



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Formação de Professores

Programa de Pós-Graduação em História Social

Raphael Matheus de Morais Ribeiro

**O Prometeu moderno: A revolução técnico-científica em *Frankenstein* de
Mary Shelley**

São Gonçalo

2022

Raphael Matheus de Morais Ribeiro

O Prometeu moderno: A revolução técnico-científica em *Frankenstein* de Mary Shelley

—Dissertação apresentada, como quesito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História Social, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Social.

Orientadora: Prof. Dr. Ana Carolina Huguenin Pereira

São Gonçalo

2022

DEDICATÓRIA

A Deus, família, amigos e a minha orientadora, que não me permitiram desanimar em meio às dificuldades.

RESUMO

RIBEIRO, Raphael Matheus de Moraes Ribeiro. *O Prometeu moderno: A revolução técnico-científica em Frankenstein de Mary Shelley*. 2021. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. São Gonçalo, 2021.

Na presente dissertação se buscou analisar a obra *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* à luz de seu contexto histórico, marcado pela Primeira Revolução Industrial, considerando seus impactos sobre a construção do romance e a forma como as mudanças e transformações em curso foram reimaginadas por Mary Shelley através da produção literária. A Revolução Industrial trouxe consigo uma torrente de transformações na sociedade europeia em finais do século XVIII e inícios do século XIX. Esse período marca o início daquilo que alguns autores chamarão de modernidade, um momento complexo e marcante da história, que trouxe consigo mudanças cujos impactos se fazem presentes até os dias atuais. Mary Shelley viveu os primórdios desse momento, e assim como muitos autores de sua época, se viu impelida a ~~retratar~~ a representar, à sua maneira, os fatos, costumes, pensamentos e ideias do período através da criação literária. Neste contexto surgiu *Frankenstein*, o primeiro romance da autora, que narra como a busca obsessiva pelo progresso científico poderia produzir efeitos desastrosos. A partir da novela e da bibliografia especializada, foi realizado um estudo acerca das influências políticas e literárias que marcaram a composição da obra, que, através da ficção, propôs uma reflexão crítica a respeito da sociedade na qual foi produzida.

Palavras-chave: *Frankenstein*; Mary Shelley; História e Literatura; Modernidade.

ABSTRACT

RIBEIRO, Raphael Matheus de Morais Ribeiro. *The Modern Prometheus: The technical-scientific revolution in Mary Shelley's Frankenstein*. 2021. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. São Gonçalo, 2022.

In the present dissertation, we sought to analyze the work *Frankenstein* or the *Modern Prometheus* in the light of its historical context, marked by the First Industrial Revolution, considering its impacts on the construction of the novel and the way in which the changes and transformations underway were reimagined by Mary Shelley through of literary production. The Industrial Revolution brought with it a torrent of transformations in European society in the late 18th and early 19th centuries. This period marks the beginning of what some authors will call modernity, a complex and remarkable moment in history, which brought changes whose impacts are still present today. Mary Shelley lived the beginnings of that moment, and like many authors of her time, she was impelled to portray and represent, in her own way, the facts, customs, thoughts and ideas of the period through literary creation. In this context came *Frankenstein*, the author's first novel, which narrates how the obsessive search for scientific progress could produce disastrous effects. From the novel and the specialized bibliography, a study was carried out about the political and literary influences that marked the composition of the work, which, through fiction, proposed a critical reflection about the society in which it was produced.

Keywords: *Frankenstein*; Mary Shelley; History and Literature; Modernity.

SUMÁRIO

Sumário

INTRODUÇÃO	8
1.2 A influência do Romantismo em Frankenstein.....	22
1.3 O Romantismo Gótico	31
CAPÍTULO 2.....	37
Dos épicos à ficção científica: Visões do passado e do futuro	37
2.1 O mito de Prometeu.	37
2.2 <i>Frankenstein</i> e a Ficção Científica	51
CAPÍTULO 3.....	61
Entre tradição e modernidade: ciência e magia em <i>Frankenstein</i>	61
3.1 A queda da magia	61
3.2 Victor Frankenstein e Humphry Davy.....	71
3.3 A ciência de Frankenstein.....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
FONTES LITERÁRIAS:.....	90
PERIÓDICOS:.....	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	91

INTRODUÇÃO

Novas descobertas científicas deram origem, ao final do século XVIII, ao processo conhecido como Primeira Revolução Industrial, cujo centro foi a Inglaterra. Os interesses e as necessidades da indústria estimulavam o desenvolvimento da ciência e o progresso técnico, que, por sua vez, em uma via de mão dupla, alimentavam a produção industrial. O impacto da Revolução Industrial não se restringiu ao campo das ciências exatas e naturais, ou ao estrito desenvolvimento econômico. A política, a cultura, as artes, as relações de trabalho e a própria paisagem foram profundamente impactados. Essa realidade pode ser percebida nas produções literárias do período, em que vários autores retiravam das transformações em curso inspiração para suas narrativas.

Muitos escritores e poetas pré-românticos e românticos passaram a escrever sobre as novas angústias geradas pelos avanços técnicos do período¹. Além de Mary Shelley, temos também: Percy B. Shelley com o seu *Prometheus Unbound*², Robert Louis Stevenson's com *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*³ e *Fausto*⁴ de Goethe, por exemplo, que, através da ficção, abordaram temas relacionados aos efeitos que o conhecimento e o progresso científicos poderiam acarretar na sociedade.

O advento da Revolução Francesa representou um turbilhão de mudanças de repercussões continentais. Romancistas e pensadores encontraram na escrita, ficcional ou não, ferramentas para se posicionarem politicamente contra ou a favor de regimes vigentes e de movimentos revolucionários. Esses escritores fizeram parte do movimento literário denominado como Romantismo. O Romantismo tinha como principais características uma ênfase a imaginação e o sentimento, o amor pela natureza e um interesse pelo passado⁵. Willian Godwin e Mary Wollestonecraft, pais de Mary Shelley, foram grandes intelectuais e escritores políticos do período. Ambos eram conhecidos

¹ HITCHCOCK, Susan Tyler. *Frankenstein: A Cultural History*. W.W. NORTON & COMPANY. Nova York. 1993.

² SHELLEY, Percy Bysshe. *Prometheus Unbound a Lyrical Drama in Four Acts With Other Poems*. Collin's Clear Type Press. Boston. 1892.

³ STEVENSON, Robert Louis. *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr. Hyde*. Planet EBook. EBook.

⁴ GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. W. M. Jackson Inc. 2003. E-Book

⁵ GUIMARÃES, Armando Rui. *Mary Shelley: Vida e Obra*. In. ARAÚJO, Alberto Felipe. Et al. *O mito de Frankenstein: imaginário & educação*. Organização Alberto Filipe Araújo, Rogério de Almeida e Marcos Beccari. São Paulo: FEUSP, 2018. p. 69

por, através da ficção, discutir problemas políticos e sociais que vieram à luz graças a Revolução Francesa.⁶

A mãe de Mary Shelley, Mary Wollstonecraft, morreu logo após o parto de sua filha, que foi criada pela segunda esposa de seu pai, Mary Jane Clairmont, fazendo com que a jovem conhecesse sua mãe somente através de seus escritos. Mary Shelley cresceu inserida em um ambiente fortemente politizado e erudito. A casa do seu pai era visitada por vários escritores, cientistas, intelectuais e médicos proeminentes do período. Nomes como Anthony Carlisle, W. Hazzlit, S. T. Coleridge, W. Wordsworth, Henry Fuseli, Humphry Davy e Charles e Mary Lamb⁷, por exemplo, faziam parte do círculo social de Willian Godwin.

Para além da influência daqueles diferentes intelectuais, Mary Shelley consumia com avidez as obras que tanto seu pai quanto sua mãe produziram⁸, referenciando diretamente em *Frankenstein* as produções dos mesmos como, *St. Leon, A Tale of the Sixteenth Century*⁹ de Godwin e de *Vindication of the Rights of Woman*¹⁰ de Wollstonecraft, em *Frankenstein*.

Chris Baldick, em seu livro *In Frankenstein Shadow*, afirma¹¹ que os escritos políticos deste período exerceram uma influência crucial na criação da novela de Shelley. O autor defende a ideia de que o monstro criado pelo personagem Victor Frankenstein seria uma representação das massas revolucionárias que derrubaram a monarquia absolutista francesa¹². Jean-Jacques Lacerde afirma, por exemplo, que “Ler a descrição das desgraças causadas pela vontade de mudança dos revolucionários franceses é ler por antecipação as aventuras de Victor Frankenstein”¹³. Para entender essa associação, Baldick realiza um estudo sobre o significado político do termo

⁶ BALDICK, Chris. *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity and Nineteenth-Century Writing*. Oxford University Press, 1987. p. 17

⁷ GUIMARÃES. Op. cit p. 36

⁸ GUIMARÃES. op. cit. p. 116

⁹ GODWIN, William. *St. Leon, A Tale of the Sixteenth Century*. London. A. & R. 1831

¹⁰ WOLLSTONECRAFT, Mary. *Vindication of the Rights of Woman*. Ed. Mirim Brody Kranmnik, Harmondsworth, 1975.

¹¹ BALDICK. op. cit. p. 13

¹² Ibid. p. 14

¹³ LACERDE, Jean-Jacques. *Frankenstein: mito e filosofia*. Tradução: Rosa Amanda Strausz. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. p. 54

‘monstro’, chegando à conclusão de que “O monstro é aquele que foi tão longe na transgressão da natureza que se tornou um aviso moral”¹⁴. Ainda segundo o autor, “muito antes do monstro de *Frankenstein*, monstruosidade já implicava rebelião, e sendo associado à transgressão, uma inesperada revolta contra um parente ou benfeitor”¹⁵ e por fim:

Quando desordem política e rebelião aparecem, esse ‘corpo’ [sociopolítico] é dito como não somente doente, mas disforme, abortivo, monstruoso. Uma vez que o estado é ameaçado ao ponto onde não poder mais ser identificado (de acordo com a teoria medieval) com o ‘corpo do Rei’ —isso é, como um sagrado e integral todo— então a humana e reconhecível forma do corpo político é perdida, dispersa em um caos de desmembramento e órgãos em disputa¹⁶.

A novela também aborda, com muita ênfase e já em seu próprio subtítulo, a noção de transgressão em um âmbito científico e tecnológico. O subtítulo da obra, *Prometeu Moderno*, remete ao Titã que desafiou um regime opressor e dominante, comandado pelos deuses olímpicos, ao levar o fogo do conhecimento à humanidade. O mito prometeico aparece nas obras de Hesíodo — *Os Trabalhos e os Dias*¹⁷ e *Teogonia*¹⁸ —; e na famosa peça de Ésquilo, *Prometeu Acorrentado*¹⁹. Em ambos os autores a narrativa prometeica é a mesma: O Titã engana Zeus, o deus que governava as demais divindades e entrega o fogo do conhecimento técnico aos homens, sendo, em seguida, punido por tal transgressão.

Mary Shelley, em *Frankenstein*, parcialmente recupera e ressignifica o mito. Munido do “fogo prometeico” — do discurso e do saber revolucionários da ciência moderna²⁰, em meio a um contexto histórico marcado pela primeira revolução técnico-científica ou Primeira Revolução Industrial, — Victor Frankenstein traz à vida uma nova criatura, ambicionando tornar-se o criador de uma nova espécie, e, nesses termos,

¹⁴ BALDICK. op. cit. p. 12

¹⁵ Ibid. p. 12

¹⁶ Ibid. p. 14

¹⁷ HESÍODO. *Os Trabalhos e os Dias*. Iluminuras. Tradução: Mary de Camargo Neves Lafer, São Paulo, 1996.

¹⁸ HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. Iluminuras. Tradução: Jaa Torrano. São Paulo, 1995.

¹⁹ ÉSKUÍLO. *Prometeu acorrentado*. Tradução: J. B. De Mello e Souza. 2005. EBook.

²⁰ Esse paralelo entre a tradição antiga e o conhecimento moderno é abordado por Alexandre Koyré. O autor afirma que “Enquanto o homem medieval e o antigo visavam à pura contemplação da natureza e do ser, o moderno deseja a dominação e a subjugação.

tornar-se ele mesmo uma espécie de deus, capaz de manipular os mecanismos da natureza:

Uma nova espécie abençoar-me-ia como criador e origem; muitas personalidades felizes e excelentes deveriam a mim a própria existência. Nenhum pai poderia reivindicar a gratidão de seu filho de maneira tão completa quanto eu reivindicaria a deles.²¹

O personagem Victor Frankenstein foi construído como um cientista que age na natureza de forma agressiva e voluntarista, sem se importar com as consequências de seus atos. Segundo Jay Clayton, Shelley realiza, através de seu protagonista, uma crítica ao entusiasmo desmedido dos cientistas com suas pesquisas e descobertas²², sem a devida preocupação em relação aos potenciais efeitos negativos que poderiam gerar. Embora a autora tenha uma visão positiva sobre a ciência moderna e os benefícios trazidos pela Revolução em curso, esse ponto de vista fica ofuscado e às vezes se perde, em sua novela, em meio a críticas direcionadas não somente a Victor, mas a todos os personagens que fazem uso irresponsável do discurso progressista²³. *Frankenstein* não se trata, porém, de um manifesto anticientificista.

A partir de seus conhecimentos, Mary Shelley propôs uma distinção entre boa e má ciência, isto é, entre o bom ou mau emprego dos recursos e potenciais científicos. A “boa ciência” diria respeito a uma aproximação menos invasiva e mais contemplativa da natureza, enquanto a “má ciência” seria mais intervencionista²⁴. O experimento realizado por Victor Frankenstein se encaixa nesse emprego intervencionista e, no limite, como veremos, abusivo, irresponsável e destrutivo dos potenciais científicos. O jovem cientista busca, a qualquer custo, superar as leis da natureza, eliminando a morte e, para tal, está disposto a violar sepulturas recolhendo material para a confecção de seu monstro.

²¹ SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou O Prometeu Moderno*. DarkSide; Tradução: Marcia Xavier de Brito, Carlos Primatei, Rio de Janeiro, 2017. p. 69

²² CLAYTON, Jay. *Frankenstein's futurity: replicants and robots*. Cambridge University Press. Princeton University, New Jersey, 2003. p. 88

²³ Ibid. p. 88

²⁴ Ibid. p. 86

A novela *Frankenstein* surgiu, em certa medida, como resposta a um desafio proposto por Lord Byron aos seus amigos²⁵ durante um verão na Suíça: escrever o conto de terror mais assustador. A partir deste gatilho, em 1816, Mary Shelley começou a imaginar sua obra. Na noite em que a história foi concebida, Mary e seu marido conversavam com Byron sobre o Galvanismo e as possibilidades de sua aplicação²⁶. O termo faz referência a Luigi Galvani, médico italiano que no século XVIII realizou estudos acerca dos efeitos da eletricidade em humanos e animais. Influenciada pela conversa, Mary Shelley— no prefácio que escreveu para a edição de 1831— descreveu o pesadelo que iria lhe inspirar:

Vi — com os olhos fechados, mas em uma imagem mental aguçada — o pálido estudioso das artes profanas ajoelhado atrás da coisa que agregara. Vi o terrível espectro de um homem esticado e, então, por obra de um mecanismo potente, observei-o mostrar sinais de vida e agitar-se em um movimento desajeitado, quase vivo. Assustador.²⁷

A partir deste sonho, surgiu a ideia para a história de terror que Mary Shelley almejava apresentar aos seus colegas. Planejada inicialmente como um conto, com o incentivo de Percy B. Shelley, a jovem expandiu a sua história, lançando a primeira edição de *Frankenstein* em 1818, de forma anônima, e gerando discussões sobre quem poderia ter escrito algo tão perturbador.

A novela tem início a partir de um conjunto de cartas trocadas entre dois personagens: o navegador e explorador Walton e sua irmã, Margaret. Ele ambiciona ser o primeiro homem a chegar ao Polo Norte e revelar os mistérios do continente:

Animado por esse vento cheio de promessa, meus devaneios tornam-se mais ardentes e vívidos. Tentei, em vão, deixar-me persuadir de que o polo é o lugar do gelo e da desolação; apresenta-se sempre à minha imaginação como uma região de beleza e delícia.²⁸

Nos primeiros capítulos seus anseios e expectativas são apresentados através das cartas enviadas à irmã, nas quais o personagem relata as dificuldades enfrentadas

²⁵ Os amigos eram, além de Mary Shelly, Percy B. Shelley; o médico de Byron, Jhon Polidori e a meia-irmã de Mary, Claire Clairmont. SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou O Prometeu Moderno*. DarkSide; Tradução: Marcia Xavier de Brito, Carlos Primati, Rio de Janeiro, 2017. p. 28

²⁶ ARAÚJO. op. cit. p. 114

²⁷ SHELLEY. op. cit. p. 28

²⁸ Ibid. p. 33

com a tripulação e principalmente sua solidão, pois, embora estivesse cercado por pessoas, nenhum dos homens que o acompanhavam partilhavam dos mesmos gostos e objetivos. No meio de sua jornada, ele resgata uma pessoa em alto mar, o cientista Victor Frankenstein. Em pouco tempo ambos se tornam grandes amigos, pois Victor era aquela alma elevada, de grande refino intelectual, de que Walton tanto sentia falta.

Após se recuperar, Victor, em suas conversas com Walton, descobre os objetivos de seu novo amigo e, preocupado com as ambições do navegante, decide contar a sua história, para explicar a Walton como a obsessão pode levar um homem à ruína, como havia acontecido com ele próprio. Aqui se inicia a segunda camada da novela. A narrativa passa por toda a infância do jovem Victor, a adoção de sua meia irmã Elizabeth, a amizade com Clerval (seu amigo de infância) e a descoberta das obras de três grandes alquímicos do passado: Paracelso, Alberto Magno e Cornélio Agrippa. Como o próprio Victor narra, “Eram os segredos do céu e da Terra que desejava aprender”²⁹. Desde a juventude o personagem apresentava grande curiosidade a respeito do funcionamento do mundo e da vida que o cercava, e aqueles homens, dedicados aos estudos alquímicos, haviam sido pioneiros na exploração dos mistérios deste mundo.

Caminhando para a maioridade, Victor vai para a universidade de Ingolstadt, na Alemanha, e lá inicia os seus estudos sobre Filosofia Natural e especialmente Química, dando início aos seus projetos de criação da vida artificial. Durante seus dois anos de pesquisa, o personagem entra em uma espiral obsessiva, deixa de contatar sua família, se isola dos amigos e passa a dedicar todo o seu tempo no angariamento de materiais para sua pesquisa, no caso, cadáveres humanos:

Colecionei ossos dos jazigos e perturbei, com dedos profanos, os segredos tremendos da figura humana. Em uma câmara solitária, ou melhor, em uma cela, na parte superior da casa, separada de todos os outros apartamentos por um corredor e uma escadaria, mantive minha oficina de criação imunda: meus olhos saltavam das órbitas ao cuidar dos detalhes da minha operação. A sala de dissecação e o matadouro forneciam muitos de meus materiais; e inúmeras vezes minha natureza humana voltou-se com repugnância para a tarefa, embora, ainda instigado por uma avidez que aumentava perpetuamente, tenha conduzido meu trabalho para demasiado perto de sua conclusão.³⁰

²⁹ Ibid. p. 33

³⁰ Ibid. p. 72

Após anos de estudo, Victor descobre o segredo da animação de matéria inerte e inicia seu experimento de criação artificial da vida:

No princípio, duvidei se deveria tentar a criação de um ser como eu ou uma organização mais simples, mas minha imaginação estava demasiado exaltada com meu primeiro sucesso para permitir-me duvidar da capacidade de dar vida a um animal tão complexo e maravilhoso quanto o homem.³¹

Seu experimento é um sucesso: as partes de cadáveres que havia coletado para formar um corpo disforme e desigual foram reanimadas conforme pretendia, através do saber e do experimento científicos. Entretanto, ao contemplar a sua obra finalizada – a criatura monstruosa à qual acabara de dar vida – Victor é tomado de pavor e desmaia; ao acordar, a criatura desaparecera e o personagem então se culpa por ter posto no mundo um ‘demônio’³², um ser antinatural e monstruoso. Profundamente abalado, o cientista decide então retornar à casa de seu pai, em Genebra, abandonando os estudos. Ao chegar, várias mortes misteriosas acontecem ao seu redor, vitimando pessoas próximas. O personagem tem certeza de que as mortes estão ligadas à criatura, e sai então à sua procura.

A partir do encontro de ambos, criador e criatura, tem início a terceira parte da novela, ao longo da qual o monstro narra sua história desde que deixou o laboratório do cientista. A narrativa se constitui de relatos acerca dos contatos frustrados com os humanos e das decepções e rejeições que sofreu em decorrência de sua aparência grotesca e de sua natureza não humana. A criatura clama a Victor, como retratação, a criação de uma companheira, para romper a sua solidão e viver com ela em algum lugar remoto, longe dos seres humanos. Diante da recusa do criador, tem início a última parte do conto, na qual o monstro, numa atitude de desafio e vingança, decide matar todos os entes queridos do cientista, que inicia uma caça para destruir sua odiosa criatura.

Através da literatura, de um conto de terror e ficção científica, Mary Shelley representa e reinterpreta a admiração, o espanto, o medo e a angústia — também suscitadas pelo seu monstro — que marcaram um período de grandes transformações históricas, nos marcos de novas possibilidades, mudanças aceleradas e potenciais

³¹ Ibid. p. 69

³² Ibid. p. 92

perigos suscitados pela expansão do saber científico, ou, se quisermos, pelo “Prometeu Moderno” da Revolução técnico-científica.

Assim, é possível observar que, através de uma obra de ficção, Mary Shelley logrou cristalizar representar e reimaginar os anseios, medos e angústias de um período. A modernidade é caracterizada como uma torrente de transformações que alteraram de forma drástica a sociedade europeia a partir do século XVIII³³. *Frankenstein* serve então como uma alegoria para esse momento, em que a Europa estava passando, segundo Hobsbawm, por uma dupla revolução³⁴, centrada na França e na Inglaterra.

Mary Shelley realiza essa façanha através de uma intrincada rede de referências que vão desde poemas da antiguidade grega até obras contemporâneas da autora, como *Fausto* de Goethe. E essas referências são utilizadas para apontar problemas presentes na sua sociedade através de temas como a solidão, a rejeição do “outro” e os limites da obsessão. Esses tópicos são centrais quando se estuda o período da modernidade, pois é nesse momento que as relações sociais e com a natureza se alteram de forma mais drástica³⁵ e elas são apresentadas na relação entre os personagens da obra, sejam em suas interações ou através de seus diálogos internos e motivações.

Frankenstein possui em seu cerne uma variedade de temas, assim como a sua criatura é composta por uma variedade de pedaços humanos. Tal multiplicidade de assuntos e discussões que são trazidas à tona tornam a produção uma obra globalizante no sentido de que ela abarca a maioria dos medos de uma sociedade. O homem moderno não vive somente com a constante de mudanças, mas também com novas descobertas que estão constantemente abalando as estruturas das suas crenças.

Esse medo é representado tanto pela criatura quanto pelo próprio Victor. O monstro é o desconhecido, o feio e grotesco, aquilo que causa pavor e espanto através da imagem e posteriormente pelo seu potencial destrutivo e homicida. A Revolução em curso é também assim, uma incógnita que possuía a capacidade de impactar

³³ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: A aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Iorati. Companhia das Letras. São Paulo, 1986.

³⁴ HOBBSAWM, Eric J. *Era das Revoluções: Europa 1789-1848*. Trad. Maria Tereza Lopes Teixeira, Marcos Penchel. Paz e Terra. São Paulo. 2012.

³⁵ BERMAN. Op. cit.

negativamente a vida do homem moderno, principalmente das camadas mais pobres da sociedade. Nesta dissertação, procuraremos percorrer as múltiplas influências e o contexto histórico complexo e conflituoso que marcaram a composição de um dos mais conhecidos romances modernos: *Frankenstein* de Mary Shelley.

CAPÍTULO 1

Romantismo e modernidade em *Frankenstein* de Mary Shelley.

1.1.Modernidade e romance

Frankenstein ou o Prometeu Moderno é uma produção que aborda em seu cerne como a noção moderna de progresso, pautada na busca desenfreada pelo conhecimento científico, é potencialmente nociva. Como uma espécie de “tradução” da Terceira Lei de Newton, na qual é afirmado que toda ação tem uma reação, a narrativa nos apresenta como escolhas motivadas por egoísmo, arrogância e ambição desenfreados podem conduzir a resultados catastróficos. É possível ainda considerar que a procura do personagem Victor Frankenstein pelo conhecimento científico representa a negação de um passado considerado obsoleto, de um tradicionalismo atrasado e de todo um modelo de pensamento ancorado em suposições e superstições consideradas arcaicas pela ciência moderna.

Chamamos de modernidade o movimento em que ocorre uma série de transformações sociais, tecnológicas, econômicas e culturais em parte da Europa, a partir de finais do século XVIII. Questiona-se, neste contexto, as instituições estabelecidas, a começar pela Igreja e pelas formas de organização e funcionamento do Estado.

Koselleck, em *Futuro Passado*³⁶, afirma que a Igreja Medieval fora “detentora” do futuro, pois seria nesse tempo vindouro que repousava a Parúsia³⁷ e, conseqüentemente, o fim do mundo como o conhecemos, assim:

Na qualidade de elementos constituinte da Igreja e configurado como o possível fim do mundo, o futuro foi integrado ao tempo; ele não se localiza no fim dos tempos, em sentido linear; em vez disso, o fim dos tempos só pode ser vivenciado porque sempre fora colocado em estado de suspensão pela própria Igreja, o que permitiu que a história da Igreja se perpetuasse como a própria história da salvação³⁸

³⁶ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas. Rio de Janeiro: Contraponto, 1979.

