



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

RAYNARA KARENINA VERISSIMO CORREIA

UM ESTUDO SOBRE O TRAUMA EM *FRANKENSTEIN*, DE MARY SHELLEY

A STUDY ON TRAUMA IN *FRANKENSTEIN*, BY MARY SHELLEY

CAMPINAS - SP

2024

RAYNARA KARENINA VERISSIMO CORREIA

UM ESTUDO SOBRE O TRAUMA EM *FRANKENSTEIN*, DE MARY SHELLEY

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Doutora em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel

Este trabalho corresponde à versão final da tese defendida pela aluna Raynara Karenina Verissimo Correia e orientada pelo Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel.

CAMPINAS - SP

2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Ana Lúcia Siqueira Silva - CRB 8/7956

C817e Correia, Raynara Karenina Veríssimo, 1992-
Um estudo sobre o trauma em *Frankenstein*, de Mary Shelley / Raynara Karenina Veríssimo Correia. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Carlos Eduardo Ornelas Berriel.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP),
Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Shelley, Mary Wollstonecraft, 1797-1851. *Frankenstein*. 2. Freud, Sigmund, 1856-1939. 3. Caruth, Cathy, 1955-. 4. Trauma psíquico. I. Berriel, Carlos Eduardo Ornelas, 1951-. II. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: A study on trauma in *Frankenstein*, by Mary Shelley

Palavras-chave em inglês:

Shelley, Mary Wollstonecraft, 1797-1851. *Frankenstein*

Freud, Sigmund, 1856-1939

Caruth, Cathy, 1955-

Psychic trauma

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutora em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Carlos Eduardo Ornelas Berriel [Orientador]

Sandra Sirangelo Maggio

Marcia Ivana de Lima e Silva

Márcio Orlando Seligmann Silva

Mario Luiz Frungillo

Data de defesa: 22-08-2024

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-8438-3381>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/9373044962134287>



BANCA EXAMINADORA:

Carlos Eduardo Ornelas Berriel

Sandra Sirangelo Maggio

Márcia Ivana de Lima e Silva

Mario Luiz Frungillo

Marcio Orlando Seligmann Silva

**IEL/UNICAMP
2024**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

***Aos meus pais, cujas mãos se dedicaram ao trabalho para que as minhas
pudessem folhear os livros. Ao meu filho, meu maior professor. Ao meu
irmão, que é incentivo e inspiração. Sem eles, nada.***

*Tribute for thee dear solace of my life
Reject not thou thy Mary's offering
A tale of woe, with many sorrows rife,
Tribute unmeet, with cypress bound, I bring --
It is the echo, sweet*

- Mary Shelley, *Complete Works of Mary Shelley*

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu Criador, pela graça de concluir este doutorado. Por ser meu refúgio e minha porção, por nunca ter me abandonado.

A Arthur, meu filho amado, meu *por quem* não desistir. O meu amor por você excede qualquer limite, e isso me deu forças para chegar até aqui.

Aos meus pais, Katyúscia e Ronaldo, por cada oração, amor e suporte de tantas formas, que jamais caberia neste trabalho o quão me sinto agraciada por ter vocês comigo durante a jornada.

Ao meu irmão, Ronaldo Filho, por cada ajuda e amor dispensado. Te amo infinitamente.

À Laryssa Barros, a quem tenho o privilégio de chamar de amiga há tanto tempo, por compartilhar comigo sorrisos e lágrimas, cafés e letras.

À Sidelane, minha amada Pó, por cuidar tão bem de mim.

À Rebeca Souza, um raio de luz na caminhada.

À Roberta Machado, por todo apoio psicológico e ajuda com as estratégias de enfrentamento.

À Vivian e Daniel Lopes (*in memoriam*), amigos que Campinas me deu. Pelo vínculo afetivo, aprendizado constante, pelo amor cristão e hospitalidade.

