera e morreu no cadafalso como assassina.

- Secundários – Professor Krempe e Professor Waldman

Ambos são os professores de Victor quando este chega à universidade de Ingolstadt; o primeiro causará certa repugnância a Victor, devido à postura moralista que adota, e sempre entrarão em discussão. O segundo será o professor com quem Victor se identificará e que irá colaborar para seu aprendizado das ciências decomposição do homem.

## **2.5 Foco Narrativo em Frankenstein**

Na obra *Frankenstein*, há três focos narrativos em primeira pessoa. Primeiro, Robert Walton conta, por meio de quatro cartas enviadas a sua irmã, os detalhes de sua viagem, que tinha o intuito de chegar ao Pólo Norte. Depois, tem-se a narrativa de Victor Frankenstein, que relata sua história até o momento do encontro com a Criatura numa cabana abandonada nas montanhas. Em seguida, a Criatura narra a sua história, desde quando se viu abandonada no laboratório até aquele encontro com Victor. Após isso, a narrativa volta para Victor que termina de relatar sua história, e os detalhes finais da obra são feitos por Walton.

Exemplos de focos narrativos:

- Robert Walton - *“My affection for my guest increases every day, he excites at once my admiration and my pity to an astonishing degree”*<sup>16</sup> (SHELLEY, 1996, p. 09).
- Victor Frankenstein - *“How can I describe my emotions at this catastrophe?”*<sup>17</sup> (SHELLEY, 1996, p. 25).
- A Criatura - *“It is with considerable difficulty that I remember the original era of my being; all the events of that period appear confused and indistinct”*<sup>18</sup> (SHELLEY, 1996, p. 52).

## 2.6 O Tempo e o Espaço em Frankenstein

Apesar de existir, na obra, uma certa ordem de narrativa, segundo Antonio Carlos Pinho Silva e Abílio Friedman (2005), o tempo que predomina é o psicológico, uma vez que Victor, na maior parte da história, relata a Robert Walton a sua história de infortúnios, para que

---

<sup>16</sup> Tradução: “Aumenta a minha estima pelo hóspede, na razão direta da minha admiração e da minha piedade” (SHELLEY, 2002, p. 29)

<sup>17</sup> Tradução: “Como posso descrever minhas emoções ante aquela catástrofe?” (SHELLEY, 2002, p. 65).

<sup>18</sup> Tradução: “É com muita dificuldade que me lembro dos primeiros tempos da minha existência. Todos os acontecimentos daquele período estão encobertos pela névoa do tempo e me parecem confusos e indistintos” (SHELLEY, 2002, p. 119).

sirva de exemplo ao jovem capitão e ele, na sua ânsia por conhecimento, não cometa um erro semelhante ao seu.

A maior parte da história se passa em Genebra e Ingolstadt. Embora existam várias descrições de montanhas, vales, rios e vegetação abundante, as cenas de maior tensão ocorrem em lugares fechados e até macabros:

- durante o processo de criação do monstro, Victor “*walk to the occult ones, as a fugitive*”<sup>19</sup> (SHELLEY, 1996, p. 24) e se enclausurava em seu laboratório;
- a Criatura sempre habitou lugares escondidos e de difícil acesso, primeiro refugiou-se na floresta e depois, escondeu-se sob uma cabana;
- o encontro entre Victor e a Criatura dá-se numa cabana no alto das montanhas;
- a morte de Elizabeth, clímax da obra, passa-se num quarto de hospedaria;
- finalmente, o desfecho ocorre na cabina de um navio.

## 2.7 A Mitologia em Frankenstein

O subtítulo *O Prometeu Moderno* refere-se à figura da mitologia grega que foi responsável por um conflito entre o gênero humano e os deuses. De acordo com Antonio Carlos Pinho Silva e Abílio Friedman (2005), Prometeu era filho do titã Lápeto e de Clímene. Ele esposou Celeno e teve Deucalião, Lico e Quimereu. Prometeu manteve-se neutro durante a luta entre os Titãs e os Olímpicos. Entretanto, quando notou que a vitória caberia aos Olímpicos, ofereceu seus préstimos a Júpiter. Desse modo, foi recebido no Olimpo, participando das assembléias e dos banquetes das divindades. Em determinada ocasião, para se vingar do pai dos deuses por ter exterminado a sua raça, resolveu criar um ser diferente dos animais – apanhou o

---

<sup>19</sup> Tradução: “Caminhava às ocultas, como um foragido” (SHELLEY, 2002, p. 62).

barro do chão, umedeceu-o com água e esculpiu a massa, até obter as feições iguais à de um deus. Inspirado nessa primeira estátua, modelou muitas outras. Em seguida, insuflou-lhes a fidelidade do cavalo, a força do touro, a esperteza da raposa, a avidez do lobo. Minerva fez as novas criaturas sorverem algumas gotas de néctar e elas adquiriram o espírito divino: estava criada a raça humana.

Algum tempo depois, num banquete em que um boi seria dividido entre os Olímpicos e os homens, Prometeu encarregou-se de fazer a partilha. De um lado, pôs a carne e as entranhas do animal; de outro, apenas os ossos disfarçados sob gordura branca. Júpiter escolheu a segunda parte. Ao verificar que fora vítima de um ardil, encolerizou-se contra Prometeu e os mortais. Para puni-los, escondeu-lhes o fogo, último elemento que lhes faltava para desenvolverem uma civilização. Para ajudar o ser humano, Prometeu subiu ao Olimpo e roubou o fogo de Zeus; a partir deste instante, definitivamente, as pessoas foram diferenciadas dos animais, no momento em que receberam o fogo dos deuses e desenvolveram as habilidades de criar armas e ferramentas. Enganado mais uma vez, Júpiter, para vingar-se, mandou Pandora à terra para espalhar toda a sorte de desgraças entre os homens e acorrentou Prometeu no cume do monte Cáucaso, onde abutres iam todos os dias comer-lhe o fígado imortal. Apesar do sofrimento, o titã manteve a sua atitude de revolta. Desafiou Júpiter, declarando que sabia um segredo sobre a sua deposição. Passados trinta anos, ou trinta séculos, Júpiter permitiu que Hércules libertasse Prometeu. Este revelou um oráculo<sup>20</sup>, segundo o qual, se Júpiter esposasse Tétis, ela teria um filho que o destronaria.

Esta narração mitológica, para Alexander Martins Vianna (2005), também recorre à plasticidade com que Prometeu criou o ser humano através do barro; esse mito, infundido em conjunto com o fogo que Prometeu tinha roubado, torna-se o fogo da vida com que ele animou suas estátuas.

---

<sup>20</sup> Oráculo: divindade que responde a consultas e orienta o crente. (SILVA; FRIEDMAN, 2005).

Por causa do aspecto de criação, segundo Cynthia Hamberg (2005), Prometeu tornou-se um símbolo para a criação artística do século XVIII. Victor Frankenstein, por exemplo, pode realmente ser visto como o Prometeu moderno. Ele desafia aos deuses (ou a Deus) quando cria a vida. No instante da criação, ele toma o lugar de Deus e se torna o criador. Da mesma forma que Prometeu, Victor é castigado por suas ações. No entanto, é castigado por sua própria Criatura, ao contrário do titã, que foi castigado pelos deuses.

## 2.8 Filmografia

Como todo grande livro, *Frankenstein* já teve várias versões cinematográficas, sendo um dos mais adaptados em toda a história do cinema, somando a marca de 110 produções (FRANCO, 2005), entre as quais se destaca o clássico de 1921, dirigido por James Whale, tendo Boris Karloff no papel da Criatura e imortalizando seu rosto (como podemos constatar através do desenho de capa da edição de 2002 da editora L&PM Pocket). Alguns desses filmes não foram fiéis à estrutura da obra criada por Mary Shelley e ligaram o nome Frankenstein à Criatura e não ao criador; outros, como a versão do inglês Kenneth Brannagh, *Mary Shelley's Frankenstein*, de 1994, procuraram manter o espírito da obra, sendo esta a adaptação mais fiel para o cinema, estudando com afinco as referências citadas no livro.

A obra de Brannagh, justamente por ater-se ao texto original, dá uma clara dimensão do embate entre criador e Criatura, entre a ciência e a religião, temas tão presentes no momento atual devido às polêmicas descobertas científicas. Como nos relata João Luís Almeida Machado (2005), algumas das questões que estão em pauta no debate acerca da clonagem aparecem na trama do Dr. Frankenstein (mas estudar-se-á mais aprofundadamente estas questões na próxima unidade). Debates de caráter filosófico rondam o texto e transparecem nas telas. Afinal, o que motivou a criação desse temível monstro? Se ele foi criado, o que motivou seu criador a rejeitá-

lo de forma tão veemente? Devem ser criados limites para a ação da ciência? A criação da vida não é apenas atributo de Deus? Os homens, imperfeitos como são, não devem restringir suas ações e acatar os desígnios de Deus? Observando estas indagações e tendo como base o livro, o filme tenta respondê-las.

A versão cinematográfica de 1994 conta com a escalação de um elenco brilhante e que realmente dá vida aos personagens do livro de Mary Shelley: além de dirigir, Kenneth Brannagh também atua no filme, fazendo o papel do atormentado Dr. Frankenstein; Robert de Niro, como a Criatura, concede uma maior expressividade e dramaticidade à figura do monstro; têm-se ainda outros nomes como Aidan Quinn, Helena Bonham Carter e John Cleese.

Sem dúvida alguma, uma das passagens mais marcantes do filme é o diálogo estabelecido entre Victor e a Criatura no interior de uma caverna no Ártico; apesar da adaptação feita pelos roteiristas na fala da Criatura, a mesma é repleta de uma intensa filosofia e romantismo. Nesta ocasião, a Criatura questiona seu criador pela morte de Willie e Justine, pois é sua culpa o fato dela não saber usar adequadamente as capacidades que possui. Pergunta se ela tem alma ou se o criador se esqueceu disso: *“Quem eram estas pessoas que me formam? Pessoas boas? Pessoas más?... Você me deu vida, e depois me abandonou para que eu morresse... Quem sou eu?... Acha que eu é que sou mau?”*

Diante de tal argumentação, Victor sente-se totalmente impotente e comovido, como se fosse assumir a sua responsabilidade pelo ser que criara; mas, devido ao seu próprio egoísmo, vê-se que, no transcorrer da história, ele acredita que a Criatura tem um forte poder argumentativo, mas que não passa de uma armadilha. A adaptação cinematográfica utiliza, com um senso acurado, os espaços fechados e abertos, o jogo do claro e do escuro, e a trilha sonora envolvente. Neste trabalho de análise, serão desenvolvidos argumentos tendo como base esta versão, que se encaixa perfeitamente no estudo da fantástica criação do homem e do seu conhecimento de mundo.