³⁷ De acordo com a crença cristã, a Parúsia seria a segunda vinda de Jesus Cristo.

³⁸ KOSELLECK, op. cit. p.26

A concepção de tempo vindouro (e suposto controle sobre ele) e a promessa de salvação espiritual foram ferramentas utilizadas, segundo Thomas Keith, para exercer influência e controle sobre uma sociedade que convivia constantemente com fome, miséria, doenças e outras calamidades³⁹ em um mundo onde a explicação popularmente aceita para localizar a origem desses fenômenos repousava na ação do divino.

Ainda segundo Koselleck, com o advento do Estado Absolutista, há uma mudança na forma como o futuro é encarado, deixando de ser concebido como algo certo e distante e passando a figurar como uma incerteza eminente que necessita ser controlada de forma a gerar um resultado político satisfatório:

A gênese do Estado Absoluto Autônomo foi acompanhada de uma luta incessante contra profecias políticas e religiosas de todo tipo. Ao reprimir as previsões apocalípticas e astrológicas, o Estado apropriou-se à força do monopólio da manipulação do futuro.⁴⁰

Essa manipulação do futuro seria realizada através de prognósticos políticos, de modo a impedir eventos que afetassem negativamente o Estado ou, na medida do possível, reduzir danos políticos e econômicos. O futuro que antes era um momento indefinido e distante, sempre postergado, agora se torna algo mais palpável e manipulável. Com o avanço da modernidade, ainda de acordo com Koselleck, o futuro se aproximaria do presente e maior seria o controle que as instituições buscam exercer sobre o tempo, logrando prever, alterar e até acelerar acontecimentos subsequentes.

Tem-se na modernidade a emergência de um indivíduo autônomo, concebido como autor da própria história, e, conseqüentemente, do próprio futuro. Esse homem moderno procura afirmar-se como sujeito da própria história, no âmbito de um movimento contínuo de questionamentos, inovações e transformações materiais, tecnológicas, sociais e culturais, impulsionadas, dentre outros fatores, pelo conhecimento científico.

Uma das maneiras pelas quais esse indivíduo age no tempo é transformando o espaço e através disso transforma também a sociedade ao seu redor. Isso se observa nas próprias intervenções no espaço físico, através, por exemplo, da criação de ferrovias, e

³⁹ THOMAS, Keith. *Religião e o Declínio da Magia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 26

⁴⁰ KOSELLECK. op. cit. p. 29

dos *Boulevards* construídos na Paris de Haussman, em um grande projeto de modernização do espaço urbano⁴¹.

Marshall Berman se refere à modernidade como “um perpétuo estado de vir a ser”⁴² e, neste sentido, observa:

Existe um importante *corpus* de escritos modernos, com frequência produzidos por escritores sérios, que se assemelha demasiado a material de propaganda. Esses escritos veem toda a aventura espiritual da modernidade encarnada na última moda, na última máquina, ou — e isso já é mais sinistro— no último modelo de regime militar.⁴³

Essa “aventura espiritual” pode ser encarada como uma constante rejeição a um passado no qual o homem era submetido à força das autoridades e conhecimentos tradicionais. Isso se reflete não somente na política e na economia, mas também nas artes – nas diversas formas de expressões artísticas que irão representar de formas variadas, propondo críticas e reflexões, as aceleradas transformações em curso, no campo científico e em outras esferas, em uma constante rejeição a modelos tradicionais que falhavam em responder de maneira satisfatória os anseios desse homem moderno.

O movimento transformador característico da modernidade é apontado por Marx e Engels no *Manifesto Comunista*. Berman, em seu capítulo dedicado ao sociólogo alemão, aponta que graças ao capitalismo e à revolução técnico-científica, foi possível realizar em pouquíssimo tempo obras “faraônicas”, chegando a ultrapassar “em muito as pirâmides do Egito, os aquedutos romanos, as catedrais góticas”⁴⁴. A Modernidade se torna assim, uma espécie de vitrine de maravilhas. Entretanto, todas essas maravilhas seriam passageiras. A lógica capitalista não pressupõe a construção de obras perenes, logo, as “pirâmides” da modernidade não são divinas ou eternas, o sagrado é profanado (como apontam Marx e Engels no *Manifesto Comunista*) para logo em seguida ser derrubado.

⁴¹ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: A aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Iorati. Companhia das Letras. São Paulo, 1986. p. 7

⁴² Ibid. p. 13

⁴³ Ibid. p. 134

⁴⁴ Ibid. p. 90

Essa constante de transformações, especialmente contundentes e perceptíveis nas grandes cidades industriais, afeta não somente a paisagem, mas o cotidiano e o ritmo de vida dos cidadãos. Segundo Berman, “A modernização da cidade simultaneamente inspira e força a modernização da alma de seus habitantes”⁴⁵. Ainda neste sentido, o autor observa:

Homens e mulheres modernos precisam aprender a aspirar à mudança; não apenas estar aptos a mudanças em sua vida pessoal ou social, mas ir efetivamente em busca das mudanças, procurá-las de maneira ativa, levando-as adiante.⁴⁶

A fugacidade da modernidade não se resume somente ao âmbito material, mas imprime uma dinâmica de transformações na sociedade como um todo. No âmbito da literatura, diversas obras oitocentistas, como demonstra Berman, irão representar, de maneiras variadas, essa torrente de transformações, de novas angústias, desafios e possibilidades em que consiste a modernidade.

Nesse contexto moderno o romance surge como o estilo literário que se diferenciava das produções anteriores, pela forma como narrava sobre as experiências humanas. Segundo Ian Watt, coube ao romance uma abordagem “mais desapaixonada e científica do que se tentara antes”⁴⁷, através de outras formas literárias.

Pode-se dizer então que o romance tinha como objetivo ser o gênero literário que mais aproximaria a produção textual do contexto histórico, ou da experiência concreta de sujeitos históricos, sem se preocupar demasiadamente com o idealismo das convenções sociais. Enquanto as poesias antigas, ou as obras e epopeias descreviam os seus personagens de acordo com os ideais de determinada cultura, o romance não possuía um padrão de personagem, não se tinha um “herói ideal”, apenas homens comuns, cada um com sua particularidade⁴⁸.

Ainda de acordo com Watt, essa experiência individual se torna foco das produções literárias, principalmente a partir do século XVIII, quando se observa o surgimento de uma ênfase no realismo e na descrição do cotidiano do indivíduo

⁴⁵ Ibid. p. 143

⁴⁶ Ibid. p. 94

⁴⁷ WATT, Ian. *A ascensão do Romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Fiest. São Paulo: Companhia das Letras. 2010. p. 11

⁴⁸ Ibid. p. 13-14

“comum”, buscando romper com o tradicionalismo literário que imperava até então.

Segundo o autor:

O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual — a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade e à novidade.⁴⁹

Essa afirmação de Ian Watt sobre a qualidade do romance dialoga com o que é defendido por Berman no que diz respeito à valorização da originalidade e da novidade – ou do constante renovar – na modernidade. Como aponta Berman “o fato de você não pode pisar duas vezes na mesma modernidade tornará a vida moderna especialmente indefinível, difícil de apreender”⁵⁰. O Romance, ao narrar a vida de pessoas simples, discute como os indivíduos são impactados de diversas maneiras pelas mudanças políticas, filosóficas e econômicas em curso.

Porém, é necessário cuidado ao estabelecer relações diretas entre obras literárias e o contexto social que buscam representar. Como afirma Antônio Cândido, é preciso

Ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, e mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de poiese.⁵¹

O que Cândido expõe nessa afirmação é que não existe uma relação direta e sem desvios entre produção artística e contexto social. No caso da literatura, ele é filtrado pelo artista, que, munido de liberdade criativa, o altera ou transforma quando o reelabora em um texto.

Mary Shelley, assim como Marx, Engels, Baudelaire e tantos outros escritores oitocentistas, escreveu a respeito das circunstâncias, da modernidade pulsante que testemunhou e vivenciou, estando inserida no contexto cultural e social do maior centro industrial do mundo no século XIX.

⁴⁹ Ibid. p. 13

⁵⁰ BERMAN, Marshall. op. cit. p. 139

⁵¹ CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

1.2 A influência do Romantismo em Frankenstein

Frankenstein tece uma crítica ao ideal de progresso em curso e a forma como esse ideal impactava a sociedade. A descoberta de novos conhecimentos revolucionários e transformadores alterou, conforme referido, a relação dos indivíduos com as instituições vigentes e entre eles próprios. Enquanto uma obra elaborada na primeira metade do século XIX e em plena Revolução Industrial, *Frankenstein* sofreu influências do movimento político e literário do Romantismo. Esse gênero ganha força no final do século XVIII e engloba uma grande variedade de características, muitas vezes contraditórias⁵². David Simpson, por exemplo, se refere ao Romantismo como:

Escritos do final do século XVIII e início do XIX, que compartilham uma situação histórica semelhante sem necessariamente se manterem unidos por qualquer característica ou prescrição essencial.⁵³

Assim, para Simpson, as obras românticas estariam inseridas em um mesmo contexto histórico – no caso marcado, como viemos apontando, por uma série de transformações revolucionárias no sentido político, socioeconômico e tecnológico, mas que não partilhavam de outras peculiaridades estilísticas próprias, por exemplo.

Michel Lowy enxerga o movimento como uma visão de mundo e uma estrutura mental coletiva⁵⁴, que se expressa no âmbito da política, da cultura e das manifestações artísticas - não somente na literatura, mas também em outras artes⁵⁵. Na Grã-Bretanha, suas maiores realizações se deram no campo da poesia, principalmente com os escritos de poetas românticos como Wordsworth, Coleridge, Keats, Shelley, Blake e Byron—destoando, por exemplo, do romantismo no continente, que teve um ímpeto maior na música, nas artes, na política e na filosofia.⁵⁶

⁵² LOWY, Michael. *Romanticism Against the Tide of Modernity*. Trad. Catherine Porter. London: Duke University Press. 2001. p. 1

⁵³ SIMPSON, David. *Romanticism, criticism and theory in, The Cambridge Companion to British Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press. 1993. p. 1

⁵⁴ LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira. Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.p. 14

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ ARAÚJO. Op. cit. p. 69

Frankenstein é o produto de discussões acerca dos potenciais que as novas descobertas técnicas e científicas trariam para a sociedade. A obra discute essas novas descobertas e teorias a partir de um olhar crítico e até certo ponto pessimista. Tal característica se faz presente nas produções românticas, que dentre outros fatores tinham como característica uma visão crítica do ideal moderno de progresso vigente nas sociedades científico-racionalistas e industrializadas, principalmente a partir do século XIX. Como afirma Michael Lowy:

Muitos românticos, consideravam o estado moderno, baseado em individualismo, propriedade, contratos e burocracia administrativa racional como um sistema tão mecânico, frio e impessoal quanto o de uma fábrica.⁵⁷

O individualismo, a solidão, a frieza e desconsideração em relação ao próximo são aparentes em quase todos os personagens de *Frankenstein*: Walton se sentia sozinho em seu navio, pois não possuía uma companhia intelectualmente elevada com a qual pudesse partilhar seus gostos e ambições; Victor Frankenstein se isola cada vez mais em suas pesquisas e estudos, longe da família e dos amigos. Elizabeth, sua noiva, é uma órfã que, na ausência de seu amigo e prometido noivo, é mantida dentro de casa, apenas na companhia de seu pai adotivo; e por último a Criatura, a quem é negada qualquer contato com os homens, devido à sua aparência disforme.

A solidão e a revolta da criatura, fruto de um experimento científico, desencadeia uma série de reações violentas e destrutivas que afligem pessoas inocentes, como o irmão mais novo de Victor, William; a criada da família Frankenstein, Justine; o amigo de infância de Victor, Clerval, e sua irmã adotiva e noiva Elizabeth. Diante de tantas mortes violentas, Victor faz a seguinte reflexão sobre suas “artes profanas” – os experimentos científicos que resultariam no horror:

Assim falou minha alma profética, despedaçada por remorso, horror e desespero, ao contemplar aqueles que amei despendendo um vão pesar por sobre as tumbas de William e Justine, as primeiras vítimas desafortunadas de minhas artes profanas.⁵⁸

⁵⁷ LOWY. op. cit. p. 39

⁵⁸ SHELLEY. op. cit. p. 104

No trecho acima, Victor lamenta a morte prematura de seu irmão William e da criada, Justine⁵⁹, que fora acusada pelo assassinato. Mesmo sem provas, ele atribui os crimes à sua criatura e prevê que aqueles serão apenas os primeiros de muitos mortos: “Novamente se lamuriarão em funerais, e o som de suas lamentações serão ouvidos por muitas vezes!”⁶⁰.

As obras do romantismo, por seu componente crítico, poderiam servir de combustível ideológico para alimentar posicionamentos políticos desfavoráveis ao *status quo*. Nesse sentido, a Revolução Francesa, foi um dos acontecimentos que serviram de catalizador para o surgimento do romantismo na Europa. Segundo Otto Maria Carpeux:

O acontecimento da Revolução Francesa produziu na Europa inteira — e no continente americano— uma profunda emoção, exprimindo-se em uma literatura de tipo emocional, que se deu a si mesmo o nome de “Romantismo.”⁶¹

O movimento romântico estendeu suas influências sobre a filosofia, a literatura e a música europeias, enfatizando a imaginação e o sentimento, o amor pela natureza e um interesse pelo passado⁶². Segundo Michel Lowy, o Romantismo tinha como característica uma:

Nostalgia pela harmonia perdida entre humanos e a natureza, consagrando a natureza como objeto de um culto místico, eles observam com melancolia e desespero o processo de mecanização e industrialização, a conquista mecanizada do meio.⁶³

O movimento romântico buscava no passado uma alternativa ao mecanicismo predatório da sociedade industrial, que se alimentava da natureza e afetava as relações humanas de maneiras negativas, ao promover, por exemplo, o individualismo exacerbado e a pauperização. O que os autores românticos se propunham a fazer era o que Lowy vai chamar de “reencantar o mundo”⁶⁴. Um dos caminhos para esse reencanto se daria através de um retorno a tradições religiosas e elementos místicos. Em

⁵⁹ Há aqui uma brincadeira realizada pela autora. O nome Justine vem do latim Iustina, que significa “justo”. Entretanto, a personagem é julgada e morta injustamente por um crime que não cometeu, sendo, indiretamente, uma vítima do monstro criado por Frankenstein.

⁶⁰ SHELLEY, op. cit. p. 104

⁶¹ CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2019. p. 1365

⁶² ARAÚJO. op. cit., p. 69

⁶³ WATT. op. cit. p. 38

⁶⁴ Ibid. p. 30

Frankenstein, Victor inicia os seus estudos a partir da alquimia e do conhecimento mágico, e é perceptível como o encanto, de certo modo infantil, do personagem pelas promessas alquímicas vai sendo minado e corroído pelo racionalismo e pela objetividade da ciência moderna.

Esse retorno ao passado também pode se referir às esferas política e econômica: Lowy aponta que há no movimento um “Romantismo Restitucionista”, que busca a restituição de um passado pré-capitalista que se encontraria nas sociedades medievais⁶⁵. Escritores que partilhavam dessa visão romântica eram, por exemplo, aqueles que se desiludiram com os rumos da Revolução Francesa, principalmente no período Napoleônico. Na Inglaterra, os “Lake poets”⁶⁶ perderam o seu entusiasmo em relação ao movimento revolucionário, pois não viam mais nele a esperança de criação de uma nova sociedade que haviam idealizado, voltando-se assim para a ideia de restituição de um passado perdido.⁶⁷

A despeito do desencanto, a influência da Revolução Francesa no movimento romântico britânico se deu de maneira profunda e intensa. Como observam Lowy e Sayre, o romantismo, a despeito de tendências nostálgicas, é um movimento moderno que propõe uma crítica à modernidade. Algumas vertentes do movimento apresentam tendências reacionárias, mas muitas outras elaboram e incorporam alternativas revolucionárias⁶⁸. A influência da Revolução Francesa no movimento romântico inglês se refletiu principalmente entre os intelectuais, literatos e jovens poetas da ilha britânica que, a princípio, haviam defendido o processo revolucionário⁶⁹, utilizando os acontecimentos da França como inspiração para seus escritos. Como aponta Carpeaux:

O maior acontecimento na história inglesa do fim do século XVIII deu-se na França, disse Cherteston. Foi saudada pelos intelectuais afrancesados como Fox, pelos loucos, como Blake, e pelos utopistas como Godwin.⁷⁰

⁶⁵ Ibid. p. 59

⁶⁶ Os “poetas dos Lagos”, como Wordsworth e Coleridge, que iniciaram o movimento romântico inglês com as *Lyrical Ballads* (1798) e que inicialmente apoiaram, mais ou menos abertamente, os ideais revolucionários franceses.

⁶⁷ Ibid. p. 61

⁶⁸ LOWY, Michel. SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. Boitempo. São Paulo. 2015.

⁶⁹ Id.Ibid.

⁷⁰ CARPEAUX. op. cit., p. 1396.

Mary Shelley foi influenciada por ideais progressistas relacionados à revolução e pelo movimento romântico que incorporou tais valores. *Frankenstein* bebe da fonte de vários autores e poetas, a começar pelos pais da autora: William Godwin e Mary Wollstonecraft, que foram escritores políticos cujas obras serviram de grande influência na construção do enredo de *Frankenstein*. De acordo com Chris Baldick, a Inglaterra, durante as primeiras décadas da revolução francesa, testemunhava a proliferação de dois tipos de escrita: um aumento na produção de literatura gótica, liderado por Ann Radcliffe, e a criação de livros e panfletos políticos influenciados pelo trabalho do filósofo conservador Edmund Burke, *Reflexões sobre a Revolução em França*⁷¹. Os pais de Mary Shelley, entusiastas dos ideais revolucionários e projetos progressistas que vinham da França, fizeram parte de um movimento denominado por Gary Kelly como ‘Jacobin Novel’⁷². Segundo C. Baldic:

Os trabalhos desse grupo eram abertamente endereçados aos problemas políticos e sociais explicitados pelo processo revolucionário. Obras de cunho Político-Filosóficas, esses escritos amalgamavam os terrores da literatura gótica com a crítica social de *Things as They Are*⁷³— o título original de *Adventures of Caleb Williams* de William Godwin.⁷⁴

Para o autor, *Frankenstein* repercutia e ecoava este movimento, que sobrepunha literatura (com destaque à literatura gótica) e discurso político. Essa afirmação é fundamentada em seu capítulo *The Politics Of Monstrosity*, onde o autor aponta como algumas obras de Godwin e Wollstonecraft foram referenciadas por Mary Shelley. Por exemplo, o autor compara o personagem Caleb, de *Things as They Are*, de Godwin, a Victor Frankenstein e sua criatura, uma vez que “Caleb, como Victor e o monstro, tem de suportar as injustiças e os sofrimentos causados pelos erros alheios.”⁷⁵.

Outra produção de Godwin apontada como provável fonte de inspiração por Sir Walter Scott, em sua crítica no segundo volume da *Blackwoos’s Magazine* de 1818,⁷⁶

⁷¹ BALDICK. op. cit., p. 16

⁷² KELLY, Gary. *The English Jacobin Novel 1780-1805*. Oxford. Oxford University Press. 1976.

⁷³ GODWIN, William. *Things as They Are: Or, The Adventures of Caleb Williams*. 4. Ed. London. A. & R. 1816.

⁷⁴ BALDICK. Op. cit. p.16

⁷⁵Id. Ibid. p. 27

⁷⁶Disponível

em:

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hxq6vy&view=1up&seq=662&q1=Frankenstein>.

Acesso em: 29/07/2020

foi *St. Leon, A Tale of the Sixteenth Century*⁷⁷. Walter Scott comparou *Frankenstein* a *St. Leon*, na medida em que as duas obras tratam de assuntos que abrem novos canais e espaços para o pensamento.⁷⁸ No conto de Godwin, o protagonista descobre os segredos da pedra filosofal e o elixir da vida eterna e, mesmo assim, se desaponta com seus esforços “fúteis” de ajudar a humanidade, já que seus projetos levam à morte de seus entes queridos, conforme constatado por St. Leon na seguinte passagem:

Eu me senti verdadeiramente assombrado pelos fantasmas daqueles que eu assassinei, como Nero ou Calígula foram; minha esposa, meu filho, meu negro leal; e agora, em adição a esses, a afetuosa Julia. Eu possuo o elixir da vida eterna, mas eu me vejo como um monstro que não merece existir.⁷⁹

Como aponta Baldick, os personagens de ambas as obras demonstram, no decorrer de suas trajetórias, uma postura crítica diante do racionalismo radical que levam seus protagonistas a uma empreitada obsessiva e a uma falha tentativa de alterar a natureza e a sociedade ao seu redor⁸⁰. A história de Godwin conta, inclusive, com um horrível gigante chamado Bethlem Gabor, cujos sofrimentos o tornaram um misantropo, como se verifica na seguinte passagem: “Eu odeio a humanidade — declara Gabor; Eu não nasci para odiá-los..., mas eles me forçaram a odiá-los.”⁸¹ A declaração de Gabor é semelhante à da criatura de Frankenstein que, ao salvar uma criança, recebe como agradecimento um tiro a queima roupa:

Os sentimentos de bondade e gentileza que cogitara a poucos momentos deram lugar a uma fúria infernal e ao ranger de dentes. Inflamado pela dor, jurei ódio eterno e vingança à espécie humana.⁸²

No que diz respeito à influência da produção de Mary Wollstonecraft sobre a obra da filha, M. Shelley, Baldick ainda observa: “Mary Godwin foi, sem querer, a causa da morte de sua progenitora”⁸³ uma vez que Wollstonecraft faleceu durante o parto – assim, o contato e relação de Mary com sua mãe foi essencialmente textual.

⁷⁷ GODWIN, William. *St. Leon, A Tale of the Sixteenth Century*. London. A. & R. 1831

⁷⁸ SCOTT, Walter. *Remarks on Frankenstein or The Modern Prometheus; a Novel*. Blackwood Edinburgh Magazine, London, n. 2. p. 614. 1818.

⁷⁹ GODWIN, 1831, op. cit. p. 363. Apud BALDICK. op. cit. p., 37

⁸⁰ BALDICK. op. cit. p. 37

⁸¹ GODWIN, 1831, op. cit. p. 363. Apud BALDICK. op. cit. p., 37

⁸² SHELLEY. op. cit. p. 149

⁸³ Id. Ibid. p. 31

Sobre o túmulo da mãe ela lia suas obras e foi lá onde ela se encontrara com Percy B. Shelley antes de anunciar sua união com o poeta a seu pai.⁸⁴

Das produções de Wollstonecraft, Mary absorveu o interesse pela teoria da educação⁸⁵, sendo o autodidatismo um ponto de destaque em *Frankenstein*, já que, tanto Victor quanto sua criatura demonstram grande facilidade para os estudos, aprendendo por conta própria, cada um, os tópicos que lhes interessava.

Ao descrever a sua história de vida, desde a fuga do laboratório, passando por seu tempo na floresta até a estadia em um chalé onde habitava uma pobre família, o monstro nos apresenta trechos que exaltam a sua enorme facilidade de aprendizado:

Cada conversa dos moradores do chalé agora apresentava-me novas maravilhas. Enquanto ouvia as instruções que Félix dava à forasteira, o sistema estranho da sociedade humana era também explicado a mim. Ouvi sobre a divisão de propriedade, da riqueza imensa e da pobreza miserável; a respeito de classe social, de descendência e nobreza de sangue.⁸⁶

Mary Shelley se inspira ainda na obra de sua mãe, *Vindication of Those Rights of Woman*⁸⁷, para abordar temas relativos à situação da mulher na sociedade, como por exemplo a forma como Justine foi julgada e condenada pelo assassinato do irmão de Victor. Nessa obra Mary Wollstonecraft se defende de seus contemporâneos, que temeriam a inovação racional⁸⁸ e a extensão de direitos liberais e democráticos às mulheres, como apresentado no seguinte trecho:

Tudo o que é novo, aparenta ser errado para eles [seus contemporâneos]; e não sendo aptos a distinguir as possibilidades do monstruoso, eles temem o que não deveria ser temido, fugindo da luz da razão, como se ela fosse um tição; todavia os limites do possível nunca foram definidos para parar a robusta mão da inovação.⁸⁹

Na década de 1790 o clima reacionário identificava na inovação racionalista e nas reformas políticas algo de ‘monstruoso’⁹⁰. Nesse sentido, a própria Mary Wollstonecraft foi considerada uma figura “monstruosa” ou aberrante devido a suas

⁸⁴ Id.Ibid. p.31

⁸⁵ BALDICK, op. cit. p. 38

⁸⁶ SHELLEY, op. cit. p. 131

⁸⁷ WOLLSTONECRAFT, Mary. *Vindication of the Rights of Woman*. Ed. Mirim Brody Kranmnik, Harmondsworth, 1975.