Ao Presbítero/IPCG e Prof. Ms. José Mário da Silva/UFCG, imitador de Cristo, por cada conselho e oração, e por me ensinar tanto com seu exemplo.

Ao Presbítero/IPCG e Prof. Dr. Carlos Antonio Costa dos Santos/UFCG e à sua esposa Nivagma Dias Clidório, pela amizade verdadeira, pelo amor cristão e por refletirem Jesus em minha vida.

À Profa. Dra. Fernanda Samico/ UERJ, por me abrir os caminhos da Psicanálise.

Ao Prof. Dr. Suenio Stevenson Tomaz da Silva/ UFCG, pelo ombro amigo e por ter sido minha mola propulsora no campo da Literatura.

À Profa. Dra. Marcia Tavares/ UFCG, que viu em mim, ainda no primeiro período da graduação em Letras, capacidade para ser uma pesquisadora na área da Crítica Literária e me incentivou a isso. Professores como a senhora fazem a diferença!

Aos mestres que passaram pela minha vida na educação básica, em destaque a Elias do Amaral e Aline Borges, por simplesmente terem acreditado em mim.

Ao Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel, orientador desta tese, minha gratidão e admiração pelo vasto conhecimento compartilhado.

Aos professores examinadores deste trabalho de pesquisa, que prontamente aceitaram fazer parte da conquista que hoje obtenho, também expresso minha gratidão.

Ao corpo administrativo da UNICAMP e aos docentes do Instituto de Estudos da Linguagem, por viabilizarem meios para a janela que hoje vislumbro, registro meus sinceros agradecimentos.

Aos familiares, aos amigos chegados, aos colegas distantes e a todos aqueles que contribuíram, direta ou indiretamente, para que eu chegasse até aqui: obrigada por existirem na minha vida!

Soli Deo Gloria!

RESUMO

O romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, foi escrito em 1818, a partir de um pesadelo da autora. Assim, o presente trabalho apresenta uma leitura das criaturas monstruosas que habitam esse universo ficcional enquanto representação de medos individuais e coletivos. Deste modo, o objetivo da pesquisa é realizar uma leitura da relação entre Victor Frankenstein e sua criatura sem nome para verificar a relação entre desamparo e revolta. O lastro teórico se apoia nos estudos sobre trauma em duas esferas, sendo a primeira a partir de Sigmund Freud, com sua teoria acerca do trauma e também sobre o *infamiliar*, a qual explica os sentimentos negativos de Victor pela sua criação, que tanto se lhe parecia que passou a causar-lhe aturdimento; e a segunda, de Cathy Caruth, que, a partir de Freud, traz à guisa de discussão o que chama de “modalidades do despertar traumático”, ilustrando as repetições compulsivas de eventos que não são capazes de ser inscritos na memória em virtude de sua composição traumática. Como resultado, constatamos que todo movimento literário no romance reflete um movimento histórico que afeta o psicológico das personagens. É por isso que *Frankenstein* permanece ao longo dos séculos, porque seu estado catastrófico desperta no leitor a sensibilidade de lê-lo percebendo que aquilo que não se pode compreender sempre retorna, inquietantemente, até que seja desvendado totalmente, a fim de proporcionar libertação.

Palavras-chave: *Frankenstein*; Mary Shelley; Freud; Caruth; Trauma.

ABSTRACT

The novel *Frankenstein*, by Mary Shelley, was written in 1818, from a nightmare the author had. Starting from there, this work presents a reading of the monstrous creatures that inhabit this fictional universe, as a representation of individual and collective fears. Therefore, the objective of the research is to analyze the relationship between Victor Frankenstein and his unnamed creature to verify the aspects of abandonment and revolt. The theoretical basis lies on studies on trauma in two spheres. The first comes from Sigmund Freud, with his theories about trauma and about the *unfamiliar*, which explain Victor's negative feelings towards his creature, which was so similar to him that provoked his bewilderment. The second comes from Cathy Caruth, who, based on Freud, introduces what she calls "modalities of traumatic awakening", illustrating the compulsive repetitions of events that resist to being inscribed in memory due to their traumatic composition. As a result, we conclude that every literary movement in the novel reflects a historical movement that affects the characters' psychology. This is why *Frankenstein* remains, through centuries, because its catastrophic state awakens in the reader the sensitivity to empathize with it, realizing that what cannot be understood always returns, unsettlingly, until it is completely revealed, thus finally providing liberation.