## 2.9 A Intertextualidade presente em *Frankenstein*

É possível constatar a intertextualidade em *Frankenstein* não apenas através do relacionamento da figura mitológica de Prometeu a Victor, mas também pelas diversas menções que a obra faz a cientistas que influenciaram a criação do monstro, poetas do período romântico, e algumas obras literárias que se relacionam com a temática do livro, que podem ser os limites éticos e religiosos da ciência, bem como a rejeição ao diferente e ao anômalo, características da sociedade de massa. Abaixo, seguem as referências:

***Erasmus Darwin:*** avô de Charles Darwin, publicou o livro *Zoonomia ou Leis da Vida Orgânica* onde assinalou que a variação do ambiente provoca uma resposta do organismo (estrutura de um órgão). Portanto, os animais transformavam-se pelo hábito provocado pelas necessidades. João Luís Almeida Machado (2005) relata que, em suma, Erasmus Darwin acreditava na herança de caracteres adquiridos e, com essa crença, produziu o que decerto era uma emergente teoria da evolução, embora, de fato, ainda deixasse muitas questões sem resposta. A citação a este cientista surgirá na “Introdução da Autora”, feita para a edição de 1831, onde Mary Shelley conta a história que ouviu da boca de seu marido e de seus amigos, e que a fez pensar na estrutura inicial de seu romance: “Eles falavam do Dr. Darwin... não me refiro ao que o doutor fez ou disse que fez, mas no meu próprio interesse, no que se falava que ele teria feito” (SHELLEY, 2002, p. 9).

***Paracelso:*** conforme a Enciclopédia Barsa (p. 257, vol. 10), o fundamento do seu sistema é uma filosofia visionária neoplatônica, na qual a vida humana é vista como inseparável do universo. O corpo humano é primeiramente composto de sal, enxofre e mercúrio, e a separação destes elementos místicos seria a causa das doenças. Para ele, o médico deve

conhecer as Ciências Físicas e a Alquimia, a Astronomia e a Teologia, pois, além do corpo e do espírito, há, nos seres humanos, um terceiro elemento, criado por Deus, a alma. Em *Frankenstein*, Paracelso influirá nos conhecimentos científicos de Victor através de suas leituras: “*when I returned home, my first care was to procure the whole works of this author, and afterwards of Paracelsus*”<sup>21</sup> (SHELLEY, 1996, p. 16). Na versão cinematográfica de Kenneth Brannagh, a Criatura pergunta a Victor se ela possui alma ou, se ele, ao criá-la, esqueceu deste fato; subentende-se que, em determinado momento, o cientista não observou profundamente os ensinamentos de Paracelso.

**Albertus Magnus:** santo padroeiro das ciências naturais, procurou adaptar as teorias de Aristóteles à filosofia cristã, e recuperou para a cultura ocidental os estudos científicos do grande pensador. Especulando sobre o conhecimento da verdade, Albertus Magnus procurou demonstrar que se podia alcançá-la tanto por meio da revelação e da fé, quanto da filosofia e da ciência – não havia contradição entre esses dois caminhos. Embora houvesse mistérios acessíveis somente à fé, alguns aspectos da doutrina cristã, como a imortalidade da alma, podiam ser compreendidos também pela razão. A importância dada à razão viria a ser uma das principais características da filosofia de seu mais notável discípulo, santo Tomás de Aquino. De especial interesse foram os estudos de santo Albertus sobre Aristóteles, nos quais introduziu comentários e descrições de suas próprias observações e experiências nos campos da biologia, da astronomia e das matemáticas. Quando, na obra, segundo Cristina Maria Teixeira Martinho (2005), Victor começa a construir sua criatura, não sente que está desafiando as leis de Deus, justamente por acreditar que os princípios da ciência e da religião eram compatíveis ao que ele se propunha a fazer; no caso, essa seria a influência de Albertus Magnus: “*I little expected, in*

---

<sup>21</sup> Tradução: “Quando voltei para casa, meu primeiro cuidado foi procurar toda a obra daquele autor e, depois, as de Paracelso” (SHELLEY, 2002, p. 43)

*this enlightened and scientific age, to find a disciple of Albertus Magnus*<sup>22</sup> (SHELLEY, 1996, p. 19).

**Cornelius Agrippa:** foi um mago que viveu na Renascença, adotou o nome de Agrippa em homenagem ao fundador de sua cidade natal na Alemanha. Trabalhou como médico, advogado, astrólogo e com curas através da fé. Mas fez tantos inimigos quanto amigos e foi acusado de feitiçaria. Em 1529, publicou um livro chamado *Sobre a Filosofia Oculta*, valendo-se de textos hebraicos e gregos para argumentar que a melhor maneira de chegar a conhecer a Deus era por meio da magia. A Igreja declarou-o um herético e o prendeu. Agrippa foi uma das inspirações de Goethe para escrever a peça *Fausto*, na qual um homem de ciência faz um pacto com o diabo segundo Nelson Ascher (2004, p. 14). Seu nome é também um termo para designar um livro de magia muito especial, cortado em forma de pessoa. Ele também inspirou Mary Shelley na composição do caráter de Victor Frankenstein:

In this house I chanced to find a volume of the works of Cornelius Agrippa. I opened it with apathy; the theory which he attempts to demonstrate, and the wonderful facts which he relates, soon changed this feeling into enthusiasm. A new light seemed to dawn upon my mind; and, bounding with joy, I communicated my discovery to my father. My father looked carelessly at the title page of my book, and said, - Ah! Cornelius Agrippa! My dear Victor, do not waste your time upon this; it is sad trash.<sup>23</sup> (SHELLEY, 1996, p. 15).

**Luigi Galvani:** médico e fisiologista italiano que, ao realizar pesquisas sobre o comportamento dos músculos das rãs, fez descobertas importantes para a eletricidade (implantar agulhas em pontos vitais do anfíbio para observar a contração muscular); segundo a Enciclopédia Barsa (p. 414, vol. 6), ele colaborou para a criação das pilhas elétricas. Sua doutrina é chamada de galvanismo. No filme de Kenneth Brannagh, antes de dar vida à

<sup>22</sup> Tradução “Jamais esperei encontrar, nesta idade das ciências e das luzes, um discípulo de Albertus Magnus” (SHELLEY, 2002, p. 52).

<sup>23</sup> Tradução: “Nessa casa, eu encontrei por acaso um volume das obras de Cornelius Agrippa. Abri-o displicentemente; a teoria que ele tenta demonstrar e os maravilhosos fatos que ele relata logo transformaram esse sentimento em entusiasmo. Parecia que uma nova luz surgia em meu cérebro, e vibrando de alegria, comuniquei minha descoberta a meu pai. Meu pai olhou descuidadamente para a capa do meu livro e disse: - Ah! Cornelius Agrippa! Meu caro Victor, não perca tempo com isso. É uma bobagem” (SHELLEY, 2002, p. 43).

Criatura, Victor faz uma experimentação reanimando um sapo através de descarga elétrica em seus pontos vitais. No livro, existem várias passagens referentes à doutrina de Galvani, tais como:

On this occasion a man of great research in natural philosophy was with us, and, excited by this catastrophe, he entered on the explanation of a theory which he had formed on the subject of electricity and galvanism, which was at once new and astonishing to me<sup>24</sup> (SHELLEY, 1996, p. 17).

**Wordsworth e Coleridge:** Anthony Burgess (1999, p. 198-1999; 200-201) apresenta algumas das principais características desses dois grandes poetas do romantismo inglês. O primeiro caracteriza-se pelo uso da intuição, misticismo, bucolismo, idealização das pessoas simples (“são mais puras, mais sábias que os habitantes da cidade, e a sua linguagem é menos corrupta, possuem uma conduta de acordo com natureza”). Pode-se estabelecer um paralelo das suas características principais com a mentalidade inicial da Criatura, que age intuitivamente, refugia-se em localidades rurais ou próximas à natureza e também pela idealização da família de camponeses De Lacey. Como exemplo, há um trecho de seu poema *Tintern Abbey*, que está dentro da obra, referindo-se a um desabafo de Victor sobre a personalidade do amigo assassinado, Henry Clerval:

The sounding cataract / Haunted him like a passion: the tall rock, / The mountain, and the deep and gloomy wood, / Their colours and their forms, were then to him / An appetite; a feeling, and a love, / That had no need of a remoter charm, / By thought supplied, or any interest / Unborrow'd from the eye<sup>25</sup> (SHELLEY, 1996, p. 83).

O segundo poeta tem fixação pelo sobrenatural, os elementos mágicos e misteriosos, geralmente voltados para o mal ou sensações sinistras e as qualidades demoníacas das suas descrições. Um trecho do seu mais famoso poema, *Ancient Mariner*, está inserido no capítulo V,

---

<sup>24</sup> Tradução: “Nesta ocasião, achava-se conosco um homem, grande pesquisador das ciências naturais, que excitado por este acidente, se pôs a explicar uma teoria que elaborara sobre a eletricidade e o galvanismo, ao mesmo tempo nova e espantosa para mim” (SHELLEY, 2002, p. 46).

<sup>25</sup> Tradução: “Assaltava-o uma paixão: as rochas altaneiras, as montanhas e os bosques profundos e sombrios, com suas cores e suas formas, despertavam nele sensações e um amor que não precisavam de recônditos encantos, nascidos da imaginação, ou de interesses emprestados pelo que a visão lhe podia proporcionar” (SHELLEY, 2002, p. 182).

justamente o da criação do monstro, e expressa o estado emocional de Victor após esta realização: “*Like one who, on a lonely road, / Doth walk in fear and dread, / And, having once turned round, walks on, / And turns no more his head; / Because he knows a frightful fiend / Doth close behind him tread*”<sup>26</sup> (SHELLEY, 1996, p. 27).

**Volney:** com a sua obra *Impérios Arruinados*, apresenta uma legítima descrição geográfica e historiográfica de várias nações, dando-lhes um carácter romanesco segundo Antonio Carlos Pinho Silva e Abílio Friedman (2005). A Criatura lerá este livro e é partir dele que saberá se orientar em direção a Genebra para procurar seu criador, conhecerá as regiões inabitadas do planeta e aprenderá o caminho para o Pólo Norte que lhe servirá de esconderijo e sepultura:

The book from which Felix instructed Safie was Volney's Ruins of Empires... Through this work I obtained a cursory knowledge of history, and a view of the several empires at present existing in the world; it gave me an insight into the manners, governments, and religions of the different nations of the earth<sup>27</sup> (SHELLEY, 1996, p. 61).