⁸⁸ BALDICK. op. cit. p. 38

⁸⁹ WOLLSTONECRAFT, 1975. p. 265 apud BALDICK. op. cit. p. 38

⁹⁰ BALDICK.,op. cit. p. 38

ideias progressistas e inovadoras⁹¹. Vale ressaltar que antes de se casar com Godwin, Mary Wollstonecraft havia vivido na França revolucionária, defendendo o movimento, seus ideais libertários e seus protagonistas.⁹²

Outra importante influência na construção de *Frankenstein* foi Samuel Taylor Coleridge. O poeta era amigo de Godwin⁹³ e foi, junto de Wordsworth, um dos que iniciaram o movimento romântico inglês, no que ficou conhecido como as *Lyrical Ballads*⁹⁴. O poema *The Rime of Ancient Mariner*⁹⁵ era conhecido por Mary desde sua infância⁹⁶, e, como ainda observa Baldick, é citado por Walton, na seguinte passagem de *Frankenstein*:

Zarparei para regiões inexploradas, para “a terra de brumas e neve”, mas não matarei nenhum albatroz, portanto, não fique preocupada com minha segurança ou se voltarei para ti tão extenuado e pesaroso quanto o “Velho Marinheiro”⁹⁷

E por Victor:

Como quem vai com medo e horror, num caminho deserto, E após virar pra trás avança, Só olhando a frente, certo de que algum demônio medonho o segue bem de perto.⁹⁸

No poema, o velho marinheiro mata um albatroz que o perseguia, trazendo assim uma onda de má sorte. É um conto sobre culpa e isolamento que se encaixa perfeitamente na personalidade de personagens de *Frankenstein*. Coleridge, assim como os pais de Mary Shelley, havia apoiado o movimento revolucionário francês, tendo, com o advento do terror e das guerras napoleônicas, mudado de ideia em relação aos rumos que a revolução havia tomado⁹⁹.

O Romantismo inglês teve também grande contribuição de Lord Byron. George Gordon Byron foi um poeta boêmio que fez parte da segunda geração romântica inglesa,

⁹¹ Id. Ibid.

⁹² ARAÚJO. op. cit. p. 54

⁹³ SHELLEY. op. cit. p. 38

⁹⁴ ARAÚJO. op. cit. p. 63

⁹⁵ COLERIDGE, Samuel Taylor. *The Rime of Ancient Mariner*. 1792. Disponível em: <https://resources.saylor.org/wwwresources/archived/site/wp-content/uploads/2014/05/ENGL404-Coleridge-The-Rime-of-the-Ancient-Mariner.pdf>. Acesso em: 29/07/2020.

⁹⁶ BALDICK. op. cit. p. 39

⁹⁷ SHELLEY. op. cit. p. 38

⁹⁸ Id. Ibid. p. 77

⁹⁹ ARAÚJO. op. cit. 63

junto de Percy B. Shelley e John Keats¹⁰⁰. Robert Southey caracterizou a obra de Byron, no prefácio de seu livro de poemas *A Vision of Judgment*¹⁰¹, como vinculada à “Escola Satânica” do romantismo (junto de Percy e Keats), escola essa na qual se fundiam vitalismo, malditismo, ativismo político e fortes traços de sensibilidade exacerbada¹⁰². Esses poetas “satânicos” se assumem como decididamente românticos, expressando, através de suas obras e trajetórias de vida, revolta contra uma sociedade que os estigmatizava¹⁰³. Como afirma Eduardo Iañez:

O resultado final de terem posto em prática tais atitudes artísticas e de comportamento perante a vida será o ‘satanismo’, ou seja, a recusa da moral estabelecida e a exaltação de uma vida estética regida única e exclusivamente pela própria genialidade.¹⁰⁴

Amigo de Percy B. Shelley, Byron foi, conforme referido, o responsável por propor o desafio que estimulou Mary a escrever *Frankenstein*, após uma sessão de leitura sobre histórias de terror alemãs. Otto Maria Carpeaux pontua que, à exceção de Wordsworth, a maioria dos poetas ingleses sofreram grande influência do romantismo alemão, sendo Byron um grande admirador de Goethe¹⁰⁵.

O marido de Mary Shelley, Percy B. Shelley era discípulo de Godwin¹⁰⁶, e foi profundamente influenciado por *Political Justice*¹⁰⁷, tendo dedicado o prefácio da primeira edição de *Frankenstein*¹⁰⁸ ao sogro— o marido da autora realizou correções e escreveu alguns trechos da primeira edição do romance¹⁰⁹. Também influenciado pela literatura alemã, Percy B. Shelley, segundo Carpeaux, retirou dela o emprego de simbolismos gregos¹¹⁰, fazendo referência a mitologia clássica em seus poemas, o que

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ SOUTHEY, Robert. *A Vision of Judgment*. London. 1821

¹⁰² ARAÚJO. op. cit. p. 63

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ IÁÑEZ, Eduardo. *O Século XIX: Literatura Romântica. História da Literatura. Volume 6*. Tradução de Fernanda Soares. Lisboa: Planeta Editora, s. d. 1996. p. 23

¹⁰⁵ CARPEAUX. op. cit. p. 1403

¹⁰⁶ ARAÚJO. op. cit. p. 33

¹⁰⁷ GODWIN, William. *An Enquiry concerning Political justice, and its influence on General Virtue and Happiness*. London. 1783

¹⁰⁸ O prefácio da primeira edição de *Frankenstein*, que saiu em 1818, foi escrito por Percy B. Shelley.

¹⁰⁹ ARAÚJO. op. cit. p. 67

¹¹⁰ CARPEAUX. op. cit. p. 1403

pode explicar o resgate do mito prometeico em *Prometheus Unbound*, obra essa que denota o “classicismo dionisíaco”¹¹¹ do autor.

1.3 O Romantismo Gótico

Frankenstein, como obra ligada ao movimento romântico, se relaciona a um subgênero que é o da literatura gótica, fundada por Horace Walpole com o seu *Castelo de Otranto*¹¹². O termo “gótico” era usado de forma pejorativa à época do lançamento do romance de Walpole, devido à influência neoclássica em voga em fins do século XVIII, de modo que o que se almejava nas produções artísticas era a implementação de elementos de equilíbrio e harmonia¹¹³. Por sua vez, as produções góticas eram caracterizadas pelo excesso de contradições e ideias, criando, assim, uma literatura que verbalizava os medos e desejos de seus leitores¹¹⁴. Judith Halberstain afirma que esse excesso também se expressa dentro da estrutura textual das obras góticas:

A forma da novela é monstruosa; ela se abre para o excesso, como o monstro da história, as partes da novela excedem o todo. Sua estrutura, seu exoesqueleto, e também os seus conteúdos— filosofias sobre a vida, meditações sobre o sublime, narrativas sentimentais sobre família e moral, discussão estética— faz da novela um texto monstruoso. A monstruosidade de *Frankenstein* é literalmente no texto da novela ao ponto que a produção textual em si mesma é responsável por gerar monstros.¹¹⁵

Frankenstein apresenta em si uma miríade de temas e contradições que compõem a narrativa, podendo ser considerada uma obra com ambições grandiosas (ou mesmo, de acordo com Halberstain, “monstruosas”). O enredo da novela em si já é o suficiente para causar espanto no leitor, ainda mais quando se leva em conta a afirmação da própria autora no prefácio da novela, no sentido de que o livro é “sua hedionda criação”¹¹⁶. Desse modo, a história se apropria de vários elementos característicos do romantismo, da literatura de ficção científica e da literatura gótica para criar uma produção “excessiva” em conteúdo, forma e temática, uma verdadeira “monstruosidade” literária.

¹¹¹ Ibid. p. 1599

¹¹² WALPOLE, Horace. *O Castelo de Otranto*. Nova Alexandria Ltda. São Paulo. 1994.

¹¹³ PHILLIPS, Sarah Renee. *The Gothic and Science Fiction: Shelley, Crichton, Stevenson & Wells*. 2005. Senior Project: University Honors Program. p. 3

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ HALBERSTAIN, Judith. *Skinshow: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. London: Duke University Press. 1995. p. 31

¹¹⁶ SHELLEY, op. Cit. P. 25

Chris Baldick observa que “há um fundo de fontes literárias sobre as quais Frankenstein canibalisticamente se alimenta.”¹¹⁷, no sentido de explorar várias influências e tradições literárias. A exemplo da composição do monstro, no romance, pedaços por pedaços são acoplados de forma a criar um todo disforme, uma literatura excessiva e tensa, que se vale de múltiplas referências e temáticas. O que Chris Baldick chama de “canibalismo” Nancy Armstrong vai chamar “comportamento onívoro”, que seria a absorção de diferentes influências, literárias ou não, para a construção do romance.

Deste modo, *Frankenstein* seria uma obra “canibal” por se alimentar de outros textos, mas também “onívora” por se “alimentar” de outras referências. A crítica ao cientificismo, as referências à tradição alquímica, os aspectos biográficos, todos esses elementos e referências fazem da parte da obra. Assim como o ser criado por Victor contém tanto restos humanos como animais, o texto de *Frankenstein* é inspirado tanto por outras produções literárias quanto por discussões totalmente alheias ao campo da literatura.

Se, como eu acredito, é o caso, a novela contém a história da sexualidade nela, e então sua própria história — a história de ficção — é posta junto com essa “outra” história. Dado o comportamento onívoro que estou atribuindo a novela, tem pouco material cultural que não pode ser incluído no domínio feminino. Consequentemente há pouca informação política que não possa ser transformada em informação psicológica.¹¹⁸

Quando *Frankenstein* é caracterizado como uma novela canibal ou onívora, isso significa que cada elemento (literário ou não) do qual o texto se “alimenta”, se torna combustível para a construção de sentido, o mesmo ocorre com a criatura, que simboliza medos distintos presentes no contexto social em que o romance foi elaborado, como, por exemplo o medo do feminino, do capitalismo ou das massas revolucionárias:

Pela sua composição, ele [o monstro] nunca poderá ser apenas uma coisa, nunca representará apenas uma ansiedade. Sua formação, de pedaços e peças de vida e morte, de criminosos e animais, objetos animados e inanimados, significa que ele sempre está no limite de se quebrar dentro de suas partes constitutivas. É essa propensão do monstro em se desconstruir a qualquer momento, de sempre estar em processo de decomposição, que faz com que aquilo/ela/ele seja inidentificável e um modelo para o leitor gótico.¹¹⁹

¹¹⁷ BLADICK. Op. cit. p. 34

¹¹⁸ ARMSTRONG, Nancy. *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1987. p.204.

¹¹⁹ HALBERSTRAM, Judith. p. 36-37

De acordo com Phillips, a literatura gótica, como subgênero do romantismo e a partir de suas temáticas tensas e contraditórias, “se torna um meio para as pessoas inserirem conflitos em suas mentes e vidas: o velho e o novo, o racional e o irracional, natural e sobrenatural”¹²⁰. O romance gótico tinha como característica a junção, tensa e ambivalente, entre referências ao passado e ao presente, à tradição e à modernidade, gerando uma ambivalência narrativa e temática. Tal ambivalência é central na vida de Victor Frankenstein, pois, embora ele rejeite os alquimistas do passado para abraçar as ciências e os métodos científicos modernos, as suas ambições, no sentido de gerar a vida de modo artificial, não deixam de estar ligadas à influência e à ambição alquímicas:

Victor concilia a herança alquímica com os objetivos das ciências modernas (com especial relevo para a física, a fisiologia e anatomia), seguindo deste modo a crença inabalável nos progressos científicos da época, particularmente dos avanços fulgurantes da física e da química moderna, da anatomia e da fisiologia que procurava não só compreender a natureza, mas fundamentalmente dominá-la.¹²¹

Victor menciona que, ao se deparar pela primeira vez com os estudos de alquimia, ele não tinha um interesse inicial sobre a disciplina, mas após ler sobre os milagres que os alquímicos prometiam, o encanto por esse novo campo de estudo que se apresentava lhe tomou em absoluto:

Nesta casa, por acaso, deparei-me com as obras de Cornélio Agrippa. Abri o livro com apatia. A teoria que o autor tentava demonstrar e os fatos maravilhosos que relatava logo transformaram essa sensação em entusiasmo. Uma nova luz pareceu despontar em mim e, vibrando de alegria, comuniquei a descoberta ao meu pai.¹²²

Esse interesse se transforma num grande desdém no futuro, demonstrado pela forma como ele narra esse seu contato com a obra de Agrippa para Walton:

Se, em vez dessa observação, meu pai tivesse se esforçado para explicar que os princípios de Agrippa estavam totalmente ultrapassados e que um sistema científico moderno fora introduzido, o qual possuía uma força muito maior que o antigo porque os poderes do sistema de outrora eram quiméricos, ao passo que os princípios da ciência moderna eram reais e práticos...¹²³

¹²⁰ PHILLIPS. op. cit. p. 3

¹²¹ ARAÚJO. op. cit. p.109

¹²² SHELLEY. op. cit. p. 55

¹²³ Ibid.

Somada a essa justaposição entre tradição (no caso, a Alquimia) e modernidade científica, há também uma oscilação entre leis convencionais da realidade e as possibilidades sobrenaturais¹²⁴ na narrativa. Ao resgatar a tradição alquímica para em seguida confrontá-la (e combiná-la) com a ciência moderna, Mary Shelley consegue mesclar as expectativas de descobertas milagrosas e impossíveis —como o elixir da vida eterna ou a pedra filosofal — com os as possibilidades e perigos potenciais de uma nova forma de saber cujas potencialidades são, aparentemente, ilimitadas.

E é justamente essa falta de limites que traz apreensão ao leitor, pois é através da ciência moderna, e da própria racionalidade dos métodos e saberes científicos, que a busca obsessiva e irracional de Victor Frankenstein consegue encontrar um meio para a realização de uma das ambições da Alquimia: a criação da vida.

Ao trazer a sua criatura à vida, Victor gera, além disto, um “terror corporal”¹²⁵ – a monstruosidade do novo ser, cujo corpo é um apanhado de cadáveres, gera, assim, o espanto, o desconforto e o terror. De acordo com Halberstan, os romances góticos da década de 1790 associavam terror com um determinado local¹²⁶, geralmente um castelo abandonado ou criptas antigas. Mas em *Frankenstein* o “local” e a fonte do terror é o próprio corpo, deformado e mutilado, da criatura¹²⁷.

O terror, neste caso, também emana do outro, daquilo ou daquele que é estranho – uma criatura viva e desconhecida, que incorpora a estranheza da alteridade – e não de fantasmas, demônios ou entidades sobrenaturais¹²⁸. A criatura é chamada de “demônio” por seu criador¹²⁹, mas ele sabe e nós leitores também sabemos que não se trata de um “demônio”: a monstruosidade da criatura se encontra na proximidade que ela tem da humanidade – afinal, ela foi confeccionada com partes humanas, e é também inteligente, articulada e capaz de emocionar-se e de aprender – e, ao mesmo tempo, sua distância em relação a qualquer forma de vida, pela maneira como foi concebida, no laboratório do Dr. Frankenstein, a partir de retalhos de cadáveres.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ HALBERSTAN. op. cit. p.28

¹²⁶ Ibid. p. 28

¹²⁷ Ibid. p. 28

¹²⁸ Ibid. p. 28

¹²⁹ SHELLEY. op. cit. p. 152

Essa ideia se torna clara quando levamos em conta, por exemplo, o tratamento que a criatura recebe, a princípio, do velho De Lacey, que, por ser cego, não percebe a aparência disforme do monstro:

Se me confiasse incondicionalmente os detalhes de sua história, talvez possa ser útil para esclarecer-lhes. Sou cego, não tenho como julgar por seu semblante, mas há algo em suas palavras que me leva a crer que o senhor é sincero. Sou pobre e exilado, mas me dará verdadeiro prazer ser, de alguma maneira, útil a uma criatura humana.¹³⁰

Para o velho De Lacey, que pôde conhecer a criatura somente pela voz, ela se passava por uma pessoa pobre e desafortunada como qualquer outra, uma criatura humana – afinal, o ser que Victor havia criado era inteligente e articulado. Todavia, assim que família do patriarca De Lacey o vê, a narrativa descreve o horror que a sua aparência inspira:

Quem poderia descrever o horror e a consternação deles ao me ver? Ágata desmaiou, e Safie, incapaz de socorrer a amiga, saiu correndo do chalé. Félix veio em minha direção e, com uma força sobrenatural, apartou-me do seu pai, cujos joelhos agarrei. Em um êxtase de fúria, lançou-me ao chão e golpeou-me violentamente com um bastão.¹³¹

Walton, quando observa a criatura pela primeira vez, reage dizendo: “Jamais encontrei algo tão horrível quanto o seu rosto, de tamanha repugnância e fealdade apavorante¹³², e logo em seguida, ele fecha os olhos para poder conversar com a criatura¹³³”.

Apesar de não haver o fator sobrenatural na narrativa, e do realismo nela presente, seja através de ambientes comuns ou de fatos históricos que menciona, o elemento do terror é marcante na mesma. Como afirma Adam Roberts:

Em geral, a novela gótica inclui desdobramentos misteriosos e sinistros, não raro envolvendo entidades sobrenaturais, como fantasmas ou demônios, embora às vezes tais eventos sejam explicados em termos racionais.¹³⁴

Dentro do universo da obra, a criatura misteriosa é chamada de “monstro” ou “demônio”, ela é a causa das mortes que ocorrem no decorrer da história. Todavia, na

¹³⁰ SHELLEY. Op. cit. p. 143

¹³¹ Ibid. p. 143

¹³² Ibid. p. 223

¹³³ Ibid. p. 223

¹³⁴ ROBERTS, Adam. *A verdadeira História da Ficção Científica: Do preconceito à conquista das massas*. São Paulo: Seoman, 2016. p. 172

maior parte da narrativa, apenas Victor interage com a criatura e é somente pelo ponto de vista dele que ficamos sabendo de suas façanhas e atrocidades. Quando finalmente Victor decide confiar em alguém para explicar e racionalizar a torrente de tragédias que lhe abate, os relatos sobre a criatura são encarados como um delírio, que é o que ocorre quando Victor recorre a um magistrado para lhe auxiliar na caça a criatura:

Esse discurso causou uma mudança considerável na fisionomia de meu ouvinte. Ouvira meu relato com uma espécie de descrença parcial conferida às histórias de espíritos e acontecimentos sobrenaturais, mas, ao ser convocado a agir oficialmente, foi tomado mais uma vez pela influência da incredulidade.¹³⁵

O monstro criado por Frankenstein inspira o horror e mobiliza nos leitores o sentimento de medo não apenas por sua aparência horrenda e antinatural, mas também por instigar a imaginação acerca das possibilidades monstruosas que o conhecimento científico, se empregado de maneira irresponsável e destrutiva, poderia produzir.

¹³⁵ SHELLEY. Op. cit. p. 204

CAPÍTULO 2. Dos épicos à ficção científica: Visões do passado e do futuro

2.1 O mito de Prometeu.

No século XIX, conforme referido, esteve em curso uma “redescoberta” da Grécia, e uma série de referências, no âmbito das artes (inclusive em *Prometheus unbound*, de Percy Shelley) e fora dele, a temáticas ligadas à Antiguidade Clássica. Segundo Timothy Webb:

O crescimento do helenismo recebeu muito de seu ímpeto de uma série de descobertas ou redescobertas, a mais significativa que pode ter sido um reconhecimento gradual da Grécia, junto de um lento desafio que estava se desenvolvendo à reinante autoridade de uma cultura centrada em Roma.¹³⁶

Há no helenismo de fundo romântico uma busca por ideais e valores estrangeiros e distantes, pertencentes a um passado que era outrora inacessível, mas trazido à luz graças à arqueologia. Essas redescobertas permitem o acesso àquele passado glorioso e idealizado, possibilitando aos escritores românticos, o resgate de um passado místico, como aponta Lowy:

Entre as estratégias românticas para reencantar o mundo, a recorrência ao mito possuem um lugar especial. Na intersecção entre religião, história, poesia, linguagem e filosofia, ele oferece uma reserva inexaurível de símbolos e alegorias, fantasmas e demônios, deuses e víboras.¹³⁷

Essa referência ao mito é acompanhada de uma perda do sentido religioso dele, segundo a lógica moderna de secularização¹³⁸. Muito mais do que um fascínio pueril, as produções desse subgênero buscavam, através da tradição da antiguidade grega, responder questões do presente, no contexto de uma crise cultural, ou de uma crise de referências que marcou um período de intensas mudanças, e que apontava na Grécia antiga uma sociedade e uma paisagem radiantes e idealizadas, em contraste com as cinzentas e esfumaçadas cidades modernas¹³⁹.

Frankenstein claramente possui inspiração nesse movimento que buscou, na antiguidade grega, resgatar um passado místico em contraste com a modernidade

¹³⁶ WEBB, Timothy. *Romantic Hellenism* in, *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Cambridge: Cambridge Universit Press. 1993. p. 157

¹³⁷ LOWY. op. cit. p. 32

¹³⁸ Ibid. p. 32

¹³⁹ WEBB. op. cit. p. 156

mecanizada. Tendo em vista que a obra ressignifica o mito prometeico ao transformar os elementos antes divinos e místicos em atividades racionais, científicas e práticas. Logo, a criação da vida que antes se dava pelo sopro divino, pelo desejo e iniciativa de alguma divindade, é agora resultado de experimentos e de descobertas nos variados campos do conhecimento científico.

Em estudos de natureza diversa, alcançamos apenas os limites estabelecidos por nossos antecessores e nada mais há para conhecer; porém, na pesquisa científica há um alimento contínuo para a descoberta e estupor.¹⁴⁰

A referência à mitologia clássica na composição de *Frankenstein* já surge no subtítulo da novela: *o Prometeu moderno*. O mito de Prometeu é resgatado, obviamente, da literatura clássica. Nos poemas de Hesíodo —*Os Trabalhos e os Dias* e *Teogonia*¹⁴¹— e na peça de Ésquilo —*Prometeu Acorrentado*¹⁴²—, o Titã é apresentado como *pyrophoro*¹⁴³, aquele que, desobedecendo a interdição dos deuses, rouba a centelha do conhecimento e a entrega aos homens¹⁴⁴. Prometeu aparece em algumas narrativas criando a humanidade a partir do barro¹⁴⁵, e é aquele que dá o fogo do conhecimento aos homens para que enxerguem, se aqueçam e cozinhem os seus alimentos, sendo também o iniciador da civilização, das artes e das técnicas¹⁴⁶. Assim, o Titã teria libertado os homens da morte e lhes dado o fogo que lhes permitiu desenvolver a *technè*, encomendando assim o seu próprio castigo: segundo a *Teogonia* de Hesíodo, Prometeu foi acorrentado por Zeus no Cáucaso, onde uma águia lhe devorava o fígado durante o dia para este se regenerar durante a noite¹⁴⁷.

Mary Shelley resgata dessa tradição clássica, principalmente, a rebeldia contra uma ordem imposta. Se na antiguidade o Titã desafia o poderoso Zeus e a ordem olimpiana ao roubar o fogo divino do conhecimento, na modernidade Victor pretende desafiar a natureza e a morte, imbuído do “fogo” do conhecimento científico, de modo

¹⁴⁰ SHELLEY, Mary. op. cit. p 67

¹⁴¹ HESÍODO. *Os Trabalhos e os Dias. Iluminuras*. Tradução: Mary de Camargo Neves Lafer, São Paulo, 1996. HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses. Iluminuras*. Tradução: Jaa Torrano. São Paulo, 1995.

¹⁴² ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Tradução: J. B. De Mello e Souza. 2005. E-Book.

¹⁴³ Ladrão do fogo.

¹⁴⁴ ÉSQUILO. op. cit. p. 32

¹⁴⁵ LEEMING, David. A. *Creation Myths of the World: na encyclopedia*. ABCLIO. Santa Bárbara. 2010. p. 485

¹⁴⁶ ÉSQUILO. op. cit. p. 32

¹⁴⁷ HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses. Iluminuras*. Tradução: Jaa Torrano. São Paulo, 1995. p. 104

que um ser humano seja capaz de criar, através da ciência, a vida – poder atribuído, tradicionalmente, apenas às divindades.

Um dos fenômenos que atraíram de modo peculiar minha atenção foi a estrutura do corpo humano e, decerto, de qualquer animal dotado de vida. Por isso, muitas vezes perguntei-me de onde procedia o princípio da vida. Era uma pergunta arrojada e considerada sempre um mistério; no entanto, quantas coisas estaríamos prestes a conhecer se a covardia ou o descuido não impedissem nossas pesquisas?¹⁴⁸

O desconhecimento e o obscurantismo eram reservados aos covardes, essas eram as palavras de Frankenstein frente o desafio que o aguardava. E é justamente essa coragem que move o Prometeu moderno a desafiar a ordem natural, pois se não fosse ele, quem o faria?

Os deuses olímpicos ou os titãs não se atreviam a ir contra os desígnios de Zeus, devido à dificuldade da empreitada e temendo também as represálias que poderiam advir contra aqueles que se opusessem ao Crônica¹⁴⁹. Desse modo, como Prometeu enxergava no seu fardo um sacrifício nobre, Victor também encarava a sua pesquisa. Antes mesmo de concluir a sua obra monstruosa, ele já tinha noção do horror de suas ações, mas estava entorpecido por um entusiasmo quase que sobrenatural: “Não fosse estar animado por um entusiasmo quase sobrenatural, minha dedicação a esse estudo resultaria cansativa e quase intolerável.”¹⁵⁰

O mito de Prometeu é emblemático e exerce função importante na composição da novela de Mary Shelley. Pode-se afirmar que através do resgate e da releitura do mito, a autora pôde conectar três distintas tradições – no caso, as tradições clássica, romântica e científica¹⁵¹. Ela se apoia na literatura antiga, logrando, através desta, criar uma história de horror, ao mesmo tempo em que aborda e discute as diversas transformações e descobertas no âmbito da ciência de seu tempo.