Key-words: *Frankenstein*; Mary Shelley; Freud; Caruth; Trauma.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. POR QUE LEMOS <i>FRANKENSTEIN</i> HOJE?	16
1.1 O Contexto de Produção da Obra.....	16
1.1.1 A Autora.....	18
1.1.2 A Obra	30
1.1.3 A Época	39
2. O TRAUMA EM <i>FRANKENSTEIN</i>	50
2.1 O Que Diz Freud.....	51
2.2 O Que Diz Caruth.....	58
2.3 Articulações	68
3. UMA LEITURA DO TRAUMA EM <i>FRANKENSTEIN</i>	75
3.1 Robert Walton e a Moldura do Romance	76
3.2. Victor Frankenstein: O Desejo de Ressuscitar Mortos	85
3.3 A Criatura: O Monstro Desamparado	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS: <i>FRANKENSTEIN</i> PRESENTE.....	104
REFERÊNCIAS.....	109

INTRODUÇÃO

Uma peculiaridade sobre o romance *Frankenstein* é o fato de existirem três edições desta obra, tendo sido a primeira escrita em 1818, a segunda em 1822 e a terceira em 1831. Existem diferenças entre as três versões, sendo que a última é a mais amplamente acessada pelos leitores, devido à sua vasta adaptação cinematográfica. Para fins desta tese, o objeto de análise é a versão de 1818. O romance tem uma estrutura comum às narrativas góticas, que consiste em uma história, dentro de outra história, dentro de outra história. Funciona como um mergulho através de dimensões psicológicas que vão da esfera da normalidade até as camadas mais profundas e não racionalizadas.

Na moldura externa, temos o Capitão Walton, que está escrevendo uma carta para sua irmã, Margaret Saville. Ou seja, tudo o que encontramos no romance é o conteúdo desta carta enviada a alguém em quem o Capitão Walton confia a ponto de revelar sua insegurança sobre estar ou não fazendo a coisa certa. Walton está em uma expedição, conduzindo seu navio cada vez mais para dentro do Polo Norte. Os mantimentos estão escasseando, a tripulação está a ponto de se amotinar, e ele precisa decidir se segue adiante ou recua. Em meio a esse impasse, ele encontra um viajante sozinho, no meio do gelo, pedindo ajuda. Recolhe o desgarrado, que está prestes a morrer.

A segunda camada do texto apresenta a narrativa do homem resgatado, Victor Frankenstein, um jovem que transgrediu sérios limites éticos, legais e religiosos e que agora se mostra arrependido, devido às consequências de suas ações. A narrativa de Frankenstein serve como um alerta que influenciará as decisões do Capitão Walton. O jovem é um estudante universitário que coletou ilegalmente partes de cadáveres, montou um corpo a partir dessas partes e conduziu uma experiência para insuflar vida em sua criatura. O que poderia ter motivado essa ação? O altruísmo de aprimorar a condição da espécie humana, vencendo a barreira da morte? A busca pela fama, pelo reconhecimento e pela recompensa financeira que este ato provocaria? Possivelmente, um pouco de cada motivação. Mas, como o resultado da experiência não é o esperado, Frankenstein entra em pânico e foge do local. A criatura deformada que criou desaparece, e ele

passa a fingir que nada aconteceu, tentando continuar sua vida como se nada houvesse ocorrido.