**Plutarco:** fez um verdadeiro catálogo de personalidades – mistura de heróis, figuras míticas, e exemplares cidadãos estadistas –, era o sacerdote de Apolo e escreveu 46 biografias comparadas e mais 4 adicionais. Intitulou-as de os *Varões Ilustres* (que conhecemos como *Vidas Ilustres*), onde rende seu tributo às grandes figuras do mundo greco-romano, humanizando-os ao coletar-lhes anedotas e pequenos incidentes. Foi nele que Shakespeare abeberou-se para encenar *Antônio e Cleópatra*, e *Júlio César*, segundo Michel Jalil Fauza (2005), enquanto Jean-Jacques Rousseau recomendava-o como leitura obrigatória na formação do carácter dos jovens. O próprio Plutarco, que criou um cânone, isto é, uma apresentação padrão para as vidas que

<sup>26</sup> Tradução: “Como alguém que numa estrada solitária, caminha temeroso e aterrorizado, e, tendo olhado em derredor, avança, sem virar mais a cabeça; por saber que um terrível inimigo aproxima-se por trás dele” (SHELLEY, 2002, p. 67).

<sup>27</sup> Tradução: “O livro com que Félix instruía Safie era *Impérios Arruinados* de Volney... Através deste livro, obtive um breve conhecimento da história e uma visão dos impérios atualmente existentes no mundo. Consegui compreender os costumes, os governos e as religiões das diferentes nações da Terra” (SHELLEY, 2002, p. 138).

escreveu em grossos volumes, concorda que não fez história no sentido maior, de investigação acurada, como assume, por exemplo, com um *Tucídides*, mas simples biografias, algo mais descomprometido com os rigores metodológicos, mas que até hoje atrai um universo maior de leitores. Na obra *Frankenstein*, quem cita a obra de Plutarco é a Criatura; esta conta que sentiu grande comoção ao tomar conhecimento do caráter humano através da leitura:

The volume of Plutarch's Lives, which I possessed, contained the histories of the first founders of the ancient republics [...] but Plutarch taught me high thoughts; he elevated me above the wretched sphere of my own reflections to admire and love the heroes of past ages<sup>28</sup> (SHELLEY, 1996, p. 67).

**Goethe:** no romance *As Tristezas de Werther* é relatada a vida do jovem artista Werther, pertencente ao mundo *blasé* da alta burguesia, que refugia-se numa bucólica vila, onde busca o modo de vida contemplativo. Cerca-se dos clássicos gregos, passeia pelos campos e quase que rejeita as frivolidades burguesas, inclusive arengando contra alguns cânones daquela sociedade. Mas ele próprio está preso àquela condição: sua existência revela a caricatura daquele *savoir-vivre* burguês: freqüenta bailes das altas rodas, relaciona-se com a aristocracia e nunca revela a que veio: é apenas a potência de um artista, que não se manifesta. Pois esta figura de homem acaba por vergar-se à paixão (impossível) por Lotte. A menina agrada-lhe por seus modos e pelas feições pintadas em tons pastéis pelo romântico Goethe. Mas é noiva de Albert, que se torna barreira intransponível a Werther: a lealdade e correção impedem-no do ato mais verdadeiramente sincero. E é em meio a este enredo de amor-ideal e renúncia que permeiam os conceitos de suicídio de Werther, segundo Nelson Ascher (2004, p. 16). Em *Frankenstein*, a Criatura sente uma profunda identificação com o personagem Werther, não apenas por procurar o refúgio no campo, mas por se sentir preso na terrível condição de

---

<sup>28</sup> Tradução: “O volume que eu possuía das Vidas Ilustres de Plutarco continha as histórias dos primeiros fundadores das antigas repúblicas... mas Plutarco ensinou-me pensamentos mais sublimes, elevou-me para acima da ruínosa esfera de minhas próprias reflexões, ensinando-me a admirar e amar os heróis do passado” (SHELLEY, 2002, p. 149-50).

rejeitado que seu criador lhe causou e por tomar o romance como verídico, concedia ao personagem atributos quase divinos:

In the Sorrows of Werther, besides the interest of its simple and affecting story, so many opinions are canvassed, and so many lights thrown upon what had hitherto been to me obscure subjects, that I found in it a never-ending source of speculation and astonishment... I thought Werther himself a more divine being than I had ever beheld or imagined; his character contained no pretension, but it sunk deep.<sup>29</sup> (SHELLEY, 1996, p. 66-67).

Roger Shattuck (2000, p. 84-111) tenta identificar um paralelo entre o personagem Victor Frankenstein com mais um personagem que dá título a outro romance de Goethe, *Fausto*, pois ambos são médicos e cientistas obcecados por vencer a idéia da morte, ambos perdem suas amadas em consequência dos seus erros e ambos criam um ser deformado. A Criatura, neste caso, é posta em paralelo com o Homúnculo, ser grotesco criado por Fausto, e ainda com Mefistófeles, por ser deficiente, incompleto. Como a autora Mary Shelley não faz referência a esta obra em seu romance, não há porque aprofundar este estudo no presente trabalho.

**John Milton:** um dos pilares da cultura de língua inglesa, bem como um clássico em que a erudição épica renascentista se associa à sonoridade retórica e religiosa do barroco; sua obra-prima é a epopéia *Paraíso Perdido*, em que recria o conflito entre Lúcifer e Deus e o mito da criação do homem, bem como sua expulsão do paraíso com uma metafísica monista (dita também filosofia biológica, em que a realidade total se reduz sempre à unidade monista da matéria, vida e espírito; neste sentido não há Deus separado do mundo, nem há alma separada da matéria, da qual o psiquismo é apenas uma epifenômeno; encontrou fundamento através das teorias positivistas de Rousseau e Comte) e uma espécie de materialismo cristão.

---

<sup>29</sup> Tradução: “Em As Tristezas de Werther, além do interesse da narrativa simples e comovente, são examinadas tantas opiniões e tanta luz foi lançada sobre o que até então foram os meus temas obscuros, que nele eu encontrei uma infundável fonte de especulação e espanto... Eu achava que Werther era, em si mesmo, um ser mais divino de quantos eu já vira ou imaginara; seu caráter, sem o pretender, penetrava no fundo de minha alma” (SHELLEY, 2002, p. 149).

Composta de doze livros e escrita em pentâmetros ingleses, a obra apresenta a inovação dos versos brancos, com extraordinário senso de ritmo e sonoridade. A relação da obra *Frankenstein* com o *Paraíso Perdido* é profundamente evidente para Harold Bloom (2002, p. 265), não apenas por causa das duas histórias abordarem a criação e queda do homem, mas por mostrar que geralmente o grotesco, o anômalo é o símbolo do mal. Além da epígrafe ser um trecho do texto de Milton, onde Adão aborda a Deus sobre a sua criação, quem tomará conhecimento no romance de Mary Shelley sobre esta história é a Criatura, ora se identificando com Adão, por ser um objeto de criação, ora o invejando por ter um Criador sempre presente; outras vezes se identificando com Satanás, pela rejeição porque passa e pela inveja do convívio harmonioso entre as pessoas: “*But Paradise Lost excited different and far deeper emotions... Many times I considered Satan as the fitter emblem of my condition; for often, like him, when I viewed the bliss of my protectors, the bitter gall of envy rose within me*”<sup>30</sup> (SHELLEY, 1996, p. 67).

**Schiller:** importante poeta, dramaturgo e filósofo alemão, interessado, sobretudo, na Estética; faleceu jovem, mas deixou poesias, peças teatrais e escritos que marcaram a literatura e a filosofia alemãs. No livro, ele não é mencionado; mas faz uma pequena participação no filme de Kenneth Brannagh, como um jovem e arrogante estudante de Ingolstadt, que se interpõe no caminho de Victor e Henry Clerval.

---

<sup>30</sup> Tradução: “Mas o Paraíso Perdido provocou-me sensações ainda mais diversas e profundas... muitas vezes considerei Satanás como o emblema que mais se adaptava à minha situação, pois não raro, como ele, quando eu via a alegria de meus protetores, sentia dentro de mim o gosto amargo da inveja”. (SHELLEY, 2002, p. 150-1).



### **3 A CRIAÇÃO FANTÁSTICA DO HOMEM E O CONHECIMENTO DE MUNDO**

#### **3.1 Conceito de Fantástico**

Primeiramente, para que se possa entrar no estudo do elemento fantástico dentro da obra de Mary Shelley, faz-se necessário conceitualizar o termo. Segundo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (2004, p. 338), o fantástico é o elemento existente apenas na fantasia, no imaginário de cada um, também pode representar o que é extraordinário ou o que é falso e simulado. Também na obra de Selma Calasans Rodrigues (1988, p. 9), o termo fantástico (do latim *phantasticu*, por sua vez do grego *phantastikós*, os dois oriundos de *phantasia*) recebe conceito similar, acrescentando que se aplica melhor a um fenômeno de caráter artístico, como é a literatura, cujo universo é sempre ficcional por excelência, por mais que se queira aproximá-lo do real.

No sentido restrito, o fantástico ainda se elabora a partir da rejeição que o Século das Luzes faz do pensamento teológico medieval e de toda a metafísica. Nesse sentido ele operou uma transformação sem precedentes do pensamento ocidental. A partir do grande movimento de racionalização, pode-se afirmar que se procurou absorver os antigos terrores e dar uma explicação leiga para a história da humanidade. Entretanto, a racionalidade se depara com um limite imposto pela própria situação do homem que a pensa, segundo Cristina Maria Teixeira Martinho (2005).

A moderna narrativa fantástica remonta, em última instância, ao romance gótico (*Gothic Novel*) que surgiu no século XVIII. Ao contrário de seu ancestral – que explorava diretamente os ambientes macabros, os lances dramáticos e o ritmo acelerado de aventura – o fantástico foi paulatinamente sendo depurado ao longo do século XIX até chegar no XX com um arsenal narrativo mais sutil, enredos mais condensados, escritura mais requintada. Seu campo temático, porém, foi abandonando a rápida sucessão de acontecimentos surpreendentes, assustadores e emocionantes para adentrar esferas mais complexas que o aproximam do mito e do símbolo. Cynhtia Hamberg (2005) relata que a narrativa fantástica tornou-se receptiva à inquietação perante os avanços científicos e tecnológicos (principalmente com a obra *Frankenstein*, de Mary Shelley), aos devaneios oníricos ou de faz-de-conta, às angústias existenciais e psicológicas, e à sensação de impotência frente às opressões.

Qualquer que seja seu pretexto ou contexto, a narrativa fantástica efetua uma reavaliação dos pressupostos da realidade, conforme refere-se Selma Calasans Rodrigues (1988, p. 35), questionando sua natureza precípua e colocando em dúvida nossa capacidade de efetivamente captá-la através da percepção dos sentidos. Em consequência disso, o fantástico faz emergir a incerteza e o desconforto diante daquilo que era tido como familiar. Ao contrário do gênero *Fantasy* (*The Lord of the Rings*, de J. R. R. Tolkien), tão ao gosto dos leitores modernos, o fantástico não cria mundos fabulosos, distintos do nosso e povoados por criaturas imaginárias, mas revela e problematiza a vida e o ambiente que conhecemos no dia-a-dia.