Mas o que um mito tão antigo teria a dizer sobre e para a sociedade europeia de inícios do século XIX? Primeiro, é preciso explorar, mesmo que brevemente, o conceito de mito. De acordo com Mircea Eliade, os mitos se utilizam dos conceitos de *arquétipos*

¹⁴⁸ SHELLEY, Mary. op. cit. p 67

¹⁴⁹ Filho de Crônos.

¹⁵⁰ SHELLEY, Mary. op. cit. p 67

¹⁵¹ LACERDE. op. cit. p. 14

e *símbolos* para transmitir um significado¹⁵². No mito de Prometeu, por exemplo, a figura do Titã seria o arquétipo, do grego *archetupon*, que etimologicamente significa *tipo ideal*.

Ainda segundo Elíade, nos mitos, o arquétipo retorna como o modelo exemplar, ou seja, a figura de uma realidade transcendente que faz uso do mito como forma de revelação.

Um objeto ou um ato torna-se real apenas enquanto serve para imitar ou repetir um arquétipo. Assim, a realidade é alcançada unicamente por intermédio da repetição ou da participação; tudo que carece de um modelo exemplar é “insignificante”, isto é, está destituído de realidade¹⁵³.

Assim como Prometeu era o *modelo ideal* de rebeldia para a antiguidade greco-romana, também o seria Victor Frankenstein no contexto da sociedade moderna. Frankenstein deixa de ser apenas um conto e extrapola as páginas escritas por Mary Shelley, ele se torna o arquétipo moderno de rebeldia contra a ordem vigente. Ele passa a ser o símbolo perfeito de uma sociedade que está em constantes transformações, que atingem tudo o que está à sua volta.

Como afirma Talita Alves, Prometeu era um dos arquétipos favoritos dos artistas românticos: “Muitos poetas, como Percy b. Shelley e Lord Byron, escreveram sobre esse Titã que roubou o fogo dos deuses e o entregou a humanidade”¹⁵⁴. E de acordo com Harold Bloom, Prometeu era o herói favorito dos românticos pois “nenhum ser tradicional possui em si o total alcance da moral e da sensibilidade Romântica, e a total capacidade Romântica de criar e destruir.”¹⁵⁵

Victor e sua Criatura se tornam assim símbolos que representam as ideias pulsantes na sociedade europeia em plena revolução industrial. Assim, o mito se torna um veículo para a apresentação do arquétipo, entretanto, esse último não se revela por si só, dando-se a conhecer através dos símbolos, que “revelam uma modalidade do real ou

¹⁵² ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martin Fontes, 2001. p. 51

¹⁵³ Ibid. p. 38

¹⁵⁴ ALVES, Talita. *The two faces of a myth: The Frankenstein myth and its mythological heritage*. Em tese. Belo Horizonte. V. 20, N. 2. 2014. p. 133

¹⁵⁵ . BLOOM, Harold. *Introduction. Bloom's Modern Critical Interpretations: Mary Shelley's Frankenstein*. Ed. Harold Bloom. Updated Edition, New York: Chelsea House. 2007. p. 2.

uma estrutura do Mundo que não é evidente no plano da experiência imediata”¹⁵⁶. Segundo Gilbert Durand, “(...) se pode definir símbolo, de acordo com A. Laland, como todo signo concreto que evoca, por meio de uma relação natural, algo ausente ou impossível de perceber.”¹⁵⁷

Para Durand, o símbolo sempre está associado ao “não sensível em todas as suas formas, inconsciente, metafísico, sobrenatural e surreal”¹⁵⁸. Tal concepção dialoga fortemente com as ideias de Jung, das quais Eliade também é partidário. Aqui, o símbolo mitológico se torna a forma como aquele tipo ideal se apresentará para o homem religioso. Durand caracteriza o símbolo como sendo não arbitrário e não convencional e como responsável por conduzir a significação. Entretanto, Eliade vê o símbolo como algo vazio, que necessita de infusão de sentido externo a si.

A versão mais conhecida do mito prometeico, a de Ésquilo, é apresentada em *Prometeu Acorrentado*¹⁵⁹. Na narrativa, Prometeu é o responsável pelo cuidado e a proteção dos homens, enquanto a seu irmão, Epimeteu, coube cuidar dos animais. Os seres humanos viviam na ignorância e eram inteiramente subjugados aos desígnios dos deuses olímpicos, em particular de Zeus. O Titã, compadecido da humanidade, decidiu então enganar o líder dos deuses e roubar o fogo do conhecimento para entregá-lo aos mortais. Como narra o poeta, Prometeu possibilitou aos homens o acesso a vários conhecimentos que antes lhes eram negados:

Inventei para eles a mais bela ciência, a dos números; formei o sistema do alfabeto, e fixei a memória, a mãe das ciências, a alma da vida. Fui eu o primeiro que preendi os animais sob o jugo, a fim de que, submissos à vontade dos homens, lhes servissem nos trabalhos pesados. Por mim foram os cavalos habituados ao freio, e moveram os carros para as pompas do luxo opulento. Ninguém mais, senão eu, inventou esses navios que singram os mares, veículos alados dos marinheiros. Pobre de mim! Depois de tantas invenções para os mortais, não posso descobrir um só meio para pôr fim aos males que me torturam.¹⁶⁰

¹⁵⁶ ELÍADE. Op. cit. p. 129

¹⁵⁷ Ibid. p. 130

¹⁵⁸ DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Perspectivas do Homem. São Paulo. 1993. p. 14

¹⁵⁹ ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Tradução: J. B. De Mello e Souza. 2005. E-Book.

¹⁶⁰ ÉSQUILO. op. cit. p. 32

Em sua versão do mito, Ésquilo apresenta, assim, um Prometeu benevolente aos homens, uma divindade que atua – e comete uma transgressão – em seu favor. À afronta de Prometeu, seguiram-se severas punições, que recaíram não apenas sobre o Titã, mas sobre toda a espécie humana. Por roubar e transmitir o fogo do conhecimento, Prometeu foi acorrentado a uma rocha, onde, todos os dias, uma águia vinha lhe devorar o fígado, que se regenerava para ser devorado novamente, a cada dia.

Percy B. Shelley já havia trabalhado em uma tradução própria, do grego para inglês, de *Prometeu Acorrentado*. O marido da autora de *Frankenstein* questionava o fim trágico do Titã nas narrativas míticas. Para ele, Prometeu não merecia ser subjugado por um regime tirânico e despótico comandado por Zeus¹⁶¹. Isso o inspirou a escrever o poema *Prometeu Desacorrentado*¹⁶², que viria a ser a sua versão do mito, na qual procura redimir o Titã.

Mary Shelley emprega o subtítulo *Prometeu Moderno* em referência explícita a Victor Frankenstein. Ambos, o Titã e o cientista moderno, se viam como benfeitores da humanidade. Prometeu deu a todos os humanos os conhecimentos necessários para retirarem-se de um estado de ignorância, avançando em termos civilizacionais e elevando-os a um patamar superior ao das demais criaturas, enquanto Victor ambicionava inicialmente banir todas as doenças e possivelmente a morte. O personagem consegue, de certo modo, eliminar o limite entre a vida e a morte reanimando um cadáver. Entretanto, ao contrário de Prometeu, o cientista não compartilha o seu conhecimento com a humanidade, e sim o utiliza de forma egoísta e irresponsável, criando e abandonando um ser, inicialmente, inocente e desamparado.

Ambos, Prometeu (na versão formulada por Ésquilo) e Victor Frankenstein, são apresentados, desde o início, como personagens preocupados com a humanidade, almejando trazer benefícios para a mesma. Entretanto, o “Titã” científico deixa, no decorrer de seus estudos e experimentos, que seu ego se inflamasse e que sua ambição se voltasse sobretudo à busca da glória pessoal. Prometeu, por sua vez, buscava apenas, de forma abnegada, o melhor para os homens, ao contemplar os mortais com toda a

¹⁶¹ ARAÚJO, Alberto Felipe. Et al. *O mito de Frankenstein: imaginário & educação*. Organização Alberto Filipe Araújo, Rogério de Almeida e Marcos Beccari. São Paulo: FEUSP, 2018. p. 195.

¹⁶² SHELLEY, Percy Bysshe. *Prometheus Unbound a Lyrical Drama in Four Acts With Other Poems*. Collin's Clear Type Press. Boston. 1892.

sorte de conhecimentos¹⁶³. As intenções de Victor, conforme referido, vão se alterando no decorrer da história. Inicialmente, ele buscava sobretudo beneficiar a humanidade como um todo, afastando da mesma os perigos e as dores da morte:

A riqueza era um objeto inferior, mas com que glória assistiria à descoberta capaz de banir a doença do corpo humano, tornando o homem invulnerável a qualquer coisa, exceto à morte violenta!¹⁶⁴

Quando assim pensava, Victor estava ainda com 15 anos, e conhecia apenas as possibilidades milagrosas prometidas pelos alquimistas do passado. Após ingressar na universidade de Ingolstadt e mergulhar em novos conhecimentos científicos, ligados às Ciências Naturais e à Química moderna¹⁶⁵, suas prioridades mudam. O fogo do conhecimento que abençoou a humanidade na Antiguidade agora serviria de combustível para as ambições de um cientista orgulhoso e obsessivo:

Enquanto prosseguia, senti que minha alma estava atacadada a um inimigo palpável; uma por uma, eram tocadas as várias peças que formavam o mecanismo do meu ser; corda após corda se fez soar, e logo minha mente foi preenchida por um único pensamento, uma concepção, um propósito. Tanto foi feito, exclamou Frankenstein – mais, muito mais realizarei; seguindo os passos já marcados, serei pioneiro em um novo caminho, explorarei os poderes desconhecidos e revelarei ao mundo os mistérios mais profundos da criação.¹⁶⁶

Observa-se, assim, um distanciamento daquele altruísmo prometeico representado na obra de Ésquilo, e que marcara a juventude de Victor, e uma aproximação, na trajetória do personagem, do Prometeu ardiloso, narrado na *Teogonia*. Hesíodo descreve Prometeu como sendo astuto e de curvo pensar¹⁶⁷, pois ele enganou Zeus para levar o fogo do conhecimento aos homens. Embora em *Frankenstein* não haja menções diretas a um desafio à criação e à figura divinas, pode-se afirmar que Victor propõe e incorpora tal desafio. Chris Baldick afirma que a obra foi recebida como uma história ímpia, pois Mary Shelley estava comparando um estudante de química ao Ser

¹⁶³ ÉSQUILO. op. cit. p. 32

¹⁶⁴ SHELLEY. op. cit. p. 57

¹⁶⁵ Ibid. p.63

¹⁶⁶ Ibid. p. 64

¹⁶⁷ HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. Iluminuras. Tradução: Jaa Torrano. São Paulo, 1995. p. 104

supremo¹⁶⁸, ao próprio Deus. A passagem que antecede o despertar da criatura serve para ilustrar a ambição prometeica de Victor:

Vida e morte pareciam para mim fronteiras ideais que deveria, primeiramente, transpor, despejando uma torrente de luz em nosso mundo sombrio. Uma nova espécie abençoar-me-ia como criador e origem; muitas personalidades felizes e excelentes deveriam a mim a própria existência. Nenhum pai poderia reivindicar a gratidão de seu filho de maneira tão completa quanto eu reivindicaria a deles.¹⁶⁹

Se aos deuses olímpicos caberia o domínio sobre as artes técnicas, sendo interdito à humanidade o fogo do conhecimento que permitiria desenvolvê-las, de forma semelhante, segundo a tradição judaico-cristã, somente a Deus caberia o poder de criação e de controle dos mecanismos da vida. Nesse sentido, Prometeu e Victor promovem a dessacralização do conhecimento, transformando aquilo que seria de alçada exclusivamente divina, em algo profano. Quando Victor faz uso da ciência para animar a matéria sem vida, ele está “roubando”, como Prometeu havia feito, um saber que não deveria ser acessado pelos homens.

Todavia o Prometeu antigo, na versão de Ésquilo, é benevolente, altruísta e se preocupa genuinamente com os homens. Do ponto de vista humano, sua punição beira a injustiça divina. O “Prometeu moderno” de Shelley é egoísta, egocêntrico e arrogante, preocupado apenas consigo mesmo, semelhante àquele descrito por Hesíodo. Sua arrogância é amplificada pelos poderes adquiridos através de novos conhecimentos científicos, da inovadora e impactante ciência moderna, que faz com que um simples homem, na obra de Shelley, se sinta como, e se eleve à condição de um deus. Segundo A. Robineau-Weber:

[...] ele [Victor Frankenstein] rouba finalmente a centelha da vida só pensando em si mesmo, ele mostra-se incapaz de educar a sua criatura além do estado de bestialidade [...]. Ele é um cientista que durante um momento se achou equivalente a um deus, mas que foi incapaz de assumir as consequências dos seus atos. Ele próprio criou o instrumento do seu próprio castigo. Se Frankenstein é uma versão decididamente moderna do mito de Prometeu, é talvez porque este mito é de algum modo laicizado.¹⁷⁰

¹⁶⁸ BALDICK. Op. cit. p. 40

¹⁶⁹ SHELLEY. op. cit. p. 69

¹⁷⁰ WEBER, Anne-Gaëlle Robineau, 1999, apud. ARAUJO, Alberto Felipe & GUIMARÃES, Armando Rui. *Como Criar um Monstro: O Manual de Instruções do Dr. Victor Frankenstein*, in *O mito de Frankenstein: Imaginário & Educação*. Organização Alberto Filipe Araújo, Rogério de Almeida e Marcos Beccari. São Paulo: FEUSP, 2018. p. 117

Victor viola túmulos, tortura animais, cria quimeras, até finalmente alcançar o seu objetivo e, quando o faz, abandona sua criatura sem qualquer amparo ou orientação. O “Prometeu moderno”, ao roubar a centelha divina, se acovarda perante a punição que deveria receber. Todas as tragédias que ocorrem em sua vida, se originam desse ato de criação, fuga e abandono. Sua criatura é lançada ao mundo e destrói os seus entes queridos, sem que saibam a razão das tragédias decorridas, visto que suas mortes ocorrem como forma de punir e atormentar Frankenstein.

De acordo com Anne K. Mellor, Mary Shelley não estivera escrevendo sobre um indivíduo, e sim sobre o espírito de uma época. A autora afirma que:

Através do trabalho de Victor Frankenstein, Mary Shelley constrói uma poderosa crítica sobre a revolução científica moderna: o pensamento científico como um todo, da psicologia do cientista moderno e do engajamento da ciência para descobrir a “verdade” objetiva, quaisquer que sejam as consequências.¹⁷¹

Victor Frankenstein é um cientista moderno, e a fagulha do conhecimento, antes mágico, é agora moderno, tecnicista, exato e objetivo. Na antiguidade, essa “centelha” permitiu aos homens desenvolver a agricultura, a escrita, a matemática, a domesticação de animais, dentre outras capacidades técnicas e intelectuais. Por sua vez, a ciência moderna, segundo A. Koyré, expandiu e revolucionou a antiga concepção de cosmos, fechado e finito, na qual os alquímicos que Victor lia estavam integrados. Giordano Bruno, Cornélio Agrippa e Paracelso dão lugar, por exemplo, a Descartes, com sua concepção de mundo matemático e geométrico¹⁷²; a Copérnico e Galileu¹⁷³ e, no século XIX, a, por exemplo, Luigi Galvani e Erasmus Darwin, com suas descobertas sobre os mecanismos da vida e do corpo humano.

Mary Shelley procura, desse modo, capturar a essência de um espírito “prometeico” que se encontraria, agora, enraizado na sociedade europeia, revolucionada pelo “fogo do conhecimento” científico da era industrial. Nesse contexto, o “Prometeu

¹⁷¹ MELLOR, Anne K. *Making a ‘monster’: an introduction to Frankenstein*. In: SCHOR, Esther (ed.) *The Cambridge Companion to Mary Shelley*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 18

¹⁷² KOYRÉ, Alexandre. *Do mundo fechado ao universo infinito*. Trad: Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2006. p. 90

¹⁷³ Sobre as contribuições de Galileu e Copérnico para que o “mundo fechado” do cosmos aristotélico cedesse espaço ao “universo infinito” da astronomia e da geometria modernas, ver KOYRÉ, A. *Ibid.*

moderno” não seria mais uma divindade, mas a própria humanidade, que, através do discurso científico, sofisticara e potencializara imensamente seus próprios métodos de conhecimento, o que a permitiu desenvolver novas técnicas de transporte, cultivo e produção em massa, ou em escala industrial. A centelha do conhecimento, ainda neste sentido, não é uma chama sobrenatural ou divina, não se trata de magia nem guarda relações com qualquer forma de transcendência: trata-se agora do conhecimento científico, técnico, factual, elaborado e desenvolvido pela própria humanidade.

Foi a partir desse contexto histórico que Mary Shelley elaborou sua história de terror, a qual aponta, através da ficção, perigos potenciais, angústias e receios que as novas técnicas e conhecimentos científicos, em grande medida, suscitaram. Segundo afirma Carlos Garcia Gual:

O doutor Frankenstein, como um Titã científico, tentou criar um homem novo, com a ajuda da ciência; mas a sua satânica intenção acabaria por fracassar; o monstro criado por Frankenstein não pode sobreviver nem competir com os humanos na perfeição. A titânica intenção de melhorar assim o mundo acaba numa terrível catástrofe.¹⁷⁴

Até aqui, discutimos as relações que a autora traça entre o mito de Prometeu e o personagem Victor Frankenstein. Porém, há ainda outros aspectos do mito que são abordados por Mary Shelley. O Prometeu moderno, não o seria, sem a punição por seus atos. A busca desmedida pelo conhecimento vem acompanhada de um preço a ser pago. Prometeu foi acorrentado e torturado pela eternidade, já Victor foi atormentado e perseguido por sua criatura, que, em ato de vingança, matou todos os entes queridos de seu criador. O Prometeu antigo foi punido pela sua desobediência e audácia ao favorecer os homens, por ele criados, em detrimento dos deuses. A humanidade recebeu, enquanto punição divina, Pandora, que consigo trazia todos os males confinados em um vaso. Quando aberto, deste vaso foram lançados pelo mundo os males que continha, amaldiçoando, assim, a vida dos mortais:

Antes, de fato, as tribos humanas viviam sobre a terra sem contato com males, com o difícil trabalho ou com penosas doenças que aos homens dão mortes. Mas a mulher, removendo com as mãos a grande tampa de um jarro, espalhou-o, e preparou amargos cuidados para os humanos.¹⁷⁵

¹⁷⁴ GUAL, Carlos García. *Diccionario de mitos*. Madrid: Siglo XXI, 2011.

_____. *Prometeo: Mito Y Literatura*. Madrid: FCE, 2009. p.17

¹⁷⁵ HESÍODO. *Os Trabalhos e os Dias. Iluminuras*. Tradução: Mary de Camargo Neves Lafer, São Paulo, 1996. p. 71

Pandora foi especificamente moldada pelos deuses para trazer desgraças sobre a humanidade. A personagem não aparece no poema de Ésquilo, mas faz parte das obras de Hesíodo. No poema *Os Trabalhos e os dias*¹⁷⁶, a ênfase é maior nas consequências trágicas que as ações de Prometeu tiveram sobre os homens. Zeus ordena que Hefesto crie Pandora¹⁷⁷, que é enviada aos mortais como um ardil.

Desde a antiguidade grega, a narrativa sobre a criação artificial da vida já era discutida. Além de Hesíodo, Homero, menciona criaturas artificiais semelhantes a mulheres, forjadas em ouro¹⁷⁸, que auxiliavam o deus Hefesto no Olimpo. Tanto Pandora como as mulheres de ouro eram caracterizadas, nos poemas em que apareciam, como “*Αυτομάτων*”, palavra grega utilizada para designar um autômato¹⁷⁹, criaturas dotadas de vontade própria, e que não possuem natureza divina nem humana¹⁸⁰. Pode-se dizer que o monstro que Victor cria se assemelha aos autômatos, a exemplo de Pandora: criações artificiais, dotadas de vontade e feitos à imagem humana, sendo apenas imitações. A criatura de Victor é uma espécie de autômato (no sentido referido) construído a partir de restos de cadáveres, e sua elaboração é descrita como um ato repugnante e aberrativo, nos quadros da literatura de terror. Já Pandora, a mulher artificial produzida pelos deuses, que tinha como finalidade punir os homens, foi

¹⁷⁶ Id. Ibidem.

¹⁷⁷ Id. Ibidem, p. 65

¹⁷⁸ HOMERO. *Iliada*. Trad: MENDES, Manoel Odorico, 1º Ed. 1974. v. 417-418. Acessada em 15/08/2020, <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/iliadap.pdf>

¹⁷⁹ Aege Gerhardt Drachmann afirma que na antiguidade autômatos eram considerados “brinquedos, marionetes, ou aparatos para mágica de salão. Jarros que são aparatos para verter vinho ou água separadamente ou em proporções constantes, pássaros cantantes e trombetas sonoras, bonecos que se movem quando é aceso fogo em um altar, animais que bebem quando lhes é oferecida água” DRACHMANN, Aege Gerhardt. *The Mechanical Technology of Greek and Roman Antiquity*. Copenhagen: Munksgaard, 1963. p. 31. Já Mario G. Losano defende que autômatos são “Instrumentos mecânicos preparados de modo tão sutil e engenhoso, segundo as artes da geometria, que se movem e andam sem ajuda de força externa” LOSANO, Mario. *História de Autômatos: Da Grécia Antiga à Belle Époque*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 13. Os tipos de autômatos a que ambos os autores se referem não são as criaturas complexas, criadas pelos deuses e que povoam a mitologia grega, como Pandora ou as mulheres douradas de Hefesto, e sim instrumentos construídos por engenheiros da antiguidade grega, como Héron de Alexandria e Ktesíbio. A função desses autômatos era de puro entretenimento, sendo considerados em sua maioria, brinquedos para divertir ou causar espanto, como afirma Jean Pierre Vernant em *Mito e Pensamento entre os Gregos*: “Quando elas [As máquinas] fazem apelo a outras fontes de energia e quando, em vez de aumentar uma força determinada no começo, funcionam desenvolvendo automaticamente o seu movimento próprio, trata-se neste caso, de uma produção que se situa de conformidade com uma tradição inteira de objetos maravilhosos, à margem do campo propriamente técnico.” VERNANT, Jean Pierre. *Mito e Pensamento Entre os Gregos*. São Paulo: Paz e Terra, 2008. p. 363-364

¹⁸⁰ HOMERO. op. cit. v. 748-751

moldada de forma atraente, dotada de uma beleza divina e de todas as qualidades de uma mulher sedutora, como narra Hesíodo:

Então [Zeus] ordenou ao ilustre Hefesto que o mais rápido possível misturasse terra com água e ali infundisse fala e força humanas, e que moldasse, de face semelhante à das deusas imortais, uma forma bela e amável de donzela; depois ordenou a Atena que lhe ensinasse trabalhos, a tecer uma urdidura cheia de arte; a Afrodite dourada, que lhe espargisse a cabeça com graça, penoso desejo e inquietação que devora os membros. Que nela colocasse uma mente desavergonhada e um caráter fingido, ordenou a Hermes mensageiro, o matador do monstro Argos. Assim falou, e eles obedeceram a Zeus soberano, filho de Cronos. Logo o célebre deus coxo moldou-a da terra, à semelhança de uma virgem respeitável, seguindo a vontade do filho de Cronos; deu-lhe um cinto e enfeitou-a a deusa Atena de olhos brilhantes; as deusas Graças e augusta Persuasão envolveram seu corpo com joias douradas; as Horas de belas cabeleiras coroaram-na com flores primaveris; Palas Atena ajeitou no seu corpo todo o ornamento. Então, o mensageiro matador de Argos fez em seu peito mentiras, palavras sedutoras e um caráter fingido, por vontade de Zeus que grave troveja; assim o arauto dos deuses nela colocou linguagem, e chamou essa mulher Pandora¹⁸¹.

A verdadeira armadilha elaborada pelos deuses foi recebida, assim, de bom grado pelos homens. A Criatura de Frankenstein, pelo contrário, é caracterizada, ao longo da narrativa, pela hedionda aparência, que afugenta os seres humanos:

Seus membros eram proporcionados e escolhera belas feições. Belas! Bom Deus! Sua pele amarelada mal cobria o contorno dos músculos e das artérias que apareciam por baixo; seus cabelos eram de um preto lustroso e ondulante, os dentes possuíam uma alvura perolada, mas essas exuberâncias só faziam um contraste mais horrendo ainda com os olhos úmidos que pareciam se diluir nas cavidades em que jaziam, sua compleição ressequida e os lábios retilíneos, enegrecidos.¹⁸²

Conforme referido, graças à horrenda aparência, não natural, em todas as suas tentativas de aproximação com os humanos, a criatura é rejeitada e agredida, como ela explica a Victor:

Mal terminei de cruzar a porta, as crianças gritaram aterrorizadas e uma das mulheres desmaiou. Todos o vilarejo se inflamou; alguns fugiram, outros me atacaram, até que, gravemente ferido por pedras e muitos outros tipos de projéteis, fugi para o campo aberto e refugiei-me.¹⁸³

Assim, Mary Shelley recria e reelabora, em sua obra, o mito clássico. As trajetórias de seus personagens, sobretudo a de Victor, apontam os perigos que a busca

¹⁸¹ HESÍODO. 1996. op. cit., p. 67-69

¹⁸² SHELLEY. op. cit., p. 75

¹⁸³ Ibid., p. 120

inconsequente por conhecimento pode acarretar. A partir dessas formulações, observa-se a força que o mito prometeico tem na narrativa de *Frankenstein* em um âmbito filosófico. Neste sentido, Christine Bertin afirma:

[Prometeu] é o símbolo de revolta na ordem metafísica. Ele incorpora a recusa da condição humana e a ideia de progresso de uma humanidade em movimento. (...) Frankenstein também está associado à imagem do fogo que no texto se torna tanto centelha de vida quanto a luz da mente iluminada pela ciência. (...) O texto, portanto, incorpora muitos dos valores que levaram, no decorrer dos séculos e, em particular, no início do século XIX, a figura de Prometeu, mestre da matéria e da ciência que, graças ao fogo do conhecimento, resgatam o homem do obscurantismo. (...) Ele sonha com o progresso da ciência e da civilização.¹⁸⁴

Ainda segundo a autora:

Ao reescrever o mito de Prometeu como o mito da ciência, Frankenstein nos mostra os perigos do orgulho próprio e de se comportar como um deus. A imagem de Prometeu, portanto, serve para desafiar o progresso da ciência quando esse progresso dá ao homem uma sensação enganosa de seu poder. A interpretação conservadora do mito escolhido por Mary Shelley é um aviso contra onipotente ciência.¹⁸⁵

Ao pretender criar uma espécie imortal, Victor se insurge contra a ordem imposta pela natureza, buscando superá-la e subjugá-la. Entretanto, ele é apenas um homem e é lembrado disso no decorrer da história. O fardo da criação lhe é demasiado pesado e Victor não é capaz de arcar com as responsabilidades enquanto criador da vida.