A terceira camada da narrativa traz um encontro entre a criatura e o criador, na qual o ser abandonado, agora visto como um monstro – pois ocupou seu tempo perseguindo Frankenstein e matando todos aqueles por quem o rapaz sente estima – conta sua própria versão dos fatos. O conjunto dessas três narrativas pode ser visto como um mergulho pelos três elementos que compõem a personalidade na teoria freudiana: o superego (Walton e seu dilema), o ego (Frankenstein, sua ambição e sua vergonha) e o id (a criatura e sua revolta).

Este trabalho leva em consideração alguns aspectos que são externos ao universo ficcional da obra, recorrendo – quando necessário – a elementos da vida da autora, Mary Wollstonecraft Shelley, que remetem às temáticas apresentadas na obra. Tanto a vida desta autora quanto a obra que escreveu refletem as fortes mudanças de paradigma da época em que se inserem, que é marcada por conflitos e ambiguidades. Por um lado, temos o progresso decorrente da Revolução Industrial, com o surgimento das metrópoles, de novas classes sociais e inúmeras invenções que mudaram as vidas das pessoas. Por outro, há o aumento da pobreza, condições insalubres de trabalho, poluição, e tantos outros desafios a enfrentar. No século XVIII, eclode o movimento romântico, que aborda essas clivagens, exaltando o individualismo e a emoção.

Nos temas apresentados neste romance, encontramos ecos das várias vezes em que as experiências de vida e de morte se mesclam na vida de Mary Shelley. Quando a autora nasce, sua mãe morre de septicemia, em decorrência do parto¹. Ao viajar pelo Continente com o poeta Percy Shelley, recebe a notícia de que a esposa do rapaz se suicidara. Casando-se com ele, engravida e perde a criança. Em seguida, sofre dois abortos espontâneos. Esses fatos ocorrem entre 1816 e 1818 e coincidem com o período de gestação de *Frankenstein*.

Dito isso, o objetivo da presente tese é apresentar uma leitura do romance de Shelley enquanto representação de medos ancestrais pertinentes à condição humana, seja na esfera individual ou na coletiva, levando em

¹ Exceto quando especificado de outra forma, as informações factuais sobre a vida de Mary Shelley apresentadas nesta tese vêm da leitura da obra de Radu Florescu *Em Busca de Frankenstein: o monstro de Mary Shelley e seus mitos* (1998).

consideração as relações que se estabelecem entre Frankenstein e a Criatura, refletidas, de certa forma, nas circunstâncias iniciais enfrentadas pelo Capitão Walton e, por vezes, fazendo referência a elementos da vida da autora.

Como apoio teórico para a análise das relações entre as personagens, temos o conceito freudiano do *infamiliar*, do ensaio de 1919 “Das Unheimliche”. Nele é apresentada a ideia do “duplo”, indicando que o que deixa Victor Frankenstein horrorizado é perceber o quanto ele tem em comum com a sua criatura. Um dos pontos de discussão neste romance é a questão sobre quem é, ou não é, monstruoso na narrativa. Mary Shelley, filha de William Godwin, criador da filosofia anarquista, cresceu à luz do pensamento de Jean Jacques Rousseau, cuja filosofia defende que o mal não é inerente à condição humana, mas surge em decorrência das circunstâncias às quais o ser fica socialmente exposto. Este é o ponto apresentado pela Criatura, quando reclama da falta de apoio por parte de seu criador, e da conseqüente impossibilidade de um sentimento de pertencimento. A Criatura é monstruosa por haver praticado uma série de assassinatos. Frankenstein é monstruoso por haver desamparado o ser pelo qual se tornou responsável. Uma curiosidade pertinente vem do fato de que a origem do romance se dá no famoso episódio da estadia da trupe de Shelley na Villa Diodati, a casa alugada por Lorde Byron às margens do Lago Genebra. Daí o fato de Victor Frankenstein ser apresentado como um “genebrês de nascimento” (Shelley, 2016, p. 51). Mas não se trata apenas disso: Genebra é também o local do nascimento intelectual das maiores revoluções, a francesa e a estadunidense.