Esse “realismo” do fantástico não implica, porém, em uma limitação ou pauperização de seu alcance na abordagem de problemas humanos. Antes, é a fonte de sua complexidade estética e de representação social – estando aí justamente sua distinção da simples “história de horror”, composta de personagens e situações macabras visando não somente o efeito de terror, na visão de Cristina Maria Teixeira Martinho (2005). Bom exemplo dessa diferença está entre o livro *Frankenstein ou o novo Prometeu* (1818), de Mary Shelley – que realiza um profundo

estudo da psicologia humana (efeitos da rejeição e falta de afeto sobre o indivíduo) e também das relações sociais (preconceitos e valorização das aparências causando a marginalização daqueles que formam uma minoria) – e diversas versões cinematográficas da mesma obra, em que as nuances do texto original estão apagadas e, em seu lugar, é apresentada apenas a trajetória de um monstro feio e mau.

Selma Calasans Rodrigues (1988, p. 14) relata que ao longo do caminho, o fantástico atravessou fases distintas, em que lançou mão de expedientes diferentes para criar a sensação de insegurança e, se inicialmente o insólito era produzido no nível semântico, no século XX ele se infiltra no nível sintático: em fins do século XVIII e começo do XIX, o fantástico exigia a presença do elemento sobrenatural, advindo o medo da figura de um fantasma ou monstro (a causa da angústia está no ambiente externo); também passa a explorar a dimensão psicológica, sendo o sobrenatural substituído por imagens assustadoras cuja origem está na loucura, em alucinações, pesadelos (a causa da angústia está no interior do sujeito).

Ainda em Selma Calasans Rodrigues (1988, p. 17), encontramos o parecer de Arvède Barine sobre o fantástico na literatura do século XVIII:

Nosso século foi favorável à literatura fantástica. Nele ela encontrou seu renascimento, do qual nós não vimos senão a aurora. A honra dessa nova floração tem origem provavelmente na ciência. Quando essa nos ensina que uma ligeira alteração de nossa retina faria o mundo para sempre descolorido, ela sugere a todos o pensamento de que o mundo real poderia bem não ser uma aparência, como já os filósofos o sabiam. Quando ela nos provê de criaturas dotadas de órgãos e de sentidos diferentes dos nossos, ela faz pressentir que deve haver tantas aparências de mundos quantas formas de olhos e de variedades de entendimento. A ciência torna-se assim a aliada e, mais ainda, a inspiradora do escritor fantástico: ela o encoraja a sonhar mundos imaginários ao falar-lhe sem cessar de mundos ignorados. (RODRIGUES, 1988, p. 17).

Justamente em decorrência dos fatos acima citados é que se descobriu a importância do indivíduo, o despontar de diversos elementos basilares para a modernidade – como a declaração dos direitos humanos, o acesso universal à educação e conseqüente ampliação do

público leitor, a transformação da arte em mercadoria e o surgimento da literatura de massas – ou seja, a narrativa fantástica impôs-se como veículo de expressão do sujeito e mecanismo de crítica e transgressão da situação vigente.

### **3.2 A Criação Fantástica do Humano em Frankenstein**

Mary Shelley trabalha a interação obra e mundo, apresentando uma obra que pode ser lida de diversas formas. Produzida num contexto que via surgir o declínio do poeta como demiurgo, o ato de criar toma a direção da fantasia sobrenatural, fugindo de uma concretização esquematizada, conforme João Luís Almeida Machado (2005). E isto tem a ver com a apreensão do imaginário e sua natureza pois:

O difuso do imaginário é a condição para que ele seja capaz de assumir configurações diversas, o que é sempre exigido pois se trata de tornar o imaginário apto para o uso. A ficção e a configuração apta para o uso do imaginário (porque) cria possibilidades dele se organizar, mas provoca tematizações pragmáticas correspondentes. A ficção é a configuração contrafactual da realidade existente; ela ultrapassa os limites dos dois planos - imaginário e real. (LIMA, 1983, p. 379).

Mary Shelley trabalha esta dialética do imaginário e propõe três narrativas que se interconectam, contadas por homens totalmente destituídos do sentimento de vida familiar. Cada um deles apresenta a perspectiva de negação desta experiência. Walton, Victor e a criatura são seres que problematizam o TER da vida burguesa, segundo Luís Carlos Calil (2005). Walton está determinado a encontrar regiões no Pólo Norte para nelas viver e deseja partilhar sua descoberta com a humanidade, da mesma maneira que Victor. Os dois se encontram – duplos / parceiros no isolamento. Victor, para gerar uma vida artificial se exila da humanidade, dos confortos da casa, da noiva. Incapaz de confessar seus atos, não consegue avisar sua família do perigo que a ronda. A Criatura, centro da narrativa, por sua vez, está colocada como um marginal na sociedade; sem família, apreende o mundo pelos livros e, enfurecida por

comportamentos para ela incompreensíveis, aniquila todos que possam contribuir, de alguma forma, para com a vida feliz de seu criador.

Vivendo numa época que já mostra os sinais da decadência de uma ordem que não satisfazia as demandas do real, na opinião de Harold Bloom (2002, p. 268), Mary Shelley parece impregnada das idéias da mãe, famosa escritora feminista, e delas se serve para criar uma fantasia que fala sobre os efeitos perigosos e perniciosos da manutenção rígida das esferas masculina e feminina do domínio público. Trabalho *versus* lazer, razão *versus* imaginação são a tônica que impulsiona subversivamente o real ficcional. Inocência *versus* marginalidade são eixos que determinam os narradores.

De acordo com Cristina Maria Teixeira Martinho (2005), as três narrativas concêntricas impõem um desdobramento linear da linha do enredo. Este inicia-se e termina com Walton, escrevendo para sua irmã inglesa, da periferia exterior do mundo civilizado, limite entre o conhecido e o desconhecido. Deste ponto, caminhamos para dentro do círculo da civilização, os arrabaldes rurais de Genebra, centro da ética Protestante. Neste lugar, homens e mulheres demonstram os bons sentimentos, a compostura e o decoro decorrentes das convenções tradicionais. As famílias ligadas à temática estão bem codificadas. Estas famílias não mostram a visão de tantos romances da época, com as aventuras que sempre apresentaram finais felizes, triunfando sobre qualquer posicionamento contrário.

Temos, em *Frankenstein*, na visão de Harold Bloom (2002, p. 270), o caminho oposto. Os leitores se deparam primeiro com a civilização e seus descontentes, em suas tentativas de resgatar-se dentro desta sociedade com aventuras miraculosas que atinjam o valor de uma regeneração de vida. A circularidade do enredo enfatiza um outro tipo de vida mantida pela consciência das personagens que se vinculam a outros valores. Cegos para quaisquer outros contextos, Walton e Victor, na realidade, não se compreenderam ainda como trânsfugos sociais.

Mary Shelley não tematiza o processo inconsciente que os leva ao isolamento, mas trabalha a transcendência dos valores que permeiam suas ações.

Vale ressaltar que este trabalho não tem a intenção de se posicionar sob uma ou outra perspectiva, mas sim o de apresentá-las como pólos de pensamento concernentes aos caminhos da evolução (não propriamente biológica, mas também social), configurando na dialética citada anteriormente. Estaríamos, pois, diante de duas provisões: aquela por base rousseuniana, de apego à natureza e a seus costumes, à cultura rústica e tribal que resulta em convivência justa; e a que dita o progresso, o desenvolvimento como percalço natural do homem, destino natural de sua espécie e que a ela faz jus como característica significativa do processo vital e de suas gerações.

É neste ponto que entra Shelley e sua advertência com relação ao furor científico vivido principalmente no século XVIII, colocando em plena Europa uma criança deformada, mal-amparada e, o que é pior, por ninguém aceita, conforme Cristina Maria Teixeira Martinho (2005). “*The being*”, por vezes não propriamente traduzido como “o monstro”, não cresce de forma diferente aos “párias” das sociedades modernas, sem o mínimo possível de assistência ou compaixão, e dessa forma se transforma no assassino de consciência incomum. É, sem dúvida, o personagem mais humano da obra, mesmo sendo o único que não foi gerado como um.

Michel Jalil Fauza (2005) alega que por essa razão e a partir do pressuposto de sua época, *Frankenstein* é consensualmente considerado o pai da ficção científica, e não apenas um conto de horror, como assim se transformou para muitos leitores:

Na verdade, trata-se do grande, senão único mito original produzido pela idade da ciência e da técnica, a cujos primórdios sua autora assistiu na Inglaterra e cuja culminação estamos hoje vivendo pelo mundo todo com o advento da cibernética e da engenharia genética (FAUZA, 2005).

A complementar estas palavras, diz-se que a “culminação” ainda está por vir, já que no início do século XXI, é difícil a tarefa de definir o que já aconteceu, o que está acontecendo e o

que está por vir em termos de tecnologia e ciência. Porém, é certo que o “ser” de *Frankenstein*, criado a partir do casamento “homem & ciência” foi o primeiro de muitos humanóides da espécie na literatura, segundo Edgar Franco (2005).

De conformidade com José Paulo Paes (1997, p. 235), a respeito deste tópico, no capítulo V de *Frankenstein*, onde é descrito o momento decisivo em que o monstro se anima, inexistente qualquer indicação acerca dos meios utilizados pelo seu criador para insuflar-lhe a “centelha da vida”. Esta é produto, todavia, não de artes mágicas ou de recurso ao sobrenatural, como na ficção gótica, mas de uma descoberta científica; a artificialidade dessa recriação de vida está bem marcada, no prefácio de 1831, pela alusão ao uso de uma máquina para consegui-la e ao próprio caráter maquinal dos movimentos executados pelo monstro, que já parece participar dessa simbiose entre o mecânico e o biológico característica dos *cyborgs* da moderna ficção científica.

Na versão cinematográfica de Kenneth Brannagh, é possível chegar mais longe, pois os roteiristas mergulharam nas fontes intertextuais citadas na obra e criaram uma forma de apresentar a criação do monstro ao público. Primeiramente, Víctor, obcecado, invade o laboratório do professor Waldman e rouba suas anotações. Constata que o professor “*usou material errado, precisa de fontes auxiliares; aqui está a experiência: um fracasso, o ser reanimado é deformado e a sua figura causa asco; esse fator depende de matéria-prima apropriada*”, a matéria-prima a que se refere seriam os cadáveres (pressupõe-se, de corpos ainda “frescos”). Utilizando todos os seus conhecimentos sobre a eletricidade, o galvanismo e os estudos de vários cientistas, além de acupuntura e uma idéia original de utilizar “líquido amniótico” que seria o responsável pela manutenção da vida nos estágios iniciais, a Criatura construída e modelada recebe, além de descargas elétricas, vários choques de enguias que estão na solução preparada por Víctor, e é reanimada. Nesse ponto da criação humana, tanto de forma implícita no romance, como explícita no filme, define-se o elemento fantástico a partir do efeito

de incerteza e da hesitação provocada no receptor em face de um acontecimento sobrenatural, visto de uma forma plausível.