A partir da “fagulha do conhecimento científico”, os homens modernos se tornaram capazes de conhecer e dominar a natureza e reproduzir seus mecanismos¹⁸⁶ através de novas técnicas, criando e alterando cidades e paisagens – marcadas por ferrovias, aterramentos, novos conjuntos arquitetônicos - e chegando ainda a novas descobertas no campo da medicina, da fisiologia, da meteorologia e da astronomia. O

¹⁸⁴ BERTHIN, Christine. *Frankenstein ou le Prométhée moderne*. In: HARTJE, Hans; DUPONT, Florence; BELLOSTA, Marie-Christine; BERTHIN, Christine. *L'humain et l'inhumain: Un thème, trois oeuvres*. Paris: Belin, 1997. p. 126-127

¹⁸⁵ Ibid. p. 127

¹⁸⁶ Alexandre Koyré traça um paralelo entre o homem antigo (ou medieval) e o homem moderno: o primeiro se relacionava de forma passiva e contemplativa com a Natureza, enquanto o segundo subjuga e domina a mesma. KOYRÉ, Alexandre. *Do Mundo Fechado ao Universo Infinito*. Trad. Donald M. Garshagen. 4º ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 5. O Prometeu Moderno almeja dobrar a natureza a sua vontade e se por como seu mestre. A experiência de Victor Frankenstein é uma afronta a ordem natural.

mundo moderno se encolhia no microscópio ou se expandia no telescópio, ficando exposto às ambições da ciência “titânica”.

Dominique Lecourt também aponta a perspectiva crítica de Mary Shelley ao abordar o mito prometeico, isto é, a reformulação do mito a partir de uma visão pessimista, que alertaria para os perigos e armadilhas potenciais do conhecimento científico e do desenvolvimento tecnológico que se encontravam em plena expansão no século XIX, no âmbito da Revolução Industrial:

O 'Prometeu moderno' de Mary Shelley aparece como portador não do fogo da civilização, mas da chama de um desejo insaciável na qual a humanidade, se não for cuidadosa, corre o risco de ser consumida¹⁸⁷

A observação de Dominique Lecourt aponta uma dupla interpretação sobre os potenciais da ciência e suas repercussões na sociedade. A centelha do conhecimento científico traz benefícios, novas possibilidades e oportunidades, mas pode ser extremamente danosa. Em uma passagem de *Frankenstein*, logo que o monstro foge do laboratório em que foi criado e se refugia na floresta, após alguns dias vagando sem rumo, ele encontra uma fogueira abandonada:

Certo dia, atormentado pelo frio, encontrei uma fogueira deixada por andarilhos e fui dominado pelo prazer de experimentar o seu calor. Na minha alegria, lancei as mãos nas brasas vivas, mas rapidamente as retirei com um grito dolorido. Como é estranho, pensei, que a mesma causa produza efeitos tão opostos.¹⁸⁸

Aqui, o fogo que aquece e ilumina é o mesmo que queima e fere. Assim como as chamas da fogueira, o saber científico pode ser benéfico, construtivo e mesmo vital; ou destrutivo e, no limite, mortal – ele fará não apenas o monstro, mas também seu criador, lançarem “gritos dolorosos”, em suas trajetórias conturbadas. Prometeu era dotado de boas intenções e autor de boas obras, porém, ao desafiar os deuses em prol da humanidade, o conhecimento “roubado”, que deveria trazer bonança aos mortais se tornou fonte de dores e angústias. Victor Frankenstein almejava banir a morte e curar os homens de todas as doenças através da construção de um novo homem, que viria a ser benfeitor da espécie humana. Entretanto aquela criatura, que deveria ser a primeira de uma nova espécie gloriosa, resultou em um desastre catastrófico.

¹⁸⁷ LECOURT, Dominique. *Prométhée, Faust, Frankenstein: Fondements imaginaires de l'éthique*. Paris: Synthélabo, 1996.

¹⁸⁸ SHELLEY, op. cit. p. 118

2.2 *Frankenstein* e a Ficção Científica

Frankenstein não foi somente influenciado pelos mitos antigos, mas foi, além disso, uma das mais importantes obras do gênero da ficção científica, sendo responsável por inspirar futuras produções do gênero¹⁸⁹. Adam Roberts defende que a ficção científica pode ser definida como:

Ficção tecnológica, desde que não encaremos tecnologia como sinônimo de engenhocas, mas, em sentido heideggeriano, como um modo de enquadrar o mundo, manifestação de uma perspectiva fundamentalmente filosófica. Como gênero, portanto, a FC [Ficção Científica] incorpora, em termos textuais, esse enquadrar, tomando como sua reserva permanente não apenas os discursos da ciência e tecnologia, mas todo o cabedal da FC.¹⁹⁰

Desse modo, a ficção científica pode ser enxergada como uma literatura de fantasia, que, contudo, recorre a relações metafóricas e metonímicas como um reflexo ou uma crítica ao contexto social, marcado pelo avanço científico. É preciso salientar que há uma certa dificuldade em qualificar a ficção científica como gênero literário em si, de acordo com Farah Mendlesohn:

Ficção científica é menos um gênero —um corpo de escritos da qual se esperam certos elementos no enredo e formas de significados específicos— do que uma discussão em progresso.¹⁹¹

Há autores que defendem que *Frankenstein* foi o pioneiro em um “gênero” literário que veio a ser caracterizado por ficção científica. Paula Alexandra Guimarães citando Brian Aldiss, pontua que, na visão do escritor inglês, a obra de Mary Shelley foi um marco inaugural de um novo e influente gênero¹⁹² e que a partir da obra o estilo sobrenatural caro à escrita Gótica foi substituído pelo elemento material da ficção científica.¹⁹³ Mas há elementos que caracterizam um corpo de escritos como

¹⁸⁹ ROBERTS, Adam. *A verdadeira História da Ficção Científica: Do preconceito à conquista das massas*. São Paulo: Seoman, 2016. p. 191

¹⁹⁰ Ibid. p. 60

¹⁹¹ MENDLESOHN, Farah. *Introduction: reading science fiction*, In JAMES, Edward. *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press. 2003. p. 1

¹⁹² GUIMARÃES, Paula Alexandra. *Ser Frankenstein no Cruzamento das Ciências e das Humanidades in O mito de Frankenstein: imaginário & educação*. Organização Alberto Filipe Araújo, Rogério de Almeida e Marcos Beccari. São Paulo: FEUSP, 2018. p. 178

¹⁹³ Ibid. p. 178

pertencentes à ficção científica, embora as obras de FC também apresentem características de outros gêneros:

Tendo demonstrado que a FC alegremente extrai a estrutura de seu enredo de qualquer gênero disponível; e que cada livro individualmente poderia potencialmente ser identificado com esses gêneros do que com a FC.¹⁹⁴

O principal fator em comum que se apresenta nas obras de FC é, justamente, o elemento, ou a temática, científicos. Adam Roberts aponta o termo criado por Darko Suvin para definir, nas narrativas de ficção científica, qualquer dispositivo, artefato ou premissa ficcional que sirva de contraste entre o mundo do leitor e o mundo da narrativa, que seria o “*novum*”¹⁹⁵. Esse *novum* pode ser material ou conceitual, podendo ir de uma nave espacial ou dispositivos científicos até uma nova versão de gênero ou, como no caso de *Frankenstein*, uma nova concepção do “humano”.

A ciência explica os fenômenos da natureza de forma materialista, e não a partir de referências espirituais ou sobrenaturais¹⁹⁶. Então, a ficção científica se distingue da fantasia comum ao utilizar de elementos materialistas como peças narrativas para o desenvolvimento do enredo¹⁹⁷. Em *Frankenstein* o monstro criado por Victor não é como um “*golem*” animado através de encantamentos antigos, ou como os autômatos criados por deuses mitológicos. A fonte da vida é a ciência moderna, representada através de descargas elétricas sobre o corpo inanimado da criatura. A temática científica passa a ser incorporada às obras de ficção à medida que a expansão do conhecimento científico afeta a vida dos indivíduos modernos (as relações socioeconômicas, as formas culturais e as relações de trabalho), especialmente através do avanço da Revolução Industrial. Tal temática torna-se, portanto, um aspecto importante do contexto social sobre o qual diversas obras de ficção vão tratar, incorporando-a à imaginação e à criação artística.

O surgimento da ficção científica sofreu influência do discurso ~~cultural do~~ iluminista, discurso esse baseado na primazia da razão e na valorização da ciência experimental submetida à prova, desafiando crenças antigas e supersticiosas¹⁹⁸. O

¹⁹⁴ MENDLESON. op. cit. p. 3

¹⁹⁵ SUVIN, Darko. Apud ROBERT, Adam. op. cit. p. 37

¹⁹⁶ ROBERTS. op. cit. p. 42

¹⁹⁷ Ibid. p. 42

¹⁹⁸ Ibid. p. 139

Iluminismo se propunha a, através da razão, retirar o homem do obscurantismo, levando-o a clareza através do conhecimento. Adam Roberts pontua que, na *Dialética do Iluminismo*, Theodor Adorno e Max Horkheimer classificam o “programa iluminista” como:

“Desencantamento do mundo”, um movimento “para dissipar mitos, para derrubar fantasias por meio do conhecimento” (1). Eles acrescentam que a “tecnologia é a essência desse conhecimento” (2), o que por sua vez significa que a literatura imaginativa do período pode antecipar, às vezes com incrível capacidade de previsão, as saturações de inovação tecnológica dos séculos XX e XXI.¹⁹⁹

O termo *Scientia* significa conhecimento, assim, pode-se dizer que a ficção científica seria a ficção do conhecimento. O medo do desconhecido que permeava os séculos XVII e XVIII, somado ao racionalismo, cujo objetivo era expurgar misticismos, pode ter sido o responsável por tornar fecundo o terreno para essa nova fantasia ou ficção do conhecimento. A partir dos avanços desse último, os europeus alcançaram e dominaram outros povos e continentes, munidos de novas técnicas de transporte, produção e armamento. Uma nova concepção de cosmos se abria através das lentes do telescópio e dos avanços da astronomia²⁰⁰. Como exemplifica Adam Roberts:

O século XVIII foi surpreendido por uma enxurrada de narrativas que exploravam de forma imaginativa o novo cosmos —Bonamy Dobrée descreve como a nova astronomia estava liberando “uma incrível maré de descrição imaginativa, fosforescente de espanto”²⁰¹

As novas descobertas científicas e seus impactos são temas centrais de *Frankenstein*, já que o monstro é, ele mesmo, fruto fictício da ciência moderna, tendo sido fabricado graças a novas técnicas e conhecimentos que estariam à disposição de um ambicioso cientista. Mary Shelley especula sobre as possibilidades e consequências potencialmente perigosas do avanço científico, e por isso:

O livro teve comprovadamente uma vasta e duradoura influência sobre o desenvolvimento da ficção científica, sendo lugar-comum tratá-lo como uma fábula sobre a ciência e suas consequências não previstas ou como uma intervenção na ciência em seu sentido mais amplo.²⁰²

¹⁹⁹ Ibid. p. 140

²⁰⁰ KOYRÉ. Op. cit. p. 81

²⁰¹ Ibid. p. 144

²⁰² ROBERTS. Op cit. p. 195

Uma das temáticas caras à discussão científica é o da criação artificial da vida, vindo a ser abordada na literatura de ficção científica na figura de autômatos. Na literatura oitocentista, para além de *Frankenstein*, se tem, por exemplo, *O Homen de Areia*²⁰³ de Ernst T. A. Hoffmann, história na qual o protagonista se apaixona por Olímpia, sem saber que ela se trata de um autômato construído pelo Doutor Coppélius. A obra teve grande repercussão, sendo interpretada no balé *Coppélia* (1870), de Léo Delibes e na famosa ópera *Os Contos de Hoffman* (1881)²⁰⁴.

A presença dos autômatos, isto é, de seres criados de forma artificial, na literatura de ficção científica também é marcante nas obras de Isaac Asimov²⁰⁵. O termo “robô” tem origem na palavra tcheca *robot*²⁰⁶, e foi popularizado a partir da peça R.U.R., de Karol Capek, trama na qual máquinas humanoides são criadas para trabalhar. Entretanto, elas se tornariam tão competentes que suplantariam seus criadores²⁰⁷. Asimov explorou e desenvolveu o conceito, escrevendo sobre robôs inteligentes que seriam, segundo Adams, *mais* humanos que a humanidade²⁰⁸.

Autor de vários livros, entre eles a série *Fundação*²⁰⁹ e *Eu Robô*²¹⁰, a inovação de Asimov não estava na abordagem da temática dos autômatos, mas na humanização de seus robôs, como explana Adams:

Onde antes os robôs tinham sido, quase com exclusividade, materializações insensatas ou perigosas da ameaça tecnologia, Asimov imaginou robôs artificialmente inteligentes que eram não só humanos, mas, sob muitos aspectos, *mais* humanos que a humanidade.²¹¹

Em *Eu Robô* a relação criador/criatura é abordada de forma até certo ponto semelhante àquela estabelecida em *Frankenstein*, no sentido de que as criaturas artificiais questionam o seu papel na sociedade e no mundo, e sua relação com os humanos que os cercam. O próprio título da série de contos, *Eu Robô*, indica que as máquinas conseguem se enxergar como entidades possuidoras de uma subjetividade e

²⁰³ HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *O Homem de Areia*. ROCCODIGITAL. 1986.

²⁰⁴ ROBERTS. op. cit. p. 190

²⁰⁵ Escritor e bioquímico americano, nascido na Rússia em 1919.

²⁰⁶ ROBERTS. op. cit. p. 395

²⁰⁷ FAUZA, Michel Jalil. *R.U.R. (Rossum's Universal Robots) e a gênese do robô na literatura moderna*. Campinas, SP : [s.n.], 2008. p. 2

²⁰⁸ ROBERTS. op. cit. p. 395

²⁰⁹ ASIMOV, Issac. *Fundação*. Aleph: São Paulo. 2019

²¹⁰ _____. *Eu Robô*. Aleph: São Paulo. 2014

²¹¹ ROBERTS. op. cit. p. 395

quicá, de uma consciência relativamente autônoma. Esse exemplo fica mais claro na seguinte passagem do conto *Razão*:

– Algo fez você, Cutie – argumentou Powell. – Você mesmo admite que sua memória parece ter surgido subitamente, já em completo estado de formação, há uma semana; antes disso, apenas um vácuo. Estou dando a explicação do fato. Donovan e eu montamos você, utilizando as peças que nos foram enviadas da Terra.

Cutie olhou para seus dedos longos e delgados, numa atitude de mistificação estranhamente humana.

– Creio que deve haver explicação mais satisfatória do que essa. Parece-me improvável que vocês tenham feito a mim! O homem riu repentinamente.²¹²

Cutie, no caso, é o nome de um robô que foi criado pelos humanos Powell e Donovan, porém, ele não consegue crer que tenha sido construído por criaturas “inferiores” a ele. O robô possui consciência de si e de que foi criado por alguém ou algo, entretanto, imagina que seu criador não seja um ser humano, uma criatura mais fraca e menos capaz do que uma máquina. Em *Frankenstein*, a criatura também considera Victor inferior em força e estatura, mas o reconhece como seu criador e aceita, de início, submeter-se a ele:

Lembre, você me fez mais forte do que a si mesmo; minha estatura é superior à sua, minhas articulações, mais flexíveis. Entretanto, não estou tentado a colocar-me contra você. Sou sua criatura e serei manso e dócil com o meu senhor e rei natural se também quiser cumprir sua parte, a parte que me deve.²¹³

O monstro compreende que, fisicamente, ele pode sobrepujar Victor a qualquer instante, mas não o faz por acreditar que o seu criador é de certo modo superior a ele. Ao se dirigir a Victor como “senhor e rei natural” a criatura está estabelecendo uma hierarquia de autoridade, se colocando abaixo dos humanos pelos quais gostaria de ser aceito e acolhido. Embora o ente criado por Victor seja dotado de consciência, ela é limitada e subalterna, mas, nem por isso, menos perigosa. Na literatura de Ficção Científica, a tecnologia é representada como instrumento para facilitar a vida dos humanos, autômatos e robôs são construídos para servir e obedecer, pois é estabelecida uma relação vertical entre criador e criatura, e a tensão dessa relação por vezes se torna um fator importante para o desenvolvimento do enredo.

²¹² ASIMOV. op. cit. p. 114

²¹³ SHELLEY, Mary, op. cit. p. 113

Os robôs de Asimov não podem se voltar contra os seus criadores humanos, pois, dentro de seus cérebros positrônicos²¹⁴ estariam incutidas as 3 leis da robótica²¹⁵:

- 1- Um robô não pode ferir um ser humano ou, por omissão, permitir que um ser humano sofra algum mal.
- 2- Um robô deve obedecer às ordens que lhe sejam dadas por seres humanos, exceto nos casos em que tais ordens contrariarem a Primeira lei.
- 3- Um robô deve proteger a própria existência, desde que tal proteção não entre em conflito com a Primeira e a Segunda leis²¹⁶.

Essas três leis são implantadas nos cérebros de todos os robôs, se tornando o guia moral de todas as máquinas e seres artificiais, de modo a impedir que se voltem contra a humanidade e garantir que sejam sempre fiéis aos seus criadores.

Victor esperava que a sua recém-formada criatura lhe fosse leal, conforme revela ao mencionar que “nenhum pai poderia reivindicar a gratidão de seu filho de maneira tão completa quanto eu reivindicaria a deles.”²¹⁷ Entretanto, a criatura surge desprovida de qualquer base moral ou ética, ele é como uma *tabula rasa*, ou ainda, segundo Baldick, uma versão empirista do mito adâmico.²¹⁸ Somente através de experiências sensoriais e de seu contato com o mundo, é que a criatura aprende e passa a formar opiniões a respeito do contexto que a cerca, dos homens e de si. No referido episódio da fogueira²¹⁹, a criatura descobriu que uma fonte de prazer e proteção pode se tornar fonte de dor, dependendo da maneira como é manejada; durante o seu tempo na floresta aos arredores de Ingolstadt, ela experimentou os sentidos, e através deles passou a explorar e desbravar o contexto ao seu redor:

²¹⁴ Dentro do universo criado por Asimov, os robôs são dotados de cérebros artificiais, chamados de positrônicos. Como descrito pelo próprio autor, são “globos esponjosos de platínirídio de tamanho aproximado ao cérebro humano”, sendo basicamente supercomputadores com quase as mesmas capacidades cognitivas de um cérebro orgânico.

²¹⁵ As 3 Leis da Robótica foram criadas por Asimov para serem os baluartes morais dos robôs de seus livros. Elas têm como objetivo submeter os robôs aos humanos, para protegê-los e impedir que eles se voltem contra os seus criadores.

²¹⁶ ASIMOV. Op. cit. p. 4

²¹⁷ SHELLEY, Mary. op. cit. p. 69

²¹⁸ BALDICK, Chris. op. cit. p. 45

²¹⁹ SHELLEY, Mary. op. cit. p. 118

Uma estranha multiplicidade de sensações tomou-me de surpresa e, simultaneamente, vi, senti, ouvi e experimentei odores; e demorou um bom tempo antes que aprendesse a distinguir as operações de vários sentidos.²²⁰

Sem ter quem a ensine, cabe à criatura aprender através de tentativas e erros e descobrir como viver por si só. Ela é como uma criança recém-nascida e abandonada, que precisa conhecer o mundo e aprender a sobreviver. Como afirma Anne-Gaëlle Robineau-Weber:

A educação empírica do monstro que passa inicialmente pela percepção das sensações, depois pela diferenciação dos objetos e a construção da consciência, ilustra as teorias empiristas de Locke. A narrativa da aquisição pela criatura da linguagem visando desde logo exprimir as necessidades diretas, depois os sentimentos constituem uma verdadeira paráfrase não somente dos Ensaio de Locke, mas também do Ensaio sobre a origem das línguas e do Discurso sobre a origem da desigualdade de Rousseau. O monstro tem numerosos pontos comuns com o “homem no estado de natureza” de Rousseau, corrompido pela sociedade.²²¹

O monstro foi criado sem nenhuma maldade e desconhecendo o mundo ao seu redor. Como uma folha em branco, ele foi sendo preenchido pelo conhecimento que obteve através de suas experiências na natureza que o cercava e, posteriormente, com os humanos que encontrara. Todavia, a sociedade o rejeita e distorce o seu senso de moralidade, gerando no ser que antes fora benevolente, ódio e ressentimento contra aqueles que poderiam tê-lo acolhido, mas sistematicamente o rejeitaram:

Sou malicioso porque sou infeliz. Não fui afastado e odiado pela humanidade? Você, me criador, rasgara-me triunfante, em pedaços. Pense e diga-me por que devo ter pena dos homens mais do que eles têm pena de mim?²²²

O monstro torna-se mau ao conhecer o ódio e a rejeição. Ao contrário de um robô que não pode se voltar contra os humanos, independente da forma como é tratado, o ser criado por Frankenstein desenvolve a própria consciência e, com ela, sentimentos, e é isso que o distingue de uma mera máquina. A criatura sente raiva, medo, afeto, dor, e é por ter esses sentimentos, essas sensações, que ela é capaz de se voltar contra aquele que o criou, em atitude de violenta de insubordinação, revolta e vingança.

²²⁰ Ibid. p. 117

²²¹ WEBER, Anne-Gaëlle Robineau apud. ARAUJO, Alberto Felipe & GUIMARÃES, Armando Rui. *Como Criar um Monstro: O Manual de Instruções do Dr. Victor Frankenstein, in O mito de Frankenstein: Imaginário & Educação*. Organização Alberto Filipe Araújo, Rogério de Almeida e Marcos Beccari. São Paulo: FEUSP, 2018. p. 77

²²² SHELLEY, op.cit. p. 152

Ao contrário de Mary Shelley, que explora os perigos e temeridades que um ser criado artificialmente, através do conhecimento científico, poderia representar, Asimov aborda os benefícios que aquelas criaturas poderiam agregar à humanidade. O Dr. Frankenstein falhou em seu projeto de criar uma nova espécie que abençoaria a espécie humana, mas, tal visão pessimista, que marca a obra de Shelley, não se tornaria regra na literatura de ficção científica, que não se resume a uma visão pessimista dos impactos da ciência. As perspectivas de futuro, a partir dos desdobramentos da tecnologia, não se resumiriam a seres amedrontadores ou criaturas incontroláveis. A ficção científica dialoga com a realidade presente para apresentar futuros possíveis nos quais possa se dar, inclusive, uma busca saudável pelo conhecimento e seu emprego consciente e construtivo, que não acarrete um futuro distópico.

É possível observar em Frankenstein mais do que uma simples apropriação de arquétipos passados para a construção da narrativa. O romance se apropria daqueles mitos para compreender o conceito de humanidade ou a natureza do ser humano na sociedade moderna tecnicista. Jesse Weiner na introdução de *Frankenstein and its Classics*²²³ traz um questionamento crucial que deve ser feito ao fim da leitura de Frankenstein:

Conforme os limites que separam o humano ou natural da máquina ou tecnológico vai se tornando mais desfocado, o que distingue o humano do mostro?²²⁴

Victor deixa bem claro qual o seu ponto de vista, desde o momento inicial que a sua criatura apresenta os primeiros sinais de vida:

Desejara esse projeto com um ardor que em muito excedia minha moderação; mas agora que terminara, a beleza do sonho se desvaneceu, e meu coração estava repleto de desgosto e horror. Incapaz de suportar o aspecto do ser que criara, corri para fora do cômodo e continuei a andar por meu quarto por um bom tempo, sem conseguir aquietar a cabeça para dormir.²²⁵

Para ele, aquele ser artificial não passa de um demônio, uma criatura horrenda que, devido à sua aparência, estava destinada a cometer as maiores atrocidades possíveis.