Além de Freud, outra teoria embasa este trabalho, a da professora Cathy Caruth, que trata sobre modalidades do despertar traumático, ilustrando repetições compulsivas de eventos que não são capazes de ser inscritos na memória em virtude de sua constituição traumática. Estendendo o conceito de “criatura monstruosa” para o estudo da obra analisada, considera-se ainda sua relação com as mudanças refletidas no Romantismo e nos entraves da Revolução Francesa, bem como reverberações traumáticas na vida da própria Mary Shelley em suas entrelinhas. Como resultado, constata-se que os movimentos psicológicos das personagens refletem, na literatura, mudanças drásticas e traumáticas que ocorrem no panorama histórico da época de sua produção. Uma vez que o interesse pela obra permanece inabalado, conclui-se também que sua relação com o panorama

social persiste na nossa atualidade; já que reflete ansiedades e medos que são compartilhados por todos os seres humanos em suas relações sociais.

A tese vem estruturada em três capítulos. O primeiro considera os motivos por que, dois séculos depois de sua primeira publicação, o fascínio exercido por *Frankenstein* permanece inalterado. Quais elementos da obra são atemporais? Quais questões existenciais são apresentadas aqui? Como foram as condições de produção deste romance e o que elas revelam sobre aquela época, e sobre a nossa? Estas são as questões averiguadas na primeira parte do trabalho. O segundo capítulo apresenta o lastro teórico, com base em Freud e Caruth, estabelecendo ligações entre os pontos selecionados e o romance de Mary Shelley. O terceiro capítulo retoma as três esferas da narrativa e explora os tópicos “Robert Walton e a Moldura do Romance”; “Victor Frankenstein: O Desejo de Ressuscitar os Mortos” e “A Criatura: O Monstro Desamparado”.

O trauma é aqui compreendido como uma injúria psíquica que a mente se recusa a reconhecer conscientemente; por consequência, o reprime de maneira inconsciente. Tanto no caso da autora quanto no da personagem Victor Frankenstein, o luto não elaborado referente à perda da mãe pode ser visto como raiz de uma obsessão por transgredir a ordem natural das coisas e romper a barreira da morte. Diante disso, é do nosso interesse analisar como os acontecimentos traumáticos são despertados por um evento secundário que pode se manifestar na forma de linguagem e sintomas. No caso da obra em questão, a memória se faz presente para a constituição do sujeito que se apresenta no mundo através da fala, e cujos sintomas variam de uma obsessão compulsiva generalizada após um luto traumático não elaborado, até a racionalização do ódio e execução de vinganças cruentas.

Assim, fica claro como o próprio trauma de alguém pode estar ligado ao trauma de outro, e esses traumas podem se encontrar através da singular possibilidade e surpresa de ouvir a ferida alheia. Dito isso, *Frankenstein* pode ser considerado uma carta aberta, não sobre um capitão que quer descobrir terras desconhecidas, mas também de uma mulher que encontra no papel um modo de mostrar ao mundo o que acontece quando um trauma não é devidamente tratado e acolhido, e por isso, sua história permanece válida até hoje.

1. POR QUE LEMOS *FRANKENSTEIN* HOJE?

1.1 O Contexto de Produção da Obra

Não poderíamos deixar de iniciar retomando fatos ligados ao verão de 1816, quando Mary (então) Wollstonecraft Godwin, sua irmã política Claire Clairmont e o poeta Percy Shelley alugam uma mansão no vilarejo de Cologny, a *Maison Chapuis*, perto do Lago Genebra na Suíça. Fazem visitas frequentes a Lord Byron, que também alugara uma casa ali perto, a *Villa Diodati*, onde passam noites discutindo filosofia e projetos literários.