Para Roger Shattuck (2000, p. 100), não há lugar para gracejos e é lembrado ao receptor que a produção artificial de vida tem conseqüências terríveis, como se pode comprovar logo depois que Frankenstein dá vida à Criatura; essa empresa recebe os epítetos de “catástrofe... horror”, operação que traz à luz “um monstro... desgraçado... um cadáver demoníaco” (capítulo V). Ainda nesta ocasião, Victor foge para o seu quarto e sonha com Elizabeth, sua irmã de criação e verdadeiro amor. Em seus braços, ela se transforma no cadáver cheio de vermes de sua falecida mãe. É difícil evitar uma interpretação simbólica: Frankenstein, em busca da realização de um milagre científico que mereça admiração, descobre ter violentado a própria Mãe Natureza.

Como se pode observar por meio desse relato, a literatura fantástica abre um outro precedente para a análise, as visões oníricas (os sonhos), e estas, no mundo gótico, geralmente explicitam, desde o início, a presença do perigo e da morte iminente, a par de uma grande luta para vencê-la. Em conformidade com o romance, sabe-se que é justamente o que ocorre na vida de Victor ao longo do seu relato.

Agora, no que se refere à Criatura, Harold Bloom (2002, p. 264-265) alega que a mesma, atraindo seu vingativo criador para o mundo gelado que representa o Ártico, é uma Emanação (forma ideal do desejo) perseguida por um Espectro (a sombra), com a enorme diferença de ser uma Emanação disforme, mais um pesadelo da realidade do que um sonho de desejo. Embora mais odiado do que amado, a Criatura é a representação total do poder criador de Victor e mais imaginativo que o seu criador. A Criatura é, ao mesmo tempo, mais intelectual e mais emocional que seu criador; com razão, excede de muito a Frankenstein como o Adão de Milton excede o Deus representado por Milton no *Paraíso Perdido*. O maior paradoxo e a mais espantosa realização do romance de Mary Shelley é que o monstro é mais humano que seu



criador. Este, ser sem nome, é mais digno de amor que seu criador, e mais odioso, mais digno de pena e quem mais se deve temer e, sobretudo mais apto para causar ao receptor um choque maior de conscientização no qual o reconhecimento estético compele à mais elevada concepção do ego. Assim como o Espectro e a Emissão, Frankenstein e sua Criatura constituem as metades solipsísticas<sup>31</sup> de um só eu. Victor é a mente e as emoções voltadas para o interior de si mesmo, e sua Criatura, a mente e as emoções dirigidas imaginariamente para o exterior, procurando maior humanização através do confronto com os outros egos.

Vale notar também que, com a morte próxima, Victor mostra grande agitação ao falar ao capitão do navio:

Farewell, Walton! Seek happiness in tranquillity and avoid ambition, even if it be only the apparently innocent one of distinguishing yourself in science and discoveries. Yet why do I say this? I have myself been blasted in these hopes, yet another may succeed<sup>32</sup> (SHELLEY, 1996, p. 120).

Ou seja, o desafio que lança a si mesmo e a mudança de direção no final do trecho exigem, de acordo com Roger Shattuck (2000, p. 101), uma pausa clara e marcam o reaparecimento do cientista fanático que deseja passar adiante o bastão. Mesmo na morte, o Dr. Frankenstein, o Moderno Prometeu, não consegue descartar os impulsos ambiciosos que destruíram sua vida.

Nesse momento, surge a Criatura. Nas quatro últimas páginas, sobre o cadáver de Victor, ela faz um longo discurso a Walton. De modo melodramático, o ser alega haver sofrido mais que seu criador, que perdera os entes mais próximos violentamente assassinados. “*No guilt, no mischief, no malignity, no misery, can be found comparable to mine*”<sup>33</sup> (SHELLEY, 1996, p. 121). Então, para finalizar seus atos, a Criatura promete acender uma pira funerária, na

<sup>31</sup> Solipsismo: doutrina filosófica que considera o “eu” como única realidade no mundo. (BLOOM, 2002, p. 265)

<sup>32</sup> Tradução: “Adeus, Walton! Procure a felicidade na tranquilidade e evite a ambição, mesmo que seja apenas aparente, para distingui-lo na ciência ou em alguma descoberta. Contudo, por que digo isso? Eu tive as minhas esperanças destruídas, mas outro pode ser bem-sucedido”. (SHELLEY, 2002, p. 254).

<sup>33</sup> Tradução: “Não existe culpa, maldade, desgraça, ou miséria que se possa comparar à minha” (SHELLEY, 2002, p. 258).

qual pretende ser consumida. Seu exagero é tão grotesco quanto melodramático. A batalha a que se dedicam esses terríveis inimigos é a luta pela glória, esse impulso viril que inspirou horror à autora, levando-a a escrever seu livro como um protesto. A Criatura usurpa ao homem que o criou o papel de Prometeu sofredor. Realmente, não é de se espantar que no mito resultante e na visão popular o nome Frankenstein seja assimilado à Criatura, e não ao criador.

Na opinião de Edgar Franco (2005), a literatura, muitas vezes, tem o poder de antecipar os fatos, ou melhor, profetizar sobre eles. *Frankenstein*, como literatura fantástica, pôde prever o surgimento da clonagem humana. Para ele, o romance pode ser caracterizado como o marco da literatura de ficção científica, pelo fato de narrar a história da criação de um ser humano híbrido, formado pela união de partes humanas retiradas de diversos corpos. Na época em que foi escrito, a ciência ainda estava distante de desvendar a estrutura do DNA, mas até hoje o romance demonstra sua atualidade servindo de metáfora para ecologistas do *Greenpeace* batizarem os biotecnólogos que desenvolvem pesquisas de hibridização de genes humanos com animais para empresas de bioengenharia, eles foram apelidados de “Cientistas-Frankenstein”, numa alusão ao “Dr. Víctor Frankenstein”, responsável pela criação do monstro. O romance questiona até que ponto a ciência pode subverter a ética e desafiar os princípios da natureza, subvertendo a ordem natural das coisas. No final, a Criatura volta-se contra o criador, demonstrando o posicionamento da autora em oposição à onipotência da ciência.

Essa análise da criação do ser pelo Dr. Frankenstein, e do romance por Mary Shelley, leva ao último dos elementos contextualizantes do fantástico, que Selma Calasans Rodrigues (1988, p. 37) chama de “inanimado animado”. Compreendendo, desde já, por inanimado, aquilo que não é dotado de alma, de movimento próprio proveniente da vontade (um cadáver, por exemplo); e ao contrário, o animado, o que tem alma, vontade e movimentos próprios; pode-se enfrentar alguns motivos fantásticos como o das estátuas animadas (no caso Prometeu,

construindo a estátua de barro), ou outros que lhe são homólogos, como, no romance *Frankenstein*, a reanimação de um cadáver.

### 3.3 Conhecimento de Mundo

*Frankenstein*, da autora inglesa Mary Shelley, é um exemplo clássico da idealização do homem super-poderoso e do encantamento do mundo que o circunda, este a léguas da simplicidade da vida cotidiana. Em outras palavras, o livro é um representante por excelência da literatura gótica e constitui uma espécie de resposta aos ideais racionalistas em voga na Europa até então, segundo Cynthia Hamberg (2005).

Como diz Gabriela Almeida (2005), é desta permissividade criativa que nascem os mais inventivos exemplos deste tipo de literatura. O escritor mergulha num mundo sobrenatural para ser salvo por seres superiores e circunstâncias que nada têm a ver com sua triste realidade. *Frankenstein* é considerado marco por reunir todos os elementos estilísticos característicos do gênero gótico, ao mesmo tempo em que instaura as premissas do romantismo. Trata-se da história de Victor Frankenstein que, numa busca sedenta pelo conhecimento científico, acaba perdendo o controle sobre o monstro que resulta de seus experimentos. As premissas do gótico se antecipam à própria história: temos, em vista do próprio tema, um romance criativo, livre de dogmas e formalismos de escrita, onde a natureza é idealizada e se acredita viver numa nova era de possibilidades e transformações dantes inimagináveis.

Do ponto de vista ético e religioso, a obra busca criticar, de certa forma, a toda tentativa de transgressão da ordem natural e divina. Ao dar vida à Criatura, Victor está tentando superar, ou equiparar-se, a Deus. Com isso, transgride as leis divinas e é punido com o sofrimento e a morte. E se, por um lado, a obra faz uma crítica à superação de Deus, por outro, defende a razão científica. Fato esse que é percebido quando Victor destrói a “noiva da

Criatura”, evitando, assim, a procriação dessa espécie e, quem sabe, o extermínio da raça humana.

Para João Luís Almeida Machado (2005), o leitor é levado a conhecer a vida do protagonista – solitária e egocêntrica, como o são os protagonistas de romances góticos – e todos os pormenores que o conduzem da criação do monstro à sua própria autodestruição. Victor é ambicioso no que diz respeito ao conhecimento; tem, à sua espera, uma mulher que o ama – a prima Elizabeth – e com quem pretende se casar depois de ter concluído seus planos acadêmicos. O ideal romântico pincelado pela autora na expectativa de união desses dois personagens é interrompido pelos efeitos da ciência, usada como elemento deflagrador das transformações da aparente normalidade na vida do protagonista. *“From this day natural philosophy, and particularly chemistry, in the most comprehensive sense of the term, became nearly my sole occupation”*<sup>34</sup> (SHELLEY, 1996, p. 22). A energia elétrica recém-descoberta é o ponto alto da ciência, responsável pela criação do monstro – verifica-se, daí, traços claros de elementos de ficção científica presentes também na obra.

Alexander Martins Vianna (2005) alega que, laicizando o tema da (re)criação do (super)homem, Mary Shelley cria um plano dramático de condenação para Frankenstein por pretender romper a barreira entre a vida e a morte. A visão da natureza como exemplo perfeito de força vital pressupõe a existência do ciclo entre a vida e a morte, pois a vida brota da decomposição da matéria morta em uma projeção perpétua para o futuro. Nesse sentido, tal espiral não pode ser rompida e, caso ocorra, estar-se-ia diante de um novo paradigma, algo estranho a tudo existente em matéria de saber, normas, valores e convenções. Tal é a condição existencial de um monstro. O monstro, ou “pária social”, é o sinal de que algo dentro de uma sociedade não vai bem. No entanto, longe de contemplarem a si mesmas na imagem do

---

<sup>34</sup> Tradução: “A partir daquele dia, as ciências naturais, e particularmente a química, no mais compreensível sentido do termo, tornaram-se quase que minha única ocupação” (SHELLEY, 2002, p. 57).

monstro, as sociedades tendem geralmente a criar fronteiras (reais / simbólicas) para projetar no alienígena social os seus males.