²²³ WEINER, Jesse. STEVENS, Benjamin Eldon. ROGERS, Brett. M. *Frankenstein and its Classics: The Modern Prometheus from Antiquity to Science Fiction*. Bloomsbury Academic. London. 2018

²²⁴ Ibid p. 12

²²⁵ SHELLEY, op.cit. p. 75

A ficção científica apresenta a vida artificial como um potencial perigo ou ameaça a humanidade, como se observa mesmo nos robôs mais dóceis dos contos de Asimov. A vida artificial pode ser identificada ao diferente, ao estrangeiro, a tudo o que não se encaixa em um padrão conhecido, natural, e que pode ser enxergado como monstruoso.

A forma como Victor descreve sua criatura revela sua deformidade e seu aspecto antinatural e por isso mesmo aterrorizante:

Sua pele amarelada mal cobria o contorno dos músculos e das artérias que apareciam por baixo; seus cabelos eram de um preto lustroso e ondulante, os dentes possuíam uma alvura perolada, mas essas exuberâncias só faziam um contraste mais horrendo ainda com os olhos úmidos que pareciam se diluir nas cavidades em que jaziam, sua compleição ressequida e os lábios retilíneos, enegrecidos.²²⁶

Como bem pontuado por Weiner, os termos utilizados por Victor são comumente encontrados em descrições coloniais de asiáticos, indianos e africanos considerados, pelos europeus, como selvagens²²⁷ e identificados como “estranhos”, como o “outro”. A criatura não é monstruosa somente pela repulsa que a sua aparência causa, ela é monstruosa por ser um ente híbrido, incompreendido e jamais visto, em uma sociedade que rejeita a alteridade.

Os mitos antigos e a ficção científica partilham da característica de narrar e descrever eventos ou fenômenos que podem ser classificados como fantásticos ou extraordinários. Todavia a mitologia se servia do sobrenatural para explicar, por exemplo, como dotar de vida entidades inanimadas, desse modo para que um evento determinado ocorresse, o homem estava a mercê de forças que iam além do seu controle. A ficção científica colocava o controle dos fatores nas mãos dos homens que através do seu próprio intelecto buscavam romper as barreiras impostas pela natureza.

Com o advento da modernidade e da Revolução Industrial, alguns desses “milagres” que antes eram descritos somente em livros foram se tornando realidade: viagens entre continentes, a comunicação se tornava cada dia mais veloz, máquinas eram inventadas para tornar o trabalho automático. Essas novas invenções e descobertas

²²⁶ SHELLEY, op.cit. p. 75

²²⁷ WEINER. Op. cit. p. 12

foram possíveis graças a séculos de estudos e transformações que ocorriam na sociedade europeia pré-moderna. No próximo capítulo, será discutido como foi possível que no século XIX a ciência tivesse alcançado um patamar superior ao da religião e das crenças populares, possibilitando a realização de feitos antes impossíveis.

CAPÍTULO 3. Entre tradição e modernidade: ciência e magia em *Frankenstein*.

3.1 A queda da magia

Quando Victor Frankenstein dá vida à sua criatura, se utilizando de técnicas da ciência moderna, ele não está desafiando somente a ordem da natureza. Com seu experimento, Victor está colocando o último prego no caixão de uma longa tradição mística que o antecedeu e de certa forma o inspirou. Através de artifícios da Química e da medicina moderna, ele conseguiu realizar aquilo que vários homens e mulheres ambicionaram gerações antes: animar a matéria inerte.

Embora estivesse inserido na modernidade, Victor teve como inspiração inicial homens que viveram muitos séculos antes dele. Cornélio Agrippa, Paracelso e Alberto Magno foram os autores das obras que ele estudara em sua juventude. Eles “havia penetrado mais fundo e sabiam mais”²²⁸ sobre a natureza e seus mistérios. Seus estudos foram o combustível inicial da obsessão de Victor acerca da centelha vital. Futuramente, esse deslumbre cai por terra, quando o jovem ingressa na universidade de Ingolstadt e sofre um choque de realidade quando o professor Krempe zomba dele por ser um “discípulo de Alberto Magno” em pleno século XVIII²²⁹

Da mesma forma que atualmente muitas pessoas olham para os costumes e práticas do século passado com uma certa desconfiança e desdém, é possível observar na fala do professor Krempe uma forte rejeição contra um conhecimento considerado obsoleto e ultrapassado, como observado no trecho em que o Victor informa ao professor sobre os seus estudos: “Passou mesmo seu tempo estudando tamanhos disparates?”²³⁰, Krempe indaga. O próprio Victor, ao narrar para Walton o início do seu estudo sobre alquimia pontua: “Tomei por certo tudo o que afirmaram e tornei-me discípulo. Pode parecer estranho que tal coisa acontecesse no século XVIII...”²³¹

Há em *Frankenstein* uma visão conflituosa em relação à tradição, isto é, aos parâmetros de conhecimento e a práticas tradicionais, tanto em um sentido político

²²⁸ SHELLEY. op. cit. p. 56

²²⁹ Ibid. p. 62

²³⁰ Ibid. p. 62

²³¹ Ibid. p. 56

como no sentido científico. A narrativa faz questão de deixar claro que o conhecimento alquímico e ultrapassado fazia parte da infância e juventude de Victor, de modo que somente na maioridade ele se torna capaz de compreender a superioridade da ciência moderna:

Quando criança não estivera contente com os resultados prometidos pelos professores modernos das ciências naturais. Em uma confusão de ideias, que só pode ser explicada por minha extrema juventude e meu desejo de contar com alguma orientação para tais assuntos, tive de refazer os passos do conhecimento junto aos caminhos do tempo e troquei as descobertas dos pesquisadores recentes pelos sonhos dos alquimistas esquecidos.²³²

Por mais que em seus diálogos os personagens muitas vezes exaltem a sociedade moderna e a noção de progresso da humanidade, a história sugere que essa mesma sociedade, pautada em uma busca pelo progresso, se associa às calamidades que ocorrem na história, ligadas a uma atuação predatória e abusiva do homem sobre a natureza, em contraste com a aproximação contemplativa da antiguidade²³³.

A alquimia é resgatada em *Frankenstein* como um “atoleiro de conhecimentos múltiplos, guiado por imaginação ardente e raciocínio infantil.”²³⁴ Todavia as descobertas ou tentativas falhas desses místicos do passado serviram de pontapé inicial para a criação das bases da ciência moderna. Do mesmo modo que as teorias e discussões raciais baseada no tamanho do crânio de homens europeus em contraste com os crânios de africanos²³⁵ eram consideradas inovadoras e levadas a sério na sociedade oitocentista, a procura pela pedra filosofal ou uma explicação das leis do universo tendo como base a vontade divina tinham lugar de destaque e eram levadas muito a sério nas sociedades pré-modernas²³⁶.

Até o século XVI, e mesmo após a Renascença, tem-se um longo período no qual magia, ciência e religião estão intimamente ligados e, dificilmente se fala de um desses assuntos sem estar se referindo aos outros dois. A Igreja Medieval era a responsável pela manutenção de uma visão de mundo na qual a explicação para todos os

²³² Ibid. p. 62

²³³ KOYRÉ. Op. cit. p. 5

²³⁴ SHELLEY. op. cit. p. 56

²³⁵ HOLMES, Richard. *The Age of Wonder: How the Romantic Generation Discovery the Beauty and the Terror of Science*. New York: Pantheon Ebooks. 2008. p. 143

²³⁶ WADELL. Op. cit. p. 5

acontecimentos estava em Deus, deixando pouca margem para outras interpretações. A explicação de fenômenos fora da alçada divina era comumente atribuída a ação de demônios e taxada como heresia. Graças ao movimento renascentista e a um resgate da cultura grega se iniciou um movimento pautado na centralidade do homem, e um processo de investigação da natureza para descobrir seus mecanismos e se explicar determinados fenômenos²³⁷.

O resgate humanista de tradições clássicas não foi o único e nem o mais forte motivo que levou as camadas mais eruditas da sociedade a buscarem uma explicação que destoasse daquelas oferecidas pela Igreja. A peste negra que havia desolado a Europa, as constantes guerras, a reforma protestante e a descoberta do novo mundo também tiveram relevância no processo de redução do poder de influência da Igreja na sociedade europeia²³⁸. Porém, esse movimento de transformação da mentalidade ocorria de cima para baixo. Como afirma Wadel:

Em certos aspectos, essas ideias não afetaram o cidadão europeu comum como um todo, elas eram parte de uma conversa em construção entre os membros na elite da sociedade que tinham pouca relevância para os problemas e experiências no cotidiano da maioria das pessoas.²³⁹

Para essa maioria, os fenômenos naturais ocorriam de acordo com forças que não eram acessíveis por meios naturais ao homem, fosse através da religião e dos ritos da Igreja, ou por meio de encantamentos²⁴⁰. O mundo pré-moderno, segundo acreditava-se, seria movido por uma força sobrenatural, força essa que muitas vezes só estaria acessível por meio da magia – como uma forma de manipular forças ocultas para produzir efeitos específicos.²⁴¹

Ao cidadão comum não era necessário saber como os planetas giravam ao redor da terra — como era a crença comum da época —, ou quais os mistérios existiriam por trás do magnetismo. Lhes bastava a informação de que o mundo funcionava conforme Deus havia definido. Entretanto, havia questões que, embora continuassem na alçada

²³⁷ Ibid. p. 18

²³⁸ Ibid. p. 47

²³⁹ Ibid. p. 2

²⁴⁰ THOMAS, Keith. *Religião e o Declínio da Magia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 47

²⁴¹ WADELL. OP. cit. p. 6

divina, interessavam ao europeu comum descobrir um meio mais imediato de resolver: uma boa colheita, um bom nascimento, a cura de doenças, dentre outras pequenas ou média tragédias que poderia atingir a população. Nesse sentido, a esse homem a magia também era útil. Como pontua Keith Thomas:

A impotência frente a doença era um elemento essencial na base das crenças que abordaremos. Igualmente essencial era a vulnerabilidade em relação a outros tipos de desgraças, principalmente quando vinham de súbito. Ao lado da peste, a maior ameaça isolada à segurança era, talvez, o fogo.²⁴²

No que diz respeito à fé, desde o período medieval, na Europa, a Igreja Católica era a detentora não somente da verdade, como também de um poder sobrenatural na terra:

Assim, a Igreja medieval atuava como repositório de poderes sobrenaturais, que podiam ser distribuídos aos fiéis para auxiliá-los em seus problemas do cotidiano. Era inegável que os padres, apartados do restante da comunidade pelo celibato e pela consagração ritual, retirassem um cachê extra de sua posição como intermediário entre os homens e Deus.²⁴³

Há uma dependência da sociedade em relação à Igreja e seus líderes, pois ela se apoiava em um discurso pautado na salvação tanto física quanto espiritual, através da fé. Assim, a instituição se apoiava, em grande medida, na realização de supostos milagres para manter o seu poder e sua influência sobre os homens, e detinha monopólio sobre as verdades divina e terrena.

Por isso que, mesmo com a invenção de instrumentos que auxiliassem nas descobertas científicas, durante muitos séculos a palavra da Igreja era a última. Essa postura se torna clara quando se estuda, por exemplo, o embate que ocorreu entre Galileo Galilei e a Igreja Católica no século XVII. O pensamento heliocêntrico ia contra a corrente vigente da época, de que os astros orbitavam a terra. Embora a teoria heliocêntrica houvesse sido criada por Copérnico, ele não tinha as ferramentas para suportar sua tese, já Galileo com o apoio do telescópio, pôde provar — através de observação das fases de Vênus — que os astros orbitavam ao redor do sol e não da terra. A reação da Igreja foi de que:

²⁴² THOMAS. Op. cit. p. 26

²⁴³ Ibid. p. 40

Galileo foi acusado de ser “veementemente suspeito de heresia”, o que marcou o seu crime como muito mais sério que o normal. O *Diálogo* foi banido in territórios controlados pela Igreja Católica e a publicação de qualquer trabalho futuro de Galileo foi proibido.²⁴⁴

Caso a Igreja não oferecesse solução para questões diversas que os afligiam, esses homens recorriam à magia. A medicina também foi uma ciência profundamente impactada pela religião. A incidência de doenças era atribuída a algum pecado cometido pelo enfermo e os médicos deveriam ministrar os remédios reconhecendo que eles só funcionariam se fosse pela vontade de Deus:

Alguns médicos continuavam a afirmar da boca para fora que a causa mais frequente das enfermidades era o pecado, mas a facilidade com que os doutores ignoravam o lado espiritual da doença apregoava-lhes a forma de ateísmo.²⁴⁵

Um dos alquimistas citado por Victor em *Frankenstein*, Paracelso, era um grande crítico da maneira que a medicina era ensinada nas universidades. Ele defendia que a melhor maneira de ensino era a prática e, para tal, o estudante deveria procurar na natureza as inúmeras propriedades secretas que Deus escondeu para tratar das doenças terras.²⁴⁶

Nesse período os homens da ciência eram também teólogos ou ocultistas. Esses estudiosos pré-modernos prometiam soluções milagrosas e curas inexplicáveis, baseados em encantamentos ou fórmulas mágicas. Uma das grandes diferenças entre os cientistas pré-modernos e os cientistas modernos está na aceitação ou não do sobrenatural como causa dos fenômenos terrenos. Para o filósofo natural pré-moderno, Deus era a resposta final de todas as coisas, porém, isso não excluía uma resposta mais “próxima” do cotidiano para explicar os fenômenos naturais²⁴⁷.

Até o século XVIII, o movimento que se observa no meio científico é o de “encaixar” Deus dentro das novas descobertas, na tentativa de conciliar os domínios da natureza e da divindade. Novos questionamentos que foram surgindo e a ciência avançava, mas continuava a orbitar ao redor da religião. Quando Copérnico traz a sua

²⁴⁴ WADELL. Op. cit. p. 132-133

²⁴⁵ THOMAS.op. cit. p. 82.

²⁴⁶ WADELL. Op. cit. p. 93

²⁴⁷ Ibid. p. 162

teoria heliocêntrica, ele sabia que suas afirmações iam de encontro as crenças da Igreja, pois a Bíblia em várias passagens²⁴⁸ defende que a Terra é o centro do universo em torno do qual se movem os astros. E partindo do ponto de vista do homem comum, a crença de que a Terra é imóvel, mas os astros que giram ao redor dela é a mais plausível, pois é o que podemos experienciar a partir de nossos sentidos.

Dessa forma, as descobertas de Copérnico foram encaradas não como um modelo aplicável para a realidade, mas sim como um sistema matemático puramente hipotético que servia como mais uma resposta para antigos questionamentos em relação ao movimento dos planetas²⁴⁹. Algumas décadas mais tarde, Galileu iria direcionar o telescópio para o céu e seria o primeiro homem a vislumbrar a superfície irregular da lua, assim obtendo provas visíveis de que o mapa celeste que era seguido e aceito desde a antiguidade estava completamente errado²⁵⁰.

Mesmo possuindo provas de que a Terra se movia ao redor do Sol e de que os planetas não eram esferas perfeitas, dentre outras evidências que foram atestadas graças à invenção do telescópio, Galileu ainda assim foi forçado pela Igreja Católica a desmentir todas as suas descobertas e negar a teoria heliocêntrica²⁵¹. Em uma de suas defesas Galileu escreveu a *Carta para a Duquesa Cristina*²⁵², que tinha um tom combativo e afirmava que suas descobertas acerca do movimento dos planetas não feriam em nada as sagradas escrituras. O problema estava no fato de que Galileu acusava os seus acusadores de interpretarem erroneamente a Bíblia. O que ele sugeria em sua carta era que houvesse uma divisão entre filosofia natural e teologia, esse foi um dos primeiros movimentos de grande repercussão a partir do qual sugeriu uma divisão entre “ciência” e religião²⁵³.

²⁴⁸ Como por exemplo, em 1 Crônicas 16:30, que está escrito: “Tema perante ele, trema toda a terra: pois o mundo se firmará, para que não se mova.

²⁴⁹ WADELL. Op. cit. p. 116

²⁵⁰ Ibid. p. 125

²⁵¹ Ibid. p. 130

²⁵² A Duquesa era mãe de Cosimo II Medici, um dos principais patrocinadores de Galileu. A carta foi escrita no intuito de acalmar a Duquesa de modo a demonstrá-la que as suas descobertas não iam contra o que era afirmado nas escrituras.

²⁵³ WADELL. Op. cit. p. 128-129

Paracelso era também um grande defensor da alquimia, que ele via como “a arte de descobrir os segredos da natureza.”²⁵⁴ Já se observa aí um motivo para a predileção de Victor pelo estudioso, tendo em vista que ambos eram movidos por uma profunda curiosidade a respeito dos mistérios da natureza. Paracelso ficou conhecido postumamente devido à sua abordagem em relação às doenças, o mesmo acreditava que a cura para doenças podia ser encontrada em qualquer elemento presente na natureza. Se alguém tinha febre, era necessário que o corpo fosse esfriado, e isso incluía a ingestão de alimentos frios, por exemplo. Paracelso foi um dos primeiros a utilizar minerais na medicina, pois ele acreditava que tudo o que existia na natureza foi disposto por Deus para ser utilizado pelo homem²⁵⁵.

Com o enfraquecimento do poder da Igreja devido à reforma protestante, novas formas de encarar o universo e de se compreender Deus surgiram na Europa. Nesse contexto surge Descartes com o seu racionalismo, que serviu como porta para a compreensão do método científico moderno. A ciência cartesiana tinha como um de seus maiores objetivos explicar de forma racional como Deus opera no mundo²⁵⁶. Descartes foi um dos mais influentes filósofos mecanicistas do século XVII, ao defender que, embora fosse possível estabelecer as propriedades de determinada matéria através da observação, os sentidos eram falhos e por isso capazes de conduzir ao erro. Para uma verdadeira compreensão da realidade, era necessário recorrer a leis universais que só eram possíveis através da aplicação da razão e da matemática.²⁵⁷ Como afirma Alexandre Koyré:

O mundo de Descartes é um mundo matemático rigidamente uniforme, um mundo de geometria reificada, de que nossas ideias claras e precisas nos dão um conhecimento evidente e certo.²⁵⁸

Descartes havia sido fortemente influenciado pelo julgamento de Galileo, o que o levou a temer uma perseguição da Igreja Católica. Sua teoria tinha como base a noção de que toda a matéria era composta de pequenos corpos, algo parecido com a noção contemporânea de átomos. Para Descartes, esses “corpos” possuíam um limite de

²⁵⁴ Ibid. p. 94

²⁵⁵ Ibid. p. 75-76

²⁵⁶ Ibid. p. 138

²⁵⁷ Ibid. p. 146

²⁵⁸ KOYRÉ. Op. cit. p. 90

propriedades, formas e tamanhos, que poderiam ser expressos matematicamente. Ele também cria que a essência da matéria era definida pela sua capacidade de se estender no espaço em todas as três dimensões, e tal capacidade também poderia ser expressa matematicamente.²⁵⁹

Assim, o mundo de Descartes nada mais era do que uma existência puramente materialista, cujas únicas exceções seriam Deus e as almas humanas, como bem ilustra Steven P. Marrone:

Uma vez mais somos deixados em um mundo na qual, além de Deus e das almas humanas, não há nada real além da matéria como uma entidade — que, claramente, dispõe de posição, tamanho, forma e por assim vai — e movimento como operação, tudo agindo conforme as imutáveis leis da mecânica.²⁶⁰

Todavia, como explicar a existência de um Deus imaterial em um mundo cético e racionalista, que rejeitava a concepção de que era possível apreender a realidade somente através dos sentidos. A base da filosofia cética era a de que não se é possível ter certeza de nada, pois tanto os sentidos quanto a mente humana são falhos e podem levar o indivíduo ao erro. Descartes, por ser adepto de tal filosofia, também cria nisso, porém, ele se questionou que, se tanto os sentidos como a mente são dúbios, como é possível se ter o conhecimento sobre algo? Ao examinar e descartar todos os seus sentidos e certezas prévias como sendo potencialmente falhos e errôneos, ele foi capaz de estabelecer um simples fato com absoluta certeza: Ele estava pensando, logo, ele existia.²⁶¹

Ao confirmar seus pensamentos, ele pôde afirmar que era uma existência à parte de todo o resto e, ao perceber que ele pensava sobre o seu pensamento, Descartes pôde também afirmar que os seus pensamentos eram impressões de objetos ou fenômenos que existiam para além dele. Assim ele estabeleceu que existiam duas coisas, sua mente e todo o resto.²⁶² Ele também aceitava que a sua mente era limitada, pois ele podia

²⁵⁹ WADEL. Op. cit. p.144

²⁶⁰ MARRONE, Steve P. *A History of Science Magic & Belief: From Medieval to Early Modern Europe*. p. 213

²⁶¹ WADELL. Op. cit. p. 147

²⁶² Ibid. p. 147-148

conceber coisas que não compreendia, entretanto, mesmo com essas limitações, ele era capaz de imaginar um ser perfeito, que, nesse caso, era Deus.

No século XVIII o método científico, que era baseado na observação e experimentação da natureza²⁶³ havia sobrepujado o pensamento mágico e místico que por tantos séculos havia predominado na Europa, como pontua Mark A. Wadell:

O estudo da natureza passou por uma profunda transformação na primeira metade do século XVIII, como parte do qual naturalistas deliberadamente separaram tradições ocultistas da busca “racional” e respeitosa da filosofia natural. Esse foi o momento em que a mágica foi lançada fora da ciência e se tornou parte do reino superstição e trapaça com a qual nós associamos até hoje.²⁶⁴

O que Wadell explica é que até certo ponto na história ciência e magia eram assuntos conectados. Quando Victor foi estudar os alquímicos do passado, ele buscava a resposta mais racional e sensata ao seu alcance para os seus questionamentos. Como ele afirma, em Genebra, sua cidade natal, o ensino era deficiente e seu pai, por não ser um homem de ciências, também não lhe era de muita ajuda em seus estudos²⁶⁵. Pode-se afirmar que até o século XVII, uma concepção mística da realidade era considerada muito mais racional do que a visão materialista que a ciência moderna traz²⁶⁶. A partir da filosofia racionalista de Descartes, que questionava a realidade à sua volta e os conhecimentos legados pela tradição, uma abordagem mais interrogativa sobre a natureza foi se tornando regra.

Houve também, durante o século XVII, um aumento nas experiências públicas e na busca por testemunhas para validar a veracidade das descobertas científicas²⁶⁷. Um dos maiores problemas da alquimia estava na dificuldade que se existia em reproduzir os efeitos descritos pelos estudiosos e assim averiguar a veracidade dos resultados. Essa nova ciência, pautada na exposição dos experimentos a testemunhas, serviu como forma de explicar ocorrências que antes eram vistas como mágicas, e ao mesmo tempo,

²⁶³ Ibid. p. 166

²⁶⁴ Ibid. p. 190

²⁶⁵ SHELLEY. op. cit. p. 56

²⁶⁶ WADELL. Op. cit.

²⁶⁷ Ibid. p. 179

estabelecer aquilo que foi chamado, segundo Wadell, de “nova ciência” em contraste com a filosofia natural aristotélica que vinha sendo utilizada desde a antiguidade²⁶⁸.

Na filosofia Aristotélica, apenas as ocorrências gerais são consideradas. Na natureza podem existir cobras de 2 cabeças, mas não se faz necessário o estudo deste evento isolado tendo em vista que o “certo” são as cobras terem somente 1 cabeça. Como afirma Wadell:

A experiência era central para a filosofia natural de Aristóteles; ele ensinava que de modo a entender a natureza, nós precisamos nos basear em nossa experiência direta sobre aquilo. Ele tinha ideias interessantes sobre o que constituía o tipo apropriado de experiência. A mais forte e persuasiva forma de experiência era aquela que Aristóteles chamava de experiência universal, que eram múltiplas experiências acumuladas com o passar do tempo.²⁶⁹

Uma nova forma de metodologia científica surge no século XVII e contraposição à filosofia aristotélica, para estudar a natureza como um todo, tanto os eventos comuns quanto os fatos isolados. Isso leva à criação de novos experimentos na busca de se criar efeitos diferentes dos habituais, principalmente na química e na medicina. Outro ponto importante que explica a sobrevivência da filosofia aristotélica por tanto tempo foi o modo como ela se adaptava bem com a filosofia cristã. Aristóteles acreditava que o estudante da natureza deveria buscar sempre pela causa última ou o propósito de um evento. Se uma pedra cai, é porque o seu propósito é retornar para a terra²⁷⁰. Embora a teologia não afirmasse que o propósito da pedra seja retornar a terra, ela supunha que a finalidade de algo seria sempre a vontade divina, desse modo, a gravidade ocorreria porque Deus quis que assim o fosse.

De acordo com a filosofia aristotélica, a experiência cotidiana provaria sempre que uma pedra, quando solta sobre o solo, iria sempre cair. Mas a partir das novas formas de experimentação científica começaram os questionamentos e as experiências para explicar o motivo da queda, a ação da gravidade e a forma como ela agia. Isaac Newton, embora afirmasse que cabia ao filósofo natural buscar a ação de Deus em todas

²⁶⁸ Ibid. p. 183

²⁶⁹ Ibid. p. 162

²⁷⁰ BROOKE, Jhon Hedley. *Science and Religion: some historical perspectives*. UK: Cambridge Unity Press. 1991. p. 71

as coisas²⁷¹, também foi o responsável por explicar a ação da força gravitacional em termos matemáticos e práticos²⁷².