John Polidori – médico, secretário e amigo de Byron – que também participava dos encontros, relata em seu diário algumas das discussões, como a da noite de 15 de junho, em que conversaram sobre progressos da ciência, em especial, da física, e sobre os princípios éticos e legais que deveriam gerir a investigação científica (Polidori, 2014). Mary Shelley, no Prefácio da edição de *Frankenstein* de 1831, acrescenta que muitas e longas foram as conversas entre Lord Byron e Percy Shelley, das quais ela era ouvinte devota, embora quase silenciosa, complementa que, durante uma dessas ocasiões, dissertaram sobre o princípio da vida e a possibilidade de ele ser descoberto e transmitido.

Essas conversas profundas – até certo ponto, assustadoras – conduzidas por dois profissionais da palavra abalavam a imaginação de todos os presentes. Numa das noites daquela temporada chuvosa, Lord Byron, incentivado pela leitura de uma coletânea de contos góticos alemães, propôs aos colegas que cada um escrevesse uma história de fantasmas. Na introdução da edição de 1818, Mary Shelley conta que, nos dias subsequentes, nenhuma ideia lhe permeou a mente e, naquele momento, se sentia totalmente incapacitada, o que é “a maior desgraça dos escritores”, quando “um estúpido Nada” responde às suas súplicas ansiosas (Shelley, 2016, p.19² ³). Entretanto, influenciada por essas discussões

² “I thought and pondered – vainly. I felt that blank incapability of invention which is the greatest misery of authorship, when dull Nothing replies to our anxious invocations” (Shelley, 2016, p.18).

³ Todas as traduções da obra *Frankenstein*, de Mary Shelley, apresentadas aqui, são de Doris Goettems e foram retiradas da edição bilíngue de *Frankenstein: ou o moderno Prometeu/ Frankenstein: or the Modern Prometheus*, da Editora Landmark (consultar bibliografia). Como este é um trabalho referente à uma obra originalmente inglesa, optamos por fazer a análise da obra na língua em que foi escrito para que não se percam elementos fundamentais que a tradução em Língua Portuguesa, por melhor que seja, poderia deixar escapar. Porém, como a tese está sendo

entre Percy Shelley e Byron, ela acabou tendo o seguinte pesadelo; que pode ser resumido como uma sequência de imagens que misturam os assuntos tratados e os medos inconscientes por parte da autora:

Minha imaginação, à solta, me possuía e guiava, dotando as sucessivas imagens que surgiram em minha mente de uma vivacidade que ia bem além dos limites usuais dos sonhos. Vi – com os olhos fechados, mas a visão mental aguçada – o pálido estudante das artes profanas ajoelhado diante da coisa que havia montado. Vi o pavoroso fantasma de um homem se esticar e, então, sob a ação de alguma máquina poderosa, mostrar sinais de vida e se mexer com um movimento desajeitado, meio-vivo. Deve ter sido assustador, pois extremamente assustador deveria ser o efeito de qualquer tentativa humana de imitar o estupendo mecanismo do Criador do mundo. O sucesso deveria aterrorizar o artista; correria para longe de sua odiosa obra cheia de horror. [...] Abri meus olhos horrorizada. A ideia aprisionara minha mente, um calafrio de medo me tomou e desejei trocar a medonha imagem da minha fantasia pelas realidades ao redor. Ainda as vejo: o próprio quarto, o assoalho escuro, as cortinas fechadas, o luar lutando para atravessá-las e a sensação de que o lago congelado e os altos e brancos Alpes estavam além. Não pude me livrar tão facilmente do meu terrível fantasma: ainda me assombrava. Devo tentar pensar em algo mais. Recorri ao meu conto de fantasmas – meu cansativo e infeliz conto! Ó! Se só pudesse inventar um que aterrorizasse tanto o leitor quanto eu ficara aterrorizada naquela noite (Shelley, 2016, p. 19-21).⁴

No dia seguinte, ela informou aos seus companheiros que havia “encontrado” sua história de horror: “seu devaneio era a sua história de fantasmas” (Hitchcock, 2010, p. 45). Assim, iniciou um conto que começava com a frase “Em uma sombria noite de novembro...”, e continuava com a transcrição de uma sequência de terrores internos da autora. Hitchcock comenta que, partindo dessa

escrita em Português, consideramos que nada há de mais justo do que trazer também, na mesma língua, o que Mary Shelley quis comunicar.