No entanto, Mary Shelley não concederá tal mecanismo de escape a Frankenstein: afinal, a sua “escultura viva” não seria uma abstração distante perdida numa estatística, mas um ser individual especial que, desenvolvendo razão e sensibilidade, era capaz de se fazer presente à mente de seu criador como indivíduo e, portanto, tornou-se impossível para Victor alienar-se dos efeitos imprevistos de sua obra – desconforto do qual é poupada a maioria dos cientistas (do passado e do presente), sob o manto protetor da “neutralidade científica”, especialização e finalidades nobres.

O monstro, por sua vez, é também protagonista e instaura, na narrativa, o dilema moral que conduz à grande questão da história: a maldade do monstro pode ser compreendida, uma vez que a ele foi negado qualquer tipo de instrução à hora de sua criação? – “*How delineate the wretch whom with such infinite pains and care I had endeavoured to form?*”<sup>35</sup> (SHELLEY, 1996, p. 25) – é o que Frankenstein diz ao se deparar com a Criatura, que é jogada ao mundo sem nenhum tipo de tutela. O monstro desaparece, aprende a lidar com os problemas do mundo e retorna, tempos depois, em busca de uma vingança que não é gratuita, mas fundada no ressentimento que vem como consequência das adversidades por quais passa.

Para Gabriela Almeida (2005), o que é mais grave é a maldade humana, preconceituosa e intolerante; ou a maldade acionada não por opção, mas como revide ao julgo preconceituoso dos seres-humanos? “*This was then the reward of my benevolence! I had saved a human being from destruction, and, as a recompense, I now writhed under the miserable pain of a wound, which shattered the flesh and bone*”<sup>36</sup> (SHELLEY, 1996, p. 74) – relata a Criatura

<sup>35</sup> Tradução: “Como descrever o ser miserável que eu lograra formar através de sofrimentos e cuidados infinitos?” (SHELLEY, 2002, p. 65).

<sup>36</sup> Tradução: “Foi essa então a recompensa da minha bondade! Eu salvara um ser humano da morte e, como recompensa, contorcia-me agora com a dor miserável de uma ferida que me rasgara a carne e estraçalhara os ossos” (SHELLEY, 2002, p. 164).

num monólogo em que explica o porquê de ter optado por odiar todos os homens, que o haviam tratado mal apenas por causa de sua aparência horrenda – “*Am I to be thought the only criminal when all human kind sinned against me?*”<sup>37</sup> (SHELLEY, 1996, p. 122). O monstro, aqui, é um personagem redondo, que evolui ao longo da trama, e que tem, de alguma forma, sua maldade justificada.

Axel Kahn (2005) pede para que se observe o fato da Criatura ter não somente forma e força humana, mas ter outros atributos humanos, que são a consciência, a empatia, o desejo. Quando ela escapa e se acha na floresta, no interior da Suíça, de onde observa uma família, ela se impressiona pela vida familiar, pela afeição do homem e da mulher, dos pais pelas suas crianças. Ela gostaria de, também, experimentar isso. Essa é a razão pela qual vai procurar Victor Frankenstein, o criador, e lhe pede para criar uma criatura fêmea. Não tanto para se reproduzir, mas para ser totalmente humanizado, para o que é preciso ter uma parceira que o olhe como tal. Ora, os homens não olham essa Criatura como um homem, como um deles, conseqüentemente, são incapazes de interagir com ela positivamente, são incapazes de humanizá-la. É preciso dois para ser um homem, ou, mesmo, uma Criatura humanizada, e a Criatura pede isso a Victor Frankenstein, que começa a fabricar a mulher. Ele não chega ao final do seu empreendimento, porque sente medo de uma geração de pequenos monstros conquistando a Terra. Fica-se, então, diante de um ser que tem a capacidade de ser humano, que tem a capacidade de ter uma consciência, que tem o desejo de amar, mas está proibido de humanizar-se. Percebe-se que os seres humanos estão, de alguma forma, na situação de todos os grandes criminosos, que não foram nunca considerados pelos outros como pertencentes ao seu mundo. Assim as pessoas, cuja violência extraordinária tem sua origem no fato de que foram permanentemente rejeitadas, negadas como pertencentes à humanidade. Em *Frankenstein*, a Criatura representa isso. É potencialmente humana, mas é impedida de ser humanizada pela

---

<sup>37</sup> Tradução: “Devo considerar-me o único criminoso, quando toda a humanidade pecou contra mim?” (SHELLEY, 2002, p. 258).

única pessoa que pode fazê-lo. Reinterpreta-se assim, o mito de Frankenstein, concluindo que é porque a tecnologia não foi até o fim nos seus propósitos que o desastre acontece e, não, porque deu início a esse empreendimento.

Os dois parágrafos anteriores, analisados de todos os ângulos, chegam, em mais um enfoque abordado no livro, ao preconceito ao diferente ou ao anormal, características de todas as sociedades, principalmente as de massas. Conforme relatam Antonio Carlos Pinho Silva e Abílio Friedman (2005), a Criatura sempre foi desprezada e maltratada pela sociedade. Sob essa ótica, o monstro de Frankenstein, que no fundo é um ser dócil e amável, passa a ser um símbolo dos excluídos. Essa idéia é reforçada pelas falas da Criatura estarem sempre grafadas entre aspas e pelo fato dela não ter sequer um nome. Ela é a Criatura e mais nada, e que leva a crer que o ser humano é um produto da natureza e da civilização.

Alexander Martins Vianna (2005) nos relata que, portanto, a tragédia de Frankenstein contada por Mary Shelley não deixa de manifestar certos incômodos com a forma que as elites governantes tratavam a questão social na época. A arrogância social, a afetação nas afeições e a falta de solidariedade constroem seus próprios monstros sociais, que são jogados “para o nada social” ou “para o mal”. Nesse sentido, não é uma condenação moralista religiosa contra o saber médico-científico que Mary Shelley nos apresenta, mas uma provocação romântico-humanista que pretende lembrar que o homem, em sua ânsia de tentar aperfeiçoar a si mesmo e a seu mundo, não pode perder a sensibilidade, o que significa equilibrar de modo inclusivo as relações entre meios e fins. Tal é a lição que Frankenstein quer deixar para Walton em seus últimos momentos:

In a fit of enthusiastic madness I created a rational creature, and was bound towards him, to assure, as far as was in my power, his happiness and well-being... I refused to create a companion for the first creature... He showed unparalleled malignity and selfishness, in evil: he destroyed my friends; he devoted to destruction beings who possessed exquisite sensations, happiness, and wisdom; nor do I know where this thirst for vengeance may end. Miserable himself, that he may render no other wretched he ought to die.

The task of his destruction was mine, but I have failed... That he should live to be an instrument of mischief disturbs me<sup>38</sup> (SHELLEY, 1996, p. 119).

Assim, as últimas palavras de Frankenstein que concluem seu ciclo trágico estão longe de anularem as esperanças de descobertas no campo da ciência, pois, mesmo recomendando o afastamento do capitão de uma sorte como a sua, acaba por se lamentar e acredita que uma outra pessoa poderia assumir o seu legado; mas as palavras ditas servem para corrigir em Walton (que está na mesma posição do leitor) um tipo de ânsia de saber que – por desequilibrar a relação entre meios e fins – perde a sensibilidade em relação à beleza da vida, em qualquer de suas expressões.

Para criar um contraponto sentimental a isso, Mary Shelley expõe, logo em seguida, a interlocução de Frankenstein com Walton e, assim, coloca o leitor num plano de suspense e segurança em relação àquilo que deve ser entendido como a “moral da história”:

I do not know that the relation of my disasters will be useful to you; yet, when I reflect that you are pursuing the same course, exposing yourself to the same dangers which have rendered me what I am, I imagine that you may deduce an apt moral from my tale; one that may direct you if you succeed in your undertaking, and console you in case of failure. Prepare to hear of occurrences which are usually deemed marvellous... nor can I doubt but that my tale conveys in its series internal evidence of the truth of the events of which it is composed<sup>39</sup> (SHELLEY, 1996, p. 10).

Por isso mesmo que, para Cristina Maria Teixeira Martinho (2005), o paradoxo prometico de Frankenstein é rico de implicações para a análise da sensibilidade romântica em matéria de conhecimento: ele tinha em mente uma escultura viva, uma criatura superior ao seu

<sup>38</sup> Tradução: “Num rasgo de entusiástica loucura, criei um ser racional e devia assegurar-lhe, tanto quanto me fosse possível, sua felicidade e bem-estar... Eu recusei criar uma companheira para a primeira criatura. Ela demonstrava uma crueldade sem par e um egoísmo diabólico; ele destruiu meus amigos; devotou-se à destruição de seres que possuíam delicados sentimentos, eram felizes e sábios. Desgraçado ele próprio, para que não cause mais desgraças deve morrer. A mim competia destruí-lo, mas falhei... Aflige-me pensar que ele possa ficar vivo para ser um instrumento da desgraça” (SHELLEY, 2002, p.253-4).

<sup>39</sup> Tradução: “Não sei em que a narração dos meus desastres lhe será útil; no entanto, quando penso que o senhor está seguindo os mesmos caminhos, expondo-se aos mesmos perigos que me tornaram no que sou, acho que o senhor talvez tire algum proveito da minha narrativa, uma conclusão que possa orientá-lo se for bem sucedido em sua empresa, e consolá-lo, se falhar. Prepare-se para ouvir fatos que comumente são julgados maravilhas... nem eu duvido que a minha narrativa reúna em si uma série de evidências internas da verdade dos acontecimentos de que se compõe” (SHELLEY, 2002, p.31-2).



criador em beleza, sensibilidade, inteligência, força e resistência; mas, como tal criação poderia ser a imagem da beleza se seu criador, para torná-la possível, privou-se de vida e afeição, acercando-se somente da morte? A afeição e a sensibilidade são apresentadas por Mary Shelley como medidores para definir quando a busca do saber adquire feições monstruosas. Lição cara para a posteridade ...