Assim, foi graças a essa nova ciência, experimental, que se tornou possível o despontamento da primeira revolução industrial, cujo primeiros movimentos se observaram em meados do século XVIII. Embora a revolução técnico científica tenha como marco o século anteriormente citado, é possível observar que as transformações na forma de pensar, na sociedade, na ciência e nas artes foi um processo lento que se desenvolveu no decorrer de quase meio século, sofrendo influência de várias fontes, como afirma Berman:

O turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por muitas fontes: grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunal explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu habitat ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; sistemas de comunicação de massa, dinâmicos em seu desenvolvimento, que embrulham e amarram, no mesmo pacote, os mais variados indivíduos e sociedades; Estados nacionais cada vez mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam com obstinação para expandir seu poder; movimentos sociais de massa e de nações, desafiando seus governantes políticos ou econômicos, lutando por obter algum controle sobre suas vidas.²⁷³

Assim, é possível observar como o processo modernizante não se deu graças a um evento isolado, mas antes, foi sendo construído ao longo dos séculos até despontar no XIX com a Revolução Industrial.

3.2 Victor Frankenstein e Humphry Davy

Em *Frankenstein* o choque entre tradição mística e modernidade científica se faz presente na forma como Victor conduz o seu experimento. É possível identificar na descrição do jovem cientista as ideias sobre experiências e experimentos que foram estabelecidas por Francis Bacon. Ele acreditava que:

Qualquer um pode estabelecer um entendimento sobre os princípios e regras gerais que governam o trabalho da natureza ao observar atentamente objetos ou eventos específicos. Em outras palavras, se nós queremos saber como a

²⁷¹ Ibid. p. 9

²⁷² Ibid. p. 24

²⁷³ BERMAN. Op. cit p. 10

natureza opera, nós temos que observar vários fenômenos singulares e então adicionar nossas observações particulares para produzir mais informações gerais.²⁷⁴

O que Bacon está querendo dizer é que o filósofo natural deve buscar na natureza a resposta para os seus questionamentos, não de forma passiva ou somente se atentando a eventos universais. Seria preciso se atentar aos detalhes para, dessa forma, se alcançar uma compreensão mais plena do tema de estudo. E é exatamente isso que Victor faz, para compreender como funciona e de onde vem a vida, ele inicia um estudo sobre a morte, pois de acordo com ele:

“Para analisar as causas da vida, primeiro devemos recorrer à morte. Inteirolei-me da ciência da anatomia, mas não foi suficiente. Também deveria observar a decadência natural e a corrupção do corpo humano.”²⁷⁵

Os estudos de Victor para reanimar a matéria inerte se iniciaram observando o funcionamento do corpo no momento do falecimento. Os ensinamentos da ciência moderna foram levados ao extremo por Victor em sua busca para entender o funcionamento da vida. Entretanto, por mais que fosse um homem da ciência, ele, em certa medida, se portava como um alquimista, devido à forte influência que sofrera da tradição alquímica e da ambição de criar a vida a partir da matéria inerte. Descrevendo seu experimento, o cientista se coloca como um “homem de gênio” e um grande iluminado pelas luzes da ciência moderna:

Demorei-me em examinar e analisar tidas as minúcias das relações de causa e efeito exemplificadas na transição da vida para a morte e da morte para a vida, até que, do meio dessas trevas, uma luz subitamente recaiu sobre mim — uma luz tão brilhante e maravilhosa, embora tão singela, que, enquanto entontecia com a imensidão do panorama que se ilustrava, fui surpreendido pelo fato de que, entre tantos homens de gênio que dedicavam pesquisas à mesma ciência, somente a mim pudesse estar reservada a descoberta de um segredo tão surpreendente.²⁷⁶

A metodologia científica adotada por Victor é aquela defendida pelo professor Krempe e que reflete o pensamento de cientistas modernos como Humpry Davy. A de uma abordagem mais invasiva, observando na natureza um instrumento a ser utilizado pelos cientistas a seu bel prazer. Quando Victor observa o decaimento da matéria

²⁷⁴ WADELL. Op. cit. p. 166

²⁷⁵ SHELLEY. op. cit. p. 67

²⁷⁶ Ibid. p. 68

orgânica e busca replicar esses efeitos em seu laboratório, ele o faz de modo a subverter a ordem natural, buscando restaurar aquilo que outrora havia sido corrompido.

É possível observar em Victor muito de Humphry Davy. Ambos nasceram e cresceram em cidades relativamente isoladas, Genebra e Penzance²⁷⁷, respectivamente; ambos eram autodidatas e já demonstravam desde cedo uma grande curiosidade sobre o funcionamento do mundo²⁷⁸. Ambos eram homens que se consideravam gênios e viviam em um mundo particular, que somente eles entendiam e graças a isso se alienavam daqueles a sua volta.²⁷⁹

Nas últimas décadas do século XVIII, a química estava florescendo enquanto a alquimia já estava em total declínio. Nesse período Davy se aproximou dos estudos de William Nicholson²⁸⁰ e Antoine Lavoisier²⁸¹, estudos esses que vieram para suplantar teorias retrógradas como as que se baseavam nos quatro elementos ou nas transmutações alquímicas. A química emerge como uma alternativa moderna àquelas superstições antigas baseadas em achismos e enigmas dos quais não se era possível replicar os resultados²⁸².

Victor seria, assim como Davy, um aficionado pela química e suas possibilidades, sendo um estudante bastante diligente, como ele mesmo afirma:

Uma mente de capacidade moderada que busca estudar deve, infalivelmente, atingir uma grande proficiência nesse campo; e eu, que continuamente buscava a consecução de um objetivo e estava envolvido apenas nisso, melhorei de modo tão rápido que, ao final de dois anos, fiz algumas descobertas no aprimoramento de alguns instrumentos químicos, o que me garantiu estima e admiração na universidade.²⁸³

Mas ainda havia no jovem estudante um fascínio e admiração por aqueles homens do passado. Isso por explicar o motivo que o levou a se afeiçoar ao professor

²⁷⁷ HOLMES. op. cit. p. 110

²⁷⁸ Ibid. p. 111

²⁷⁹ Ibid. p. 110

²⁸⁰ Químico e Físico inglês, junto de Anthony Carlisle, foi o responsável por descobrir a eletrólise da água.

²⁸¹ Nobre e Químico francês

²⁸² HOLMES. op. cit. p. 113

²⁸³ SHELLEY. op. cit. p. 67

Waldman que, ao contrário do Sr. Krempe, não zombou de Victor por ser um discípulo dos alquimistas antigos. Pelo contrário, ele via naqueles estudiosos, os responsáveis pelos avanços realizados na ciência moderna:

Os filósofos modernos devem muito a esses homens cujo zelo infatigável tornou possível a maioria das bases do conhecimento. Eles nos deixaram, como tarefa mais fácil, dar novos nomes e organizar classificações relacionadas aos fatos que, em grande medida, eles trouxeram à luz. Os esforços dos homens de gênio, embora erroneamente direcionados, quase nunca falharam ao se transformarem, por fim, em sólidos benefícios para a humanidade.²⁸⁴

A fala do Sr. Waldman denota um profundo respeito pela tradição que o antecedeu. Por mais que as buscas por elixires misteriosos ou curas milagrosas não houvessem trazido os resultados esperados, foi através dos erros do passado que as descobertas do presente se tornaram possíveis. E Victor sabia disso, sempre soube. Tanto que a sua empreitada não podia ser considerada menos extraordinária. A ciência moderna não estava interessada em milagres inalcançáveis, como a reanimação de cadáveres, isso se reservava aos charlatões que, através da magia, enganavam as massas ignorantes, mas Victor embora fosse um defensor dessa ciência factível não consegue resistir aos milagres que foram prometidos pela alquimia com seus elixires e fórmulas extraordinárias.

3.3 A ciência de Frankenstein

Mary Shelley possuía considerável conhecimento e informação a respeito de avanços técnicos e científicos que vinham se desenvolvendo à época. O pai da autora era amigo do eletroquímico Humphry Davy e de Willian Nicholson²⁸⁵, o descobridor da eletrólise, a técnica de desencadear reações químicas através da eletricidade. Seu marido, Percy B. Shelley, era também um grande entusiasta dos avanços da Química²⁸⁶, tendo levado Mary a apresentações públicas de experimentos científicos. Por isso, não é de se estranhar o protagonista de sua obra mais famosa seja um químico:

Em Victor, a química emerge da alquimia, mas repelindo-a. Este retorna com a descoberta do segredo alquímico por excelência, o da vida. Curiosa — e

²⁸⁴ Ibid. p. 64

²⁸⁵ ARAÚJO. op. cit. p. 183

²⁸⁶ Ibid. p. 180

contraditória— mistura, que faz coexistir no estudioso que é Victor os sonhos mais arcaicos e a ciência mais moderna.²⁸⁷

No início de sua narrativa, Victor explica que seu interesse em animar a matéria inerte veio do contato com a filosofia natural através dos alquímicos: “Eram os segredos do céu e da terra que desejava aprender”²⁸⁸. Aos treze anos teve o seu primeiro contato com a obra do ocultista Cornélio Agrippa²⁸⁹, e, a partir disto, o jovem Victor se viu impelido a pesquisar sobre outros nomes como Paracelso²⁹⁰ e Alberto Magno²⁹¹. Na maturidade, no entanto, o personagem passa a se referir à obra destes autores como fantasias selvagens²⁹², e ao tempo que passou os lendo como uma ocupação totalmente improdutiva:

E assim, por um tempo, ocupei-me de sistemas obsoletos, misturando, como um inábil, milhares de teorias contraditórias e chafurdando desesperadamente em um atoleiro de conhecimentos múltiplos, guiado por imaginação ardente e raciocínio infantil...²⁹³

A Alquimia figura, assim, como conhecimento ultrapassado, enganoso (uma vez baseado em “fantasias selvagens” e “raciocínio infantil”) e superado pela ciência moderna. Na universidade de Ingolstadt, o professor de filosofia natural, Sr. Krempe, afirma a seu pupilo Victor Frankenstein:

—Cada minuto — prosseguiu o sr. Krempe com veemência —, cada instante que gastou nesses livros fora completa e totalmente perdido. Você sobrecarregou sua memória com sistemas obsoletos e nomes inúteis. Por Deus! Em que terras desertas viveu, onde ninguém foi gentil o bastante para informá-lo que essas fantasias que tão avidamente absorveu datam de mil anos e são tão bolorentas quanto antigas? Jamais esperei, nesta era ilustrada e científica, encontrar um discípulo de Alberto Magno e de Paracelso. Meu caro senhor, deve recomeçar todos os seus estudos.²⁹⁴

²⁸⁷ LACERDE. op. cit. p. 43

²⁸⁸ SHELLEY. op. cit. p.54

²⁸⁹ Físico e ocultista alemão que viveu entre os séculos XV e XVI. Sua obra mais importante é o tratado sobre Hermetismo *De Occulta Philosophia libri tres*.

²⁹⁰ Médico e alquimista suíço-alemão que viveu entre os séculos XV e XVI. É considerado o fundador da bioquímica e da toxicologia. Embora seja mencionado como um dos alquimistas ultrapassados lidos por Victor, Paracelso é considerado um importante cientista moderno devido as suas descobertas no campo da medicina.

²⁹¹ Filósofo e teólogo católico que viveu entre os séculos XII e XIII. Foi um grande filósofo natural do catolicismo e grande estudioso de Aristóteles. Embora para a época moderna já estivesse ultrapassado, foi considerado um importante “cientista” de seu tempo.

²⁹² SHELLEY. op. cit. p.56.

²⁹³ Ibid. p. 57

²⁹⁴ Ibid. p. 62

Conforme referido, a partir da ascensão do discurso científico moderno, as crenças míticas, a busca alquímica por elixires da vida eterna ou pela pedra filosofal, foram dando espaço a descobertas factíveis que, embora não prometessem a vitória sobre a morte, traziam novos tratamentos e a cura de doenças a partir de um domínio cada vez maior do homem sobre a natureza e seus mecanismos. Pode-se observar no discurso do professor Krempe, a afirmação de um contexto histórico científicista e progressista, que se instaura, principalmente, nas grandes universidades e centros urbanos, em oposição às “terras desertas” (conforme se expressa o personagem), locais mais remotos, afastados dos centros industriais e ainda marcados por discursos e práticas tradicionais, a exemplo da cidade interiorana onde Victor nascera.

Ainda na juventude, após presenciar um raio destruindo uma árvore, Victor, acompanhando de um filósofo natural que visitava a casa de seu pai, recebeu explicações sobre o galvanismo e sobre novas pesquisas científicas que apontavam os potenciais da eletricidade. A partir dessa conversa, o personagem observou que eram obsoletos os sistemas que havia estudado até ali, nutrindo, assim “um grande desdém por uma ciência do porvir que nunca pisou na soleira do verdadeiro conhecimento”.²⁹⁵ Em sua cidade interiorana, antes do ingresso na universidade, o personagem não teria acesso a um material de estudo aprofundado sobre o Galvanismo e seus experimentos, mas isto mudaria ao ingressar em Ingolstadt.

O Galvanismo²⁹⁶ é um ramo de estudo da bioelétrica fundado por Luigi Galvani no século XVIII, consistindo no estudo dos efeitos da eletricidade na matéria orgânica. Tanto Mary Shelley quanto seu marido conheciam as experiências de Galvani e o trabalho de outros grandes cientistas, como Humphry Davy, amigo de Willian Godwin:

O diário de Mary Shelley mostra que ela lia Sir Humphry Davy e as paredes e tapetes do escritório de Shelley em Oxford traziam marcas de experiências elétricas que apavoravam a zeladora e punham um amador tão cuidadoso em risco de ser acusado de bruxaria. Eis que aparece Victor: uma mistura de Shelly adolescente e de Sir Humphry Davy.²⁹⁷

²⁹⁵ Ibid. p. 57

²⁹⁶ Termo cunhado por Alessandro Volta, amigo de Galvani e inventor da bateria elétrica.

²⁹⁷ LACERDE. op. cit. p.43

Antes de ter o sonho que lhe inspirara a escrever um conto de terror, Mary Shelley ouviu a conversa entre seu marido e Lord Byron acerca das descobertas de Galvani, as pesquisas de Erasmus Darwin e a essência vital²⁹⁸. Essa discussão se inscreve em um contexto marcado pelas experiências públicas que o sobrinho de Galvani, Giovanni Aldini, realizava pela Europa. Alguns de seus experimentos foram realizados publicamente em cadáveres de condenados à morte, nos quais se aplicava correntes elétricas.

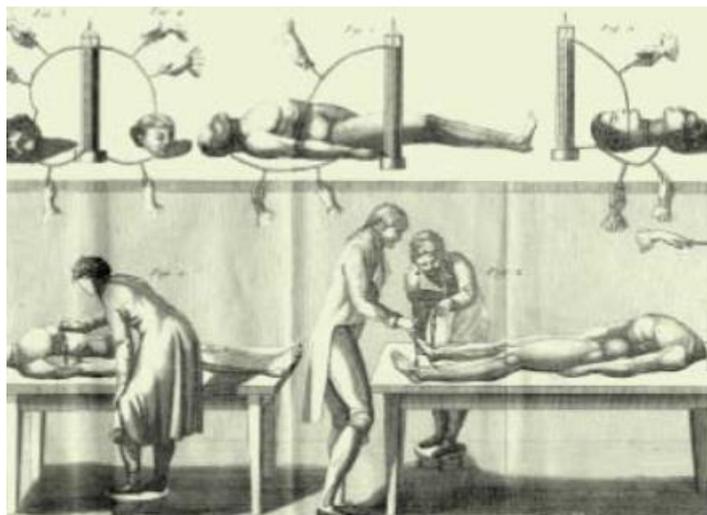
O primeiro relato noticiado sobre os experimentos de Aldini fora publicado na revista *The Time* em 22 de janeiro de 1803²⁹⁹:

The body of *Farster*, who was executed on Monday last for murder, was conveyed to a house not far distant, where it was subjected to the Galvanic Process, by Professor ALDINI, under the inspection of Mr. KEATE, Mr. CARPUE, and several other Professional Gentlemen. M. ALDINI, who is the nephew of the discoverer of this most interesting science, shewed the eminent and superior powers of Galvanism to be far beyond any other Stimulant in nature. On the first application of the process to the face, the jaw of the deceased criminal began to quiver, and the adjoining muscles were horribly contorted, and one eye was actually opened. In the subsequent part of the process, the right hand was raised and clenched, and the legs and thighs were set in motion. It appeared to the uninformed part of the by-standers as if the wretched man was on the eve of being restored to life. This, however, was impossible, as several of his friends who were under the scaffold had violently pulled his legs, in order to put a more speedy termination to his sufferings. The experiment, in fact, was of a better use and tendency. Its object was to shew the excitability of the human frame, when this animal electricity is duly applied. In cases of drowning or suffocation, it promises to be of the utmost use, by reviving the action of the lungs, and thereby rekindling the expiring spark of vitality. In cases of apoplexy, or disorders of the head, it offers also most encouraging prospects for the benefit of mankind. The Pri-

²⁹⁸ SHELLEY. op. cit. p. 28

²⁹⁹ *The Time*, Inglaterra, 1803. Disponível em: <https://www.thetimes.co.uk/archive/article/1803-01-22/3/6.html?region=global#start%3D1803-01-01%26end%3D1803-01-31%26terms%3DKeate%26back%3D/tto/archive/find/Keate/w:1803-01-01%7E1803-01-31/1>. Acesso em 16/05/2020.

O artigo descreve como o cadáver de um criminoso foi submetido ao processo *galvânico* pelo Professor Aldini. Durante o processo, após a aplicação de eletricidade, a mandíbula do corpo sem vida começou a tremer e os músculos das juntas se contorciam “terrivelmente” enquanto um dos olhos se abriu. Em seguida a mão direita se levantou e fechou, e as pernas começaram a se mover. Aos que assistiam ao processo, pareceu que o corpo do homem estava a um passo de voltar à vida.



A ilustração acima retrata Giovanni Aldini realizando experimentos elétricos em criminosos executados em Bolonha.³⁰⁰

A matéria segue abordando os usos medicinais do Galvanismo em casos de afogamento, asfixia, apoplexia e desordens mentais. Por fim, observa-se que teria havido casos bem-sucedidos de aplicação de eletricidade no tratamento de pacientes insanos

A matéria no jornal *The Times*, veiculada em 15 de fevereiro de 1803³⁰¹, apresenta um “curioso experimento galvânico”. A cabeça de um touro, recentemente decapitada, foi “reanimada” através da aplicação de correntes elétricas, de modo que o

³⁰⁰ ALDINI, Giovanni. *Essai theorique et experimental sur le galvanisme. De l'Imprimerie de Fournier fils.* 1804. p. 432

³⁰¹ *The Time*, Inglaterra, 1803. Disponível em: <https://www.thetimes.co.uk/archive/article/1803-02-15/3/4.html?region=global#start%3D1803-01-01%26end%3D1803-03-31%26terms%3DAldini%26back%3D/tto/archive/find/Aldini/w:1803-01-01%7E1803-03-31/1>. Acesso em 16/05/2020

animal já morto abria a boca, colocava a língua para fora e se contorcia violentamente, assustando os expectadores.



Ilustração mostrando o experimento de Aldini em um touro.³⁰²

Aldini não foi o único a realizar experimentos relacionados a animação de cadáveres através de correntes elétricas. Andrew Ure, físico escocês, também realizou apresentações públicas de “reanimação” através da aplicação de métodos galvânicos.

³⁰² ALDINI. op. cit. p. 424

HORRIBLE PHENOMENA!—GALVANISM.—On the 4th November last, various galvanic experiments were made on the body of the murderer *Clydesdale*, by Dr. Ure of Glasgow, with a voltaic battery of 270 pairs of 4-inch plates. The results were truly appalling. On moving the rod from the hip to the heel, the knee being previously bent, the leg was thrown out with such violence as nearly to overturn one of the assistants, who in vain attempted to prevent its extension! In the second experiment, the rod was applied to the phrenic nerve in the neck, when laborious breathing instantly commenced; the chest heaved and fell; the belly was protruded and collapsed, with the relaxing and retiring diaphragm; and it is thought, that but from the complete evacuation of the blood, pulsation might have occurred! In the third experiment, the supra-orbital nerve was touched, when every muscle in the murderer's face “was thrown into fearful action.” The scene was hideous—several of the spectators left the room, and one gentleman actually fainted from terror or sickness. In the fourth experiment, the transmitting of the electrical power from the spinal marrow to the ulnar nerve at the elbow, the fingers were instantly put in motion, and the agitation of the arm was so great, that the corpse seemed to point to the different spectators, some of whom thought it had come to life! Dr. Ure appears to be of opinion, that had not incisions been made in the blood-vessels of the neck, and the spinal marrow been lacerated, the criminal might have been restored to life!—*The Scotsman*.

A matéria, veiculada em 11 de fevereiro de 1819³⁰³, intitulada *Fenômeno Horrível! – Galvanismo*, narra como, em 4 de novembro, vários experimentos galvânicos foram realizados pelo Dr. Ure no corpo de um assassino. A matéria descreve uma série de tentativas, realizadas pelo doutor, de animar o cadáver através da eletricidade. O resultado foi tão grotesco que “vários expectadores deixaram a sala, e um cavalheiro desmaiou de terror”. A matéria se encerra com uma proclamação do Dr. Ure afirmando que, se não fossem as incisões nos vasos sanguíneos do corpo e as lacerações na espinha, o criminoso talvez houvesse retornado à vida.

Mary Shelley tinha acesso a jornais de grande circulação que vinculavam notícias sensacionalistas a respeito dos experimentos galvânicos. Desta forma, a autora

³⁰³ *The Time*, Inglaterra, 1819. Disponível em: <https://www.thetimes.co.uk/archive/article/1819-02-11/3/10.html?region=global#start%3D1819-01-01%26end%3D1819-12-31%26terms%3DGalvanism%26back%3D/tto/archive/find/Galvanism/w:1819-01-01%7E1819-12-31/1%26next%3D/tto/archive/frame/goto/Galvanism/w:1819-01-01%7E1819-12-31/2>. Acesso em 16/05/2020

estava familiarizada com a temática. As apresentações públicas de “animação de cadáveres” eram tão comuns à época que na Prússia, em 1804, foi necessária a criação de uma lei proibindo sua execução.³⁰⁴ Portanto, os experimentos do fictício Dr. Victor Frankenstein dialogam e se remetem a experimentos científicos realizados durante a primeira metade do século XIX; tais experimentos ganharam visibilidade através de apresentações públicas e da repercussão na imprensa, mobilizando a imaginação do público ao provocar curiosidade, choque e fascínio.

A autora ambienta a narrativa de *Frankenstein* em finais do século XVIII, quando os experimentos galvânicos, principalmente os “espetáculos” com cadáveres, estavam começando a se difundir pelo continente. Mas seu personagem não está preocupado apenas em animar cadáveres³⁰⁵ em ruidosos espetáculos públicos. Trata-se de uma ambição maior: criar um ser inteiramente novo, um novo homem:

No princípio, duvidei se deveria tentar a criação de um ser como eu ou uma organização mais simples, mas minha imaginação estava demasiado exaltada com meu primeiro sucesso³⁰⁶

De acordo com Anderson Soares Gomes, Mary Shelley foi a pioneira na discussão acerca dos “pós-humanismo”³⁰⁷. Victor Frankenstein buscava, através de sua criatura, superar as limitações humanas, criando uma espécie imune à morte natural. Soares explica que:

O termo “pós-humanidade” pode ser entendido pelo menos de duas maneiras, partindo do entendimento do prefixo “pós”: primeiramente, seria aquilo que viria após o homem, ou seja, depois do desaparecimento da humanidade, o pós-humano seria aquilo que serviria como substituição ao humano sendo consequência do desaparecimento deste; de outro modo, o pós-humano seria aquilo que serviria como substituição ao humano, com características superiores e sendo causa do desaparecimento deste.³⁰⁸

³⁰⁴ TURKEL, Willian J. *Spark from the Deep: How Shocking Experiments With Strongly Electric Fish Powered Scientific Discovery*. Baltimore. The Jhon Hopkins University Press. 2013. p. 101

³⁰⁵ O texto dá a entender que Victor já havia sucedido tal experimento, porém em animais.

³⁰⁶ O texto não se refere ao que seria este primeiro sucesso. Mas infere-se que é, justamente, a animação de cadáveres de animais.

³⁰⁷ GOMES, Anderson Soares. A ciência monstruosa em *Frankenstein*: aspectos do pós-humano. *Gragoatá*, Niterói, v.23, n. 47. 2018.

³⁰⁸ Id. Ibid. p. 858.

Assim, Mary Shelley antecipa uma discussão que só viria a ter maior destaque e relevância a partir da segunda metade do século XX— é a partir deste período que novas descobertas e novas tecnologias ligadas ao ramo da robótica e da bioquímica tornam possíveis experimentos idealizados na época de Galvani e Erasmus Darwin³⁰⁹. Até o século XIX, criaturas artificiais moldadas como humanos eram produtos da magia ou do sobrenatural — como Pandora—, portanto, habitantes de um imaginário distante. A literatura de ficção científica, ao representá-los, reinventa e reelabora esses seres, que antes eram tinham origens sobrenaturais, reinscrevendo-os no âmbito da modernidade científica.