⁴ “My imagination, unbidden, possessed and guided me, gifting the successive images that arose in my mind with a vividness far beyond the usual bounds of reverie. I saw – with shut eyes, but acute mental vision – I saw the pale student of unhallowed arts kneeling beside the thing he had put together. I saw the hideous phantasm of a man stretched out, and then, on the working of some powerful engine, show signs of life, and stir with an uneasy, half vital motion. Frightful must it be; for supremely frightful would be the effect of any human endeavour to mock the stupendous mechanism of the Creator of the world. His success would terrify the artist; he would rush away from his odious handywork, horror-stricken. [...] I opened mine in terror. The idea so possessed my mind, that a thrill of fear ran through me, and I wished to exchange the ghastly image of my fancy for the realities around. I see them still: the very room, the dark *parquet*, the closed shutters, with the moonlight struggling through, and the sense I had that the glassy lake and white high Alps were beyond. I could not so easily get rid of my hideous phantom: still it haunted me. I must try to think of something else. I recurred to my ghost story – my tiresome unlucky ghost story! Oh! If I could only contrive one which would frighten my reader as I myself had been frightened that night! (Shelley, 2016, p.18-20)

cena de criação, Mary projetou o texto de dentro para fora, de modo que, após nove meses, – um adequado período de gestação – em março de 1817, ela conseguiu transformar o pesadelo do momento de inspiração em um original acabado (Hitchcock, 2010).

Bennett e Curran comentam, no prefácio do livro *Mary Shelley in Her Times*, que:

O famoso verão de Genebra de 1816, para a maioria dos estudantes de história da literatura, agora é mais frequentemente identificado com o primeiro romance de Mary Shelley do que com os escritos contemporâneos de Lord Byron e P. B. Shelley. A partir dessas influências, e com a perspectiva de uma mulher intelectual altamente talentosa, educada tanto na cultura de sua própria época quanto nos contextos da literatura e história mais amplas da civilização ocidental, ela formou uma voz literária singularmente alerta às significativas mudanças políticas, econômicas e sociais, que inauguraram o mundo como o conhecemos hoje (Bennett; Curran, 2003, p. 09).

Assim, aquele 16 de junho entrou para os anais da história literária. Quando o grupo de Cologny se comprometeu a escrever, cada um deles, uma história de fantasmas independente, entre os resultados obtidos temos o conto “The Vampyre”, iniciado por Byron e depois apropriado por Polidori e o renomado *Frankenstein*, de Mary Shelley. Percy Shelley escreveu um conto baseado em suas próprias experiências, e Claire Clairmont gerou uma filha com Byron. *Frankenstein*, porém, é a primeira obra que nos vem à mente quando lembramos daquele verão de chuvas e das discussões ocorridas na Villa Diodati.

1.1.1 A Autora

“Qui parle (dans le récit) n'est pas qui écrit (dans la vie) et qui écrit n'est pas qui est.”

Roland Barthes, “Poétique du Recit”

Mary Wollstonecraft Godwin, depois Mary Wollstonecraft Godwin Shelley, é, hoje, uma das expoentes da literatura de língua inglesa. Nascida em Londres em 30 de agosto de 1797, vem de uma família ilustre. Seus pais são o filósofo anarquista William Godwin e a precursora do feminismo Mary Wollstonecraft, dois liberais progressistas vivendo em uma sociedade em que o

poder, a as posses e a tradição contavam muito (Garret, 2002). Os traços românticos encontrados em *Frankenstein* derivam, de certo modo, da criação que a autora recebeu. Seu pai publicou obras como *An Enquiry Concerning Political Justice and its Influence on General Virtue and Happiness*, livro que defende a excisão das desigualdades, que deve ser alcançada por meio da razão, educação e aprimoramento individual. Segundo Florescu, “o trabalho é considerado um clássico, e produziu alguma influência no pensamento político e social inglês do século XVIII, apresentando, como o fez, as concepções mais radicais da filosofia revolucionária francesa sobre moral e governo” (Florescu, 1998, p. 36).