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Frankenstein*, ou o *Moderno Prometeu*, apareceu pela primeira vez anonimamente, em três volumes, no ano de 1818. Ian Ousby (1994, p. 345) relata que foi um sucesso desde o princípio, assim como um *best-seller* e, especialmente, uma das maiores presenças culturais e literárias de todos os tempos. Todas as opiniões da crítica eram-lhe favoráveis. Por exemplo, Walter Scott escreveu, em *Blackwood*, que o conto, “apesar dos incidentes selvagens, é escrito num inglês planejado e forçado, sem apresentar aquela mistura hiperbólica germânica com que normalmente textos fantásticos são apresentados”. Ele elogiou o autor – erroneamente pensando que era Percy Shelley – pelo “gênio original e o encantador poder de expressão”. Até mesmo a opinião mais hostil, emitida por John Wilson Croker, na Revista Trimestral, teria estimulado o interesse:

Nossos leitores perceberão através deste resumo, o que é o tecido horroroso de absurdo e de asquerosidade que este trabalho contém... Os sonhos de loucura são encarnados num forte e notável idioma insano e, o autor, apesar da sua racionalidade no prefácio, freqüentemente nos deixa em dúvida sobre a sua própria opinião a respeito de seu herói... *Frankenstein* tem passagens intrigantes e rastejantes. (STILLINGER, 1996, p. 11).

O autor, cuja identidade só foi revelada na página do título na segunda edição, em 1823, era Mary Shelley, filha dos dois escritores radicais mais conhecidos na Inglaterra no final do século XVIII. No prefácio da obra em inglês, feito por Jack Stillinger (1996, p. 06) há uma biografia sobre a autora, a qual é parafraseada nestas considerações para auxiliar um pouco

mais na compreensão da história como um todo. O pai dela era William Godwin, filósofo influente e romancista muito ligado ao aspecto judicial e político do Romantismo. Sua mãe era Mary Wollstonecraft, autora de artigos para revistas, cartas de viagem, traduções, um romance, uma história contemporânea da Revolução Francesa e uma *Reivindicação dos Direitos das Mulheres*, o trabalho mais importante sobre os direitos das mulheres antes de J.S. Mill e o seu *Sujeição das Mulheres*, quase oitenta anos depois. Wollstonecraft faleceu alguns dias depois de dar à luz a Mary, no final de agosto de 1797; assim, a autora de *Frankenstein*, assim como todos os personagens importantes de sua trama, não teve mãe. A jovem Mary passou uma parte de sua vida na Escócia e outra em Londres. Aos dezesseis anos, ela conheceu o poeta Percy Shelley, então com vinte e um anos, que era um admirador e hóspede frequente do seu pai; eles se apaixonaram, Mary engravidou, e o casal foi morar junto no verão de 1814. Durante os dois anos que se seguiram a sua união, eles viveram em constantes dificuldades financeiras. Seu primeiro filho, uma menina, nasceu prematuramente em fevereiro de 1815 e morreu alguns dias depois; o segundo filho, William – a quem Mary deu nome ao irmão mais novo de Victor Frankenstein, “queridinho William”, foi a primeira vítima da Criatura – nasceu depois de onze meses, em janeiro de 1816.

No verão de 1816, os Shelley foram morar na Suíça, residindo na cidade de Colônia há pouca distância de Genebra, na costa sul do lago. Estava lá, no meio do mês de junho, um vizinho próximo, Lord Byron, quando Mary Shelley começou a escrever *Frankenstein*. Ela recorda os detalhes na “Introdução da Autora”, feita para a terceira edição em 1831, onde ela tenta responder a pergunta: “Como é que eu, então uma jovem, pude pensar e discorrer sobre um assunto tão horrível?” (SHELLEY, 2002, p. 5). Como o tempo não estava bom, Mary Shelley, seu marido e amigos mantiveram-se no interior dum castelo lendo histórias alemãs de fantasmas uns para os outros, até Lord Byron propor uma competição para a criação de uma história fantasmagórica “Dediquei-me a pensar numa história” (SHELLEY, 2002, p. 8) – ela

tentava escrever, mas não conseguia criar nada ainda. “- Já encontrou a história? – perguntavam-me todos os dias, e eu era obrigada a responder com uma mortificante negativa” (SHELLEY, 2002, p. 9). Mas numa noite, participando de uma longa conversa sobre “o princípio da natureza e da vida”, algumas experiências do médico Erasmus Darwin, e a possibilidade de se reanimar um cadáver através do galvanismo, Mary Shelley teve a sua inspiração:

A noite escoou por sobre essa conversa, e até mesmo a hora das bruxarias há muito havia passado, quando nos retiramos para repousar. Coloquei a cabeça sobre o travesseiro, mas não conseguia dormir, nem podia dizer que eu estivesse pensando. Minha imaginação, solta, possuía-me, guiava-me, dotando as sucessivas imagens que se erguiam em minha mente de uma clareza que ia além dos habituais limites do sonho. Eu via – com os olhos fechados, mas com uma penetrante visão mental –, eu via o pálido estudioso das artes profanas ajoelhado junto à coisa que ele tinha reunido. Eu via o horrível espectro de um homem estendido, que, sob a ação de alguma máquina poderosa, mostrava sinais de vida e se agitava com um movimento meio-vivo, desajeitado. Deve ter sido medonho, pois terrivelmente espantoso devia ser qualquer tentativa humana para imitar o estupendo mecanismo do Criador do mundo. O sucesso deveria terrorizar o artista; ele devia fugir de sua odiosa obra cheio de horror. Ele esperaria que, entregue a si mesma, a centelha de vida que ele lhe comunicara extinguir-se-ia, que aquela coisa que recebera uma animação tão imperfeita mergulharia na matéria morta, e ele poderia então dormir na crença de que o silêncio do túmulo envolveria para sempre a breve existência do hediondo cadáver que ele olhara como berço de uma vida. Ele dorme; mas é acordado; abre os olhos; avista a horrorosa coisa de pé ao lado de sua cama, afastando as cortinas e contemplando-o com os olhos amarelos, vazios de expressão, mas especulativos... Foi então que a idéia me empolgou, rápida como a luz. ‘Achei! O que me havia aterrorizado, certamente encheria de horror aos outros; e eu tinha apenas de descrever o espectro que assombrara o meu sono da meia-noite’. Na manhã seguinte, anunciei que já havia encontrado uma história. Comecei a escrevê-la naquele mesmo dia com as palavras: ‘Era uma noite lúgubre de Novembro’, transcrevendo apenas os lúgubres terrores do meu sonho acordado. (SHELLEY, 2002, p. 9-11).

“Sonho acordado” pode lembrar a obra de Coleridge da visão dos sonhos e da posse imaginativa que propositadamente resultou no poema “Kubla Khan”, segundo Harold Bloom (2002, p. 274). *Frankenstein*, porém, não é nenhum fragmento nem uma “curiosidade psicológica” (como Coleridge chamou seu trabalho), mas faz perfeitamente a ficção com um enredo complicado, camadas múltiplas de narrações, e vários textos com inesgotáveis

significados temáticos. Mary Shelley tinha dezoito anos quando começou a traçar sua história no ano de 1816, e dezenove quando concluiu onze meses depois. Especialmente nas décadas atuais, quando os romances passaram a ser consumidos avidamente pelos estudantes universitários em cursos de inglês, é que foi acrescentado o interesse pelo trabalho sofisticado da autora; quando ela escreveu sua história, era da mesma faixa etária dos seus leitores modernos.

Às vezes, os leitores são chocados logo de início ao descobrir que Frankenstein é o nome do cientista obcecado ao invés da criação monstruosa por ele criada; e que a Criatura não nomeada, figura grotesca dos filmes populares e da televisão, é na verdade, o caráter mais eloqüente e racional do romance. Mary Shelley começa a oferecer pistas sobre as suas intenções com a edição de 1818, onde no subtítulo compara Victor Frankenstein a Prometeu, o titã conhecido na mitologia grega por sua defesa humanitária contra a tirania – o ser que roubou o fogo dos deuses para aperfeiçoar sua criação do homem, e que foi castigado por Júpiter, sendo encadeado numa rocha e tendo abutres a lhe devorar o fígado. Desta forma, o subtítulo é irônico: Frankenstein é um Prometeu moderno cujos motivos humanitários iniciais (descobrir o segredo da vida para banir as doenças que atormentam ao homem e torná-lo invulnerável à morte violenta), são subordinados imediatamente por uma sede maníaca pela fama (a glória da descoberta) e os seus resultados acabam sendo a destruição e a morte.

A epígrafe do romance, palavras do desesperado monólogo de Adão no fim do *Paraíso Perdido* de John Milton: “Pedi eu, ó meu criador, que do barro me fizesses homem? Pedi para que me arrancasses das trevas?” (MILTON, 2003, p. 390) – subversivamente compara Frankenstein com Deus, e a sua Criatura com o Adão pecador.

A forma epistolar da narrativa é apresentada pelo explorador Robert Walton que atua como um tipo de elo entre os eventos da história e os leitores. Ele é o primeiro dos três narradores do romance, suas cartas dão uma credibilidade pessoal à fantasia. Simultaneamente,

da mesma maneira do *Ancient Mariner* de Coleridge – um poema que é citado e ecoa várias vezes na trajetória do romance – as cartas separam ao leitor do mundo real, ajudando-os, desta forma, a eliminar as suas descrenças. Junto com seus marinheiros Walton segue para desbravar o Pólo Norte, e a sua primeira visão da Criatura é como uma observação científica:

We perceived a low carriage, fixed on a sledge and drawn by dogs, pass on towards the north, at the distance of half a mile: a being which had the shape of a man, but apparently of gigantic stature, sat in the sledge, and guided the dogs. We watched the rapid progress of the traveler with our telescopes.<sup>40</sup> (SHELLEY, 1996, p. 7).

As cartas de Walton também estabelecem os temas principais da narrativa desde o início – em particular a oposição da ciência e da poesia (Walton é um poeta fracassado que tenta buscar a glória desta vez como desbravador), e a importância das relações comunitárias e do amor (Walton sente desesperadamente falta de um amigo com interesses similares ao seu para dialogar).

O tema da ciência *versus* a poesia é desenvolvido subsequente no contraste entre os interesses exclusivamente científicos de Victor Frankenstein e das inclinações poéticas e morais de sua amada prima Elizabeth e do seu amigo Henry Clerval.

O que seria mais tarde conhecido como o jargão dos oprimidos, tem na obra de Mary Shelley o valor de uma profecia: os alicerces da futura sociedade das massas onde a relação opressor *versus* oprimido se torna mais patente; a liberdade de ação torna-se mais limitada e idéias de retaliação e vingança são a tônica de um ciclo inteiro de autodefesa, mutuamente pernicioso e geradora da destruição. (MARTINHO, 2005).