Conforme observado, não é somente pela sua aparência que a criatura de Frankenstein é monstruosa, ela o é devido a sua artificialidade. Baldick afirma que, desde a Antiguidade, um monstro geralmente é caracterizado por membros destoantes, como um Centauro ou uma Sereia³¹⁰. O mesmo acontece em Frankenstein, onde um corpo assimétrico é formado pela junção de vários corpos distintos. Como afirma Anderson Soares:

A pós-humanidade está regularmente associada a uma multiplicidade de componentes unidos com o intuito de gerar uma completude, mas cujo fruto é, em geral, monstruoso.³¹¹

A revolta de Victor, inicialmente, era contra a natureza, na medida em que almejava impedir a morte natural. Tal revolta foi escalonando até tornar-se o desejo de usurpar da natureza a qualidade criadora. Todavia, ao contrário da natureza que cria humanos e animais, Victor gera um ser monstruoso e artificial, algo representado, na obra de Shelley, como uma espécie de transgressão científica. Assim, a consequência de sua obsessão foi tornar-se alvo da indignação de sua criatura, que, assim como Adão em *Paraíso Perdido*³¹², questiona aquele que o colocou no mundo:

Execrável criador! Por que fez um monstro tão odioso que até você me dispensou com repugnância? Deus, em sua misericórdia, fez o homem belo e encantador, segundo sua própria imagem; mas minha forma é um protótipo obscuro da sua, mais terrível que a própria semelhança. Satã teve

³⁰⁹ Id. Ibid.p. 858

³¹⁰ BALDICK. Op. cit. p. 13

³¹¹ GOMES. Op. cit. p.861.

³¹² SHELLEY. op. cit. p. 139

companheiros, demônios, para admirá-lo e apoiá-lo, mas eu sou solitário e abominável.³¹³

Ao compor sua novela, Mary Shelley também se apoiou nas teorias elaboradas por Erasmus Darwin, avô de Charles Darwin, que foi biólogo e também poeta. E. Darwin estudava sobre as origens da vida e escreveu tratados e poemas acerca do assunto. Nesse sentido, Frankenstein afirma:

Para analisar as causas da vida, primeiramente devemos recorrer à morte. Inteirei-me da ciência da anatomia, mas não foi suficiente. Também deveria observar a decadência natural e a corrupção do corpo humano.³¹⁴

O trecho acima vai se relacionar à teoria de E. Darwin segundo a qual elementos ligados à criação da vida estariam relacionados à morte dos seres vivos.³¹⁵ Essa concepção aparece em seu artigo *Spontaneous Vitality of Microscopic Animals*, onde E. Darwin expõe que “os mais simples animais e vegetais podem ser produzidos pela junção das partes de matéria orgânica em decomposição”³¹⁶. Em sua obra *Phytologia; or The Philosophy of Agriculture and Gardening* o cientista também defende a relação entre vida e morte, quando afirma que através de restos mortais o solo pode ser enriquecido, propiciando o crescimento de vegetais³¹⁷.

Desse modo, observa-se que Mary Shelley logra unir distintas tradições — clássicas, românticas e científicas — para a construção de seu livro. A autora cria seu monstro a partir de diferentes influências literárias, filosóficas, históricas, científicas e políticas, criando, assim, uma obra tão monumental quanto os seus personagens. Como afirma Baldick:

Como Mary Shelley reconheceu em sua introdução na edição de 1831, o que é geralmente chamado de literatura ‘criada’ é, na verdade, o processo de montagem e combinação de elementos pré-existentes.³¹⁸

Além de uma crítica à ciência moderna – isto é, a potenciais perigos que adviriam do emprego irresponsável do conhecimento científico – Mary Shelley propõe, por outro lado, uma exaltação ao potencial construtivo e à grandeza do saber científico.

³¹³ Ibid.

³¹⁴ Ibid. p. 67

³¹⁵ GOMES. op. cit. p. 854

³¹⁶ DARWIN, Erasmus. Apud GOMES. op. cit. p. 854

³¹⁷ Ibid. p. 854

³¹⁸ BALDICK. op. cit. p. 35

Isso se expressa, por exemplo, na passagem em que o professor Waldman explica para a Victor por que os alquímicos que o jovem havia estudado em sua infância haviam sido ultrapassados pelas novas descobertas:

Os antigos mestres desta ciência — afirmou Waldman — prometeram impossibilidades e nada cumpriram. Os mestres modernos prometeram muito pouco; sabem que metais não podem ser transmutados e que o elixir da vida é uma fábula. No entanto, esses filósofos, cujas mãos parecem ser feitas somente para revolver a sujeira e os olhos, para se debruçarem sobre o microscópio ou cadinho, de fato, realizaram milagres. Penetraram nos recessos da natureza e demonstraram como ela funciona em seus recônditos. Subiram aos céus e descobriram como circula o sangue e a natureza do ar que respiramos³¹⁹. Adquiriram poderes novos e quase ilimitados; podem comandar os trovões do céu, imitar um terremoto e até mesmo escarnecer do mundo invisível e de suas sombras.³²⁰

Mary Shelley não condena a ciência em si. O trecho destacado acima apresenta uma visão bastante positiva das descobertas possibilitadas pelos avanços técnicos e científicos. A relação que a autora estabelece com o pensamento científico não é a de um pessimismo absoluto em relação à inovação racional. Jay Clayton pontua o paralelo existente entre a admiração de Mary Shelley pela ciência de seu tempo e suas ressalvas em relação à mesma na seguinte passagem:

O paralelo mais interessante, contudo, existe por causa de um aspecto pouco apreciado do texto de Shelley: é sua complexa atitude em relação a ciência de seus dias. Shelley fora, dificilmente, uma oponente irracional daquilo que foi chamada “filosofia natural”. Como Anne K. Mellor já mostrou em todos os lugares, Shelley distinguia entre uma ciência “boa” e uma ciência “má”, a primeira representada pelo que ela via no respeito de Erasmus Darwin pela natureza e a última nos métodos intervencionistas de Humphry Davy, Luigi Galvani e Adam Walker’s.³²¹

Essa ciência intervencionista, ou ciência “má” que A. K. Mellor pontua, é aquela defendida por Humphry Davy, e aplicada por Victor Frankenstein na criação de seu monstro. H. Davy em *A Discourse, Introductory to A Course of Lectures on Chemistry* expõe sua interpretação sobre como a ciência deve ser utilizada:

Para modificar e transformar os seres ao seu redor, e através dos seus experimentos, interrogar a natureza com seu poder, não como um estudante,

319 Referência aos feitos de Willian Harvey (1578-1657), o primeiro médico a descrever em detalhes a circulação sanguínea, e a Robert Boyle (1627-1692), cujos estudos nos permitiram compreender as propriedades do ar.

320 SHELLEY, op. cit. p. 63

321 CLAYTON, Jay. *Frankenstein's futurity: replicants and robots*. Cambridge University Press. Princeton University, New Jersey, 2003. p. 86

passivo e buscando apenas entender seu funcionamento, mas como um mestre, ativo com os seus próprios instrumentos.³²²

A crítica de Mary Shelley é direcionada ao emprego do conhecimento científico de modo a desafiar decisivamente a natureza e romper limites impostos pela mesma a qualquer custo. Como bem aponta Anne K. Mellor:

Através do trabalho de Victor Frankenstein, Mary Shelley monta uma crítica poderosa à revolução científica moderna: do pensamento científico como um todo, da psicologia do cientista moderno, e do comprometimento da ciência em descobrir a verdade “objetiva”, não importando as consequências.³²³

A partir disso, pode-se afirmar que ler *Frankenstein* apenas como um tratado contra ciência é algo demasiado simplório. Mary Shelley não está se posicionando contra os avanços tecnológicos em si e seu monstro não é simplesmente uma espécie de “aviso” de que a busca pelo conhecimento poderia trazer consequência desastrosas. Tal análise seria demasiadamente reducionista. A autora se posiciona contra a utilização irresponsável do conhecimento, e não contra o conhecimento em si.

Assim como Victor violava túmulos para coletar materiais, cientistas como Aldini realizavam experiências intervencionistas, criando espetáculos aberrativos, violando cadáveres humanos e animais. Embora o Galvanismo não tenha dado origem a criaturas monstruosas, o século XX é repleto de exemplos de mau emprego dos avanços científicos. As novas tecnologias bélicas empregadas nas duas guerras mundiais, culminando nas bombas atômicas lançadas em Hiroshima e Nagasaki são exemplos do emprego destrutivo dos potenciais científicos, muito mais danosos e temíveis que o monstro criado por Mary Shelley. Nesse sentido, *Frankenstein* pode ser lido como um alerta ficcional a potencialidades danosas e efeitos nocivos a que o avanço da ciência moderna pode conduzir.

322 DAVY, Humphry. *A Discourse, Introductory to A Course of Lectures on Chemistry*. London: Smith, Elder and Co., 1839

London: Joseph Johnson, 1802, p. 16 Apud .MELLOR. op. cit. p. 18

323 MELLOR, Anne K. *Making a “monster”: an introduction to Frankenstein*. In SCHOR, Esther (ed.) *The Cambridge Companion to Mary Shelley*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 9

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Frankenstein foi escrito inicialmente em 1818, surgindo como um sonho na mente da sua autora e alcançando patamares que a jovem Mary Shelley provavelmente nunca imaginara. Mais de 200 anos depois de sua criação, a criatura originalmente sem nome, hoje carrega a alcunha de seu criador, e ultrapassou os limites de sua narrativa e se tornou um ícone da cultura popular ocidental. Frankenstein e seu monstro nunca deixaram de mobilizar a imaginação e a sensibilidade do público e isso apenas expressa com maior veemência a força da criação literária de Mary Shelley.

Através da presente pesquisa, se buscou apresentar as diferentes influências históricas, literárias e sociais que compõem *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*, de modo a ilustrar os fatores que propiciaram o surgimento dessa obra naquele período. Obviamente não se deve reduzir a obra somente a um amálgama de contextos históricos ou influências de escolas literárias, mas observa-se em *Frankenstein* que essa característica é um dos fatores que torna a obra tão única. Dada suas vivências, seu contexto familiar e os ambientes que autora frequentava, assim como o contexto histórico em que viveu e no qual escreveu, foi possível a Mary Shelley construir uma intrincada rede de referências que se tornaram fundamentos e que tiveram desdobramentos próprios em sua obra.

É possível perceber nos três capítulos desenvolvidos acima, três distintas fontes principais da qual a narrativa se valeu e na qual mergulhou. Essa linha de raciocínio é baseada naquela utilizada por Jean Jacques-Lacorde, pautada nas três tradições literárias presentes no romance: Romântica, Clássica e Científica³²⁴. Embora *Frankenstein* possua influências de outras tradições (políticas e sociais) essas se destacam, contribuindo para formar uma obra que se valeu de temáticas e escolas tão distintas e aparentemente desconexas. Entretanto, é possível acompanhar como cada um desses temas é mesclado à narrativa de forma orgânica e profunda.

Mary Shelley adicionou ao álbum da modernidade mais um retrato, e através do seu livro, ela conseguiu capturar o espírito transgressor e, segundo Berman, compulsivo,

³²⁴ LACERDE, Jean-Jacques. Op. cit. p.

da modernidade³²⁵, essa constante pulsante de mudanças que, outrora almejada e celebrada, como o era o experimento de Victor, se torna uma fonte potencial de angústia e desespero, o que leva, no romance analisado, seu criador a se arrepender amargamente do que havia construído.

Essa angústia que se expressa através da narrativa trouxe destaque para o gênero da literatura gótica ao mesmo tempo em que contribuiu para a criação de um novo gênero: o da ficção científica. Mary Shelley consegue transformar questões que assolam a sua sociedade em um conto de horror, através do *body horror*³²⁶, de ambientes ora claustrofóbicos, ora imponentes e de uma narrativa constante em que são utilizados como instrumentos pela autora para criar um clima de suspense e incertezas no leitor.

Ao mesmo tempo ela insere temas que, embora sejam discutidos, estão somente no campo da imaginação, como por exemplo a possibilidade de se reanimar cadáveres. As experiências realizadas por Galvani eram de conhecimento não somente de médicos ou outros homens da ciência, mas também de leigos. E foi justamente a partir de uma discussão sobre os efeitos do galvanismo, conforme referido, que Mary Shelley veio a ter a inspiração para sua novela. Ao contrário de um *golem* animado por um encanto, ela imaginou uma criatura animada pelo poder assombroso da eletricidade. A “magia” da transformação da matéria inerte em vida se dá sem caldeirões ou grutas escondidas na floresta, mas em um laboratório no centro de uma universidade, dotado de vários aparatos que podiam ser acessados por um estudante.

A partir da documentação aqui elencada foi possível observar que Mary Shelley logrou com *Frankenstein* recriar e reelaborar, artisticamente, o contexto histórico, marcado pelo avanço técnico-científico da Revolução Industrial, da Modernidade científica e suas transformações na sociedade europeia do final do século XVIII e início do XIX. Seus personagens servem como arquétipos dos homens e mulheres modernos, mas também são metáforas para os eventos que ocorriam no período e a forma como eles impactavam a sociedade tanto em âmbito científico quanto político.

³²⁵ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: A aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Iorati. Companhia das Letras. São Paulo, 1986.

³²⁶ HALBERSTAN. op. cit. p.28

Essas afirmativas se dão tendo como norte a noção de que *Frankenstein*, assim como qualquer produção artística, não é um decalque perfeito da realidade. Através da elaboração literária, à luz de seu contexto histórico, é possível compreender a miríade de fatores, acontecimentos e subjetividades que compreendem o período e os eventos aqui estudados. Por ser uma obra de seu tempo, um romance moderno, se faz necessário um estudo em específico, em suas diferentes temáticas e influências para compreender não somente como os eventos contemporâneos à autora impactaram a construção da narrativa, mas também como a narrativa impactou produções posteriores do gênero, a exemplo da literatura de ficção científica.

Frankenstein, desde seu lançamento, conseguiu cativar o público, recebendo, poucos anos após sua publicação, diferentes adaptações para o teatro, como por exemplo a peça *Presumption, or the fate of Frankenstein* (1823), que chegou a circular em Londres, Nova York e Paris³²⁷. Com o advento do cinema e da televisão, a obra logo foi traduzida para novas mídias, de modo a consolidar com ainda mais peso a imagem dos seus personagens: o cientista louco e obsessivo, vestido com o seu jaleco branco e que se isola da sociedade e o seu monstro de aparência deformada, pele esverdeada e que através de uma corrente elétrica ganha vida.

Essa imagem da criatura como um ser desprovido de racionalidade, lento e desengonçado — muito diferente daquela descrita no livro — se popularizou devido ao filme de James Whale, de 1931, que teve Boris Karloff no papel do monstro³²⁸, e se baseou em uma peça de 1927, escrita pela britânica Peggy Webling³²⁹. A partir daquela interpretação, ficaria marcada a imagem do monstro no imaginário popular contemporâneo. A partir do sucesso da adaptação de James Whale, o mito de *Frankenstein* foi ganhando cada vez mais força no cinema, expandindo a história e seus personagens com a criação de sequências como *A Noiva de Frankenstein* (1935) e até *O Filho de Frankenstein* (1939). Porém, a adaptação mais fidedigna da obra só veio a

³²⁷ GUIMARÃES. Op. cit. p.72

³²⁸ Ibid. p. 85

³²⁹ Ibid. p. 158

surgir em 1994 com *Frankenstein de Mary Shelley*, dirigido por Kenneth Branagh e estrelando Robert De Niro no papel do monstro.³³⁰

Frankenstein não é apenas uma história sobre um cientista e sua criatura, é um questionamento sobre o humano e o inumano, o artificial e o natural. A novela serve de porta de entrada para um assunto que vai ser desenvolvido com bastante vigor nos séculos XX e XXI através de uma nova roupagem, a do *cyborg* e da Inteligência artificial. São muitos os exemplos de obras de ficção literária e cinematográfica que abordaram o tema ao longo do século seguinte: o popular personagem Robocop, por exemplo, é, de certo modo, um “monstro” de Frankenstein: remontado com partes humanas e mecânicas, aquele novo ser tem que se adaptar à sociedade, mas sem saber se ele ainda pertence a ela. No filme *A.I. Inteligência Artificial*, de Steven Spielberg, somos apresentados a um robô que foi criado para se passar por uma criança humana. No romance de Shelley, podemos afirmar que esse era também o objetivo de Victor Frankenstein: manufaturar uma criatura que fosse humana na aparência, mas que ultrapassasse o ser humano nas capacidades físicas, não se constituindo enquanto um mortal. Em um contexto histórico marcado pela primeira revolução técnico- científica, Mary Shelley conseguiu desenvolver e inspirar, de forma bastante pioneira, através da literatura, questionamentos sobre as fronteiras e tensões entre o natural e o artificial, criador e criatura, ciência e sociedade.

³³⁰ Ibid. p. 159

REFERÊNCIAS:**FONTES LITERÁRIAS:**

ASIMOV, Issac. *Fundação*. Aleph: São Paulo. 2019

_____. *Eu Robo*. Aleph: São Paulo. 2014

COLERIDGE, Samuel Taylor. *The Rime of Ancient Mariner*. 1792.

ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Tradução: J. B. De Mello e Souza. 2005. EBook.

GODWIN, William. *St. Leon, A Tale of the Sixteenth Century*. London. A. & R. 1831.

GODWIN, William. *Things as They Are: Or, The Adventures of Caleb Williams*. 4. Ed. London. A. & R. 1816.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. W. M. Jackson Inc. 2003. E-Book.

HESÍODO. *Os Trabalhos e os Dias*. Iluminuras. Tradução: Mary de Camargo Neves Lafer, São Paulo, 1996.

HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. Iluminuras. Tradução: Jaa Torrano. São Paulo, 1995.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *O Homem de Areia*. ROCCODIGITAL. 1986.

HOMERO. *Iliada*. Trad: MENDES, Manoel Odorico, 1º Ed. 1974.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou O Prometeu Moderno*. DarkSide; Tradução: Marcia Xavier de Brito, Carlos Primatei, Rio de Janeiro, 2017.

SHELLEY, Percy Bysshe. *Prometheus Unbound a Lyrical Drama in Four Acts With Other Poems*. Collin's Clear Type Press. Boston. 1892.

STEVENSON, Robert Louis. *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr. Hyde*. Planet EBook. EBook.

WALPOLE, Horace. *O Castelo de Otranto*. Nova Alexandria Ltda. São Paulo. 1994.

PERIÓDICOS:

The Time, Inglaterra, 1803. Disponível em:
<https://www.thetimes.co.uk/archive/article/1803-01-22/3/6.html?region=global#start%3D1803-01-01%26end%3D1803-01-31%26terms%3DKeate%26back%3D/tto/archive/find/Keate/w:1803-01-01%7E1803-01-31/1>. Acesso em 16/05/2020.

The Time, Inglaterra, 1803. Disponível em:
<https://www.thetimes.co.uk/archive/article/1803-02-15/3/4.html?region=global#start%3D1803-01-01%26end%3D1803-03-31%26terms%3DAldini%26back%3D/tto/archive/find/Aldini/w:1803-01-01%7E1803-03-31/1>. Acesso em 16/05/2020

The Time, Inglaterra, 1819. Disponível em:
<https://www.thetimes.co.uk/archive/article/1819-02-11/3/10.html?region=global#start%3D1819-01-01%26end%3D1819-12-31%26terms%3DGalvanism%26back%3D/tto/archive/find/Galvanism/w:1819-01-01%7E1819-12-31/1%26next%3D/tto/archive/frame/goto/Galvanism/w:1819-01-01%7E1819-12-31/2>. Acesso em 16/05/2020

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALVES, Talita. *The two faces of a myth: The Frankenstein myth and its mythological heritage*. Em tese. Belo Horizonte. V. 20, N. 2. 2014.

ÁÑEZ, Eduardo. *O Século XIX: Literatura Romântica. História da Literatura. Volume 6*. Tradução de Fernanda Soares. Lisboa: Planeta Editora, s. d. 1996.

ARMSTRONG, Nancy. *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1987.

BALDICK, Chris. *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity and Nineteenth-Century Writing*. Oxford University Press, 1987.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: A aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Iorati. Companhia das Letras. São Paulo, 1986.

BERTHIN, Christine. *Frankenstein ou le Prométhée moderne*. In: HARTJE, Hans; DUPONT, Florence; BELLOSTA, Marie-Christine; BERTHIN, Christine. *L'humain et l'inhumain: Un thème, trois oeuvres*. Paris: Belin, 1997.

BLOOM, Harold. *Introduction. Bloom's Modern Critical Interpretations: Mary Shelley's Frankenstein*. Ed. Harold Bloom. Updated Edition, New York: Chelsea House. 2007.

BROOKE, Jhon Hedley. *Science and Religion: some historical perspectives*. UK: Cambridge Unity Press. 1991.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2019.

CLAYTON, Jay. *Frankenstein's futurity: replicants and robots*. Cambridge University Press. Princeton University, New Jersey, 2003.

DAVY, Humphry. *A Discourse, Introductory to A Course of Lectures on Chemistry*. London: Smith, Elder and Co., 1839

DRACHMANN, Aage Gerhardt. *The Mechanical Technology of Greek and Roman Antiquity*. Copenhagen: Munksgaard, 1963.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Perspectivas do Homem. São Paulo. 1993.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martin Fontes, 2001.

FAUZA, Michel Jalil. *R.U.R. (Rossum's Universal Robots) e a gênese do robô na literatura moderna*. Campinas, SP: [s.n.], 2008.

GODWIN, William. *An Enquiry concerning Politial justice, and its influence on General Virtue and Hapiness*. London. 1783.

GOMES, Anderson Soares. A ciência monstruosa em *Frankenstein*: aspectos do pós-humano. *Gragoatá*, Niterói, v.23, n. 47.

GUAL, Carlos García. *Diccionario de mitos*. Madrid: Siglo XXI, 2011.

_____. *Prometeo: Mito Y Literatura*. Madrid: FCE, 2009.

GUIMARÃES, Armando Rui. Mary Shelley: Vida e Obra. In. ARAÚJO, Alberto Felipe. Et al. *O mito de Frankenstein: imaginário & educação*. Organização Alberto Filipe Araújo, Rogério de Almeida e Marcos Beccari. São Paulo: FEUSP, 2018.

HALBERSTAM, Judith. *Skinshow: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. London: Duke University Press. 1995.

HITCHCOCK, Susan Tyler. *Frankenstein: A Cultural History*. W.W. NORTON & COMPANY. Nova York. 1993.

HOBBSAWM, Eric J. *Era das Revoluções: Europa 1789-1848*. Trad. Maria Tereza Lopes Teixeira, Marcos Penchel. Paz e Terra. São Paulo. 2012.

HOLMES, Richard. *The Age of Wonder: How the Romantic Generation Discovery the Beauty and the Terror of Science*. New York: Pantheon Ebooks. 2008.

KELLY, Gary. *The English Jacobin Novel 1780-1805*. Oxford. Oxford University Press. 1976.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas. Rio de Janeiro: Contraponto, 1979.

KOYRÉ, Alexandre. *Do mundo fechado ao universo infinito*. Trad: Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2006.

LACERDE, Jean-Jacques. *Frankenstein: mito e filosofia*. Tradução: Rosa Amanda Strausz. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

LECOURT, Dominique. *Prométhée, Faust, Frankenstein: Fondements imaginaires de l'éthique*. Paris: Synthélabo, 1996.

LEEMING, David. A. *Creation Myths of the World: na encyclopaedia*. ABCCLIO. Santa Bárbara. 2010.

LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira. Brant. São Paulo: Boitempo, 2005

LOWY, Michel. SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. Boitempo. São Paulo. 2017

LOWY, Michael. *Romanticism Against the Tide of Modernity*. Trad. Catherine Porter. London: Duke University Press. 2001.

MARRONE, Steve P. *A History of Science Magic & Belief: From Medieval to Early Modern Europe*. Palgrave. New York. 2015

MELLOR, Anne K. *Making a 'monster': an introduction to Frankenstein*. In: SCHOR, Esther (ed.) *The Cambridge Companion to Mary Shelley*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

MENDLESOHN, Farah. *Introduction: Reading science fiction*, In JAMES, Edward. MENDLESON, Farah. *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press. 2003.

PHILLIPS, Sarah Renee. *The Gothic and Science Fiction: Shelley, Crichton, Stevenson & Wells*. 2005. Senior Project: University Honors Program.

ROBERTS, Adam. *A verdadeira História da Ficção Científica: Do preconceito à conquista das massas*. São Paulo: Seoman, 2016.

SCOTT, Walter. *Remarks on Frankenstein or The Modern Prometheus; a Novel*. Blackwood Edinburgh Magazine, London, n. 2. p. 614. 1818.

SIMPSON, David. *Romanticism, criticism and theory* in, *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press. 1993.

SOUTHEY, Robert. *A Vision of Judgment*. London. 1821.

THOMAS, Keith. *Religião e o Declínio da Magia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

TURKEL, William J. *Spark from the Deep: How Shocking Experiments With Strongly Electric Fish Powered Scientific Discovery*. Baltimore. The Johns Hopkins University Press. 2013

WATT, Ian. *A ascensão do Romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Fiest. São Paulo: Companhia das Letras. 2010.

WEBB, Timothy. *Romantic Hellenism in, The Cambridge Companion to British Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press. 1993.

WEBER, Anne-Gaëlle Robineau apud. ARAUJO, Alberto Felipe & GUIMARÃES, Armando Rui. *Como Criar um Monstro: O Manual de Instruções do Dr. Victor Frankenstein, in O mito de Frankenstein: Imaginário & Educação*. Organização Alberto Felipe Araújo, Rogério de Almeida e Marcos Beccari. São Paulo: FEUSP, 2018.

WEINER, Jesse. STEVENS, Benjamin Eldon. ROGERS, Brett. M. *Frankenstein and its Classics: The Modern Prometheus from Antiquity to Science Fiction*. Bloomsbury Academic. London. 2018.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Vindication of the Rights of Woman*. Ed. Miriam Brody Kramnik, Harmondsworth, 1975.