Godwin também escreveu outros romances, como *Caleb Williams*, que apelavam pelo fim do abuso de poder por parte do que ele considerava um governo tirânico. Tais obras influenciaram para que sua filha se tornasse uma romancista de ideias e para que dedicasse sua obra magna, *Frankenstein: or The Modern Prometheus*, ao pai. Além de *Caleb Williams*, que “invocava o princípio segundo o qual o homem era o mais formidável inimigo do homem” (Florescu, 1998, p. 36), *St. Leon: Tale of Sixteen Century*, publicado em 1799, também serviu de inspiração para Mary Shelley, ao tratar da história de um alquimista em busca da pedra filosofal.

Já da mãe, que conheceu a partir dos livros que deixou, como *A Vindication of the Rights of Woman* e *Thoughts on the Education of Daughters*, Mary Shelley herdou a percepção sobre como se colocar na sociedade de sua época, até que ponto poderia se manifestar e em que pontos suas movimentações seriam cerceadas.

Certos episódios na vida da autora encontram reflexo no romance, alguns dos quais serão elencados a seguir. No início do século XIX, com o destaque da ciência como coadjuvante da Revolução Industrial, o pensamento de Godwin se mostrou pertinente. O interesse dele pela alquimia está relacionado ao interesse de Mary pelo tema. Florescu (1998) comenta que ela imprimiu a obra de seu pai *Lives of the Necromancers*, livro que descreve as vidas de Alberto Magno, Paracelso, Cornélio Agrippa, os Rosacruz e Fausto. Assim, tal ciência se reflete em *Frankenstein* de forma copiosa através da formação acadêmica de Victor. Os

conceitos acerca da eletricidade no corpo humano, Mary absorveu das teorias⁵ do biólogo William Lawrence, do químico Humphry Davy e do poeta e médico Erasmus Darwin (avô de Charles Darwin), que costumavam visitar⁶ a casa de Godwin junto com escritores como Samuel Taylor Coleridge, Charles e Mary Lamb, o político americano Aaron Burr e o químico-inventor William Nicholson (Florescu, 1998). Erasmus Darwin é, inclusive, mencionado nas primeiras linhas do prefácio da primeira edição de 1818 de *Frankenstein*.⁷

Para além de sua importância no mundo poético literário de modo geral ou mesmo de seu impacto na vida de Godwin, o poeta romântico Coleridge detém ainda maior importância no que tange a Mary Shelley. Martin Garret (2002) relata que, certa feita, o poeta estava para recitar seu poema “The Rime of the Ancient Mariner” quando, na ocasião, Mary e sua meia irmã Jane haviam se escondido para ouvi-lo, mas foram descobertas, sendo que, a pedido do próprio Coleridge, puderam permanecer. O mundo gelado e misterioso do referido poema e seus temas de responsabilidade e amor ressoaram em Mary Shelley como uma influência em *Frankenstein* (Garret, 2002, p.13). *Frankenstein* e o *Ancient Mariner* desempenham papéis semelhantes, em que o monstro e o albatroz são figuras

⁵ “Her awareness of recent discussion and developments in science, for instance, derives probably from her personal acquaintance with the controversial biologist William Lawrence (also Shelley’s physician and a friend of Godwin) and certainly from reading such works as Sir Humphry Davy’s *Discourse on Chemistry* (1802). Davy proclaims that chemistry grants man powers ‘which may almost