Esta é a dinâmica central de *Frankenstein*. É uma narrativa sobre a dialética da opressão na perspectiva ampla do opressor e do oprimido, perpassando para a família e daí para a sociedade como um todo. Talvez melhor do que qualquer história gótica, a obra retrata o

<sup>40</sup> Tradução: “Percebemos uma carruagem baixa, fixada a um trenó e puxada por cães, que passava na direção do Norte à distância de meia milha; uma criatura que tinha a forma de um homem, mas aparentemente de estatura gigantesca, estava sentada no trenó e guiava os cães. Acompanhamos o progresso do viajante com nossas lunetas’ (SHELLEY, 2002, p. 25).

trabalho extremo de uma forma diatônica da alteridade. Expõe com clareza os resultados infelizes da recusa em validar as necessidades e o direito da existência de Um *versus* o Outro.

Ao deixar sua casa, Victor Frankenstein torna-se melancólico, inicialmente, mas o objetivo de suas pesquisas em atingir o Conhecimento retira-o do contexto do círculo doméstico. Chega a dar vida a sua Criatura, mas por não ser capaz de entender as vinculações de sua ação, afasta dela qualquer tipo de elo afetivo, negligenciando seu papel. A Criatura, sem mesmo receber nome, perde a identidade e a possibilidade de conseguir enquadrar-se socialmente, pois o nome representa a autodefinição e a pertença social. Ser insignificante, é sempre mencionada como “demoníaca, espectro, monstro”, sempre repelida pelos outros por seu aspecto desproporcional, um Outro diferente e ameaçador à sociedade. Desesperada e isolada, determina-se ao aniquilamento de ambos, criador e Criatura. A combinação dos elementos textuais tem ressonância na vida comum; a estatura da Criatura / monstro de Victor tem seu análogo nas máquinas que aparecem na Inglaterra e são de estatura gigantesca; a tecnologia de então tinha monstros mecânicos enormes, que Blake em 1808 chamara de “*Dark Satanic Mills*”, conforme o relato de Harold Bloom (2002, p.262).

O tema das relações humanas, de fato, é um dos mais importantes que se referem à Criatura, além da sua criação fantástica:

But where were my friends and relations? No father was watched my infant days, no mother had blessed me with smiles and caresses... I had never yet seen a being resembling me, or who claimed any intercourse with me<sup>41</sup> (SHELLEY, 1996, p. 64)

Onde o *Ancient Mariner* finalmente encontra o sucesso é na relação com o resto de natureza e humanidade, todas as tentativas da Criatura para se relacionar socialmente terminam

---

<sup>41</sup> Tradução: “Mas, onde estavam os meus amigos e meus parentes? Nenhum pai vigiara meus dias de criança, nenhuma mãe me dedicara seus sorrisos e suas carícias... Jamais vira um ser semelhante a mim, que quisesse relacionar-se comigo” (SHELLEY, 2002, p. 140-1).

em desastre: primeiro quando tenta se unir à família De Lacey e é violentamente rejeitada, e depois quando é ferida ao salvar uma criança da morte.

As outras duas narrativas que compõem a obra, a de Victor Frankenstein e a da Criatura, adicionam as preocupações que teriam sido claras aos leitores de sua época, se o tempo não as tivesse obscurecido. As experiências de Frankenstein têm base em questionamentos científicos importantes feitos por Mary Shelley – a evolução, chamada “debate vitalístico” sobre o original e a natureza da vida, e o conflito entre religião e ciência inerente em tais tópicos. Frankenstein é comparado a uma metáfora faustiana, de acordo com Roger Shattuck (2000, p. 99), principalmente no instante em que adverte Walton sobre a busca desmedida por conhecimento, e várias vezes, a criatura é assimilada ao Satanás de Milton.

Em vários capítulos interessantes, a Criatura é descrita como portadora de um conhecimento autônomo, começando quando esta apreende rapidamente suas percepções frente aos fenômenos naturais – o sol, os pássaros, a lua, as árvores – e aprendendo com facilidade o idioma, a lógica, a literatura, a filosofia e a política. Ela também parece possuir uma bondade natural que acaba por ser corrompida pela exposição ao comportamento humano, isto a faz assemelhar-se às concepções românticas de inocência humana associadas à filosofia de Rousseau. Alguns dos conteúdos políticos complexos de Frankenstein vem pelas lições que a Criatura aprende, baseados na obra de Volney:

I heard of the division of property, of immense wealth and squalid poverty; of rank, descent, and noble blood [...] I learned that the possessions most esteemed [...] were, high and unsullied descent united with riche<sup>42</sup> (SHELLEY, 1996, p. 62).

---

<sup>42</sup> Tradução: “Tomei conhecimento da divisão da propriedade, das imensas riquezas e da miserável pobreza das classes, da descendência e do sangue nobre... Aprendi que os bens mais estimados... eram uma alta e imaculada linhagem, unida à riqueza” (SHELLEY, 2002, p. 139).



De certa forma, é uma crítica ao imperialismo colonial, começando pela tentativa de Walton em descobrir uma rota polar para o Pacífico (ampliando ainda mais o império), até em outros incidentes posteriores.

Depois que seu marido morreu afogado em 1822, Mary Shelley, viúva aos vinte e quatro anos, passou a escrever como um meio de sobrevivência. Além de escrever mais cinco romances, artigos, livros de viagem, biografias, ela organizou e reeditou toda a obra poética de Percy Shelley. Logicamente que nenhum dos seus trabalhos subseqüentes teve a originalidade e o caráter fantástico de Frankenstein, nem foram mais influentes. Mas ao final, este único romance principal teve mais efeito na imaginação popular que qualquer outro trabalho de literatura romântica (OUSBY, 1994, p. 845).

## REFERÊNCIAS

ABRAMS, M.H.; GREENBLATT, Stephen (ed.). *The Norton Anthology of English Literature*. 7. ed. New York: W.W. Norton & Company ltd., 2000, 1033 p.

ALMEIDA, Gabriela. *Dr. Frankenstein: O poder criador*. Disponível em: <http://www.claque.com.br/gabriela/2001-2003/gbli033102.htm>. Acesso em: 7 abr. 2005.

AUSCHER, Nelson. Johann Wolfgang Von Goethe: o escritor universal. In: GOETHE, J. W. von. Tradução de Agostinho D'Ornellas. *Fausto*. São Paulo: Martin Claret, 2004, p. 13-19.

BLOOM, Harold. Posfácio. In: SHELLEY, Mary. Tradução de Miécio Araujo Jorge Honkins. *Frankenstein*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2002, p. 276.

BURGESS, Anthony *A Literatura Inglesa*. Tradução de Duda Machado. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999.

CALIL, Luís Carlos. *Dr. Frankenstein: Uma experiência de ensino para criar nossos próprios monstros*. Disponível em: <http://www.saudevidaonline.com.br/artigo86.htm>. Acesso em: 10 abr. 2005.

CANDEIAS, Jorge. *Frankenstein: Uma crítica*. Disponível em: <http://ficcao.online.pt/Enigma/criticas/frankenstein.html>. Acesso em: 10 abr. 2005.

ENCICLOPÉDIABARSA. *Luigi Galvani*. v. 6. São Paulo: Melhoramentos, 1973, 414 p.

\_\_\_\_\_. *Paracelso*. v. 10. São Paulo: Melhoramentos, 1973, 257 p.

FAUZA, Michel Jalil. *Frankenstein: Criador e criatura*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/alunos/publicacoes/textos/f00005.htm>. Acesso em: 10 abr. 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: Minidicionário da língua portuguesa – século XXI*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, 338p.

FRANCO, Edgar. *Seres Híbridos & Clones: Da Literatura para as telas, das telas para a realidade*. Disponível em: <http://www.comciencia.br/reportagens/cbnagem/clone14.htm>. Acesso em: 7 abr. 2005.

GOZZOLI, Maria Cristina. *Como reconhecer a arte gótica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, 84 p.

HAMBERG, Cynthia. *Caracterização, estilo gótico e mitologia presentes em Frankenstein*. Disponível em: <http://home-1.worldonline.nl/~hamberg>. Acesso em: 10 abr. 2005.

KAHN, Axel. *O homem é produto da natureza e da civilização*. Disponível em: <http://www.ufmg.br/diversa/4/entrevista.htm>. Acesso em: 10 abr. 2005.

LIMA, Luis Carlos. *Teoria da Literatura em suas fontes*. v. 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, 379p.

MACHADO, João Luís Almeida. *Criadores e Criaturas: Frankenstein de Mary Shelley*. Disponível em: <http://www.planetaeducacao.com.br/cinema/frankenstein.asp>  
Acesso em: 7 abr. 2005.

MARTINHO, Cristina Maria Teixeira. *Frankenstein e a estética da recepção*. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viiiicnlf/anais/caderno12-10.html> Acesso em: 10 abr. 2005.

MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Antônio José Lima Leitão. São Paulo: Martin Claret, 2003, 483p.

OUSBY, Ian (Ed.). *The Wordsworth Companion to Literature in English*. Cambridge: Cambridge University Press & Hamlyn Publishing Group Ltd., 1994.

PAES, José Paulo. *Gregos & Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. São Paulo: Ática, 1988, 74 p.

SHATTUCCK, Roger. *Conhecimento Proibido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Chicago: The Norton Anthology; University of Chicago, 1996.  
\_\_\_\_\_. *Frankenstein*. Tradução de Miécio Araujo Jorge Honkins. Porto Alegre: L&PM Pocket, [2002], 276 p.

SILVA, Antonio Carlos Pinho; FRIEDMAN, Abílio. *Esteja Preparado: Frankenstein ou o moderno Prometeu*. Disponível em: <http://www.mundocultural.com.br>. Acesso em: 10 abr. 2005.

STILLINGER, Jack. Mary Wollstonecraft Shelley. In: SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Chicago: The Norton Anthology; University of Chicago, 1996, p. 11.

VIANNA, Alexander Martins. *Novo Moderno Prometeu: o espelho de Victor Frankenstein*. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/026/26cvianna.htm>. Acesso em: 8 abr. 2005.

## Licença do Creative Commons

DADOS DA LICENÇA:

```

<a rel="license" href="http://creativecommons.org/licenses/by-nd/2.5/br/"></a><br /><span xmlns:dc="http://purl.org/dc/elements/1.1/" href="http://purl.org/dc/dcmitype/Text" property="dc:title" rel="dc:type">A cria&#231;&#227;o fant&#225;stica do humano e o conhecimento de mundo: contextos para o estudo da obra "Frankenstein", de Mary Shelley</span> by <span xmlns:cc="http://creativecommons.org/ns#" property="cc:attributionName">BRIDA, Ana Claudia</span> is licensed under a <a rel="license" href="http://creativecommons.org/licenses/by-nd/2.5/br/">Creative Commons Atribui&#231;&#227;o-Vedada a Cria&#231;&#227;o de Obras Derivadas 2.5 Brasil License</a>.

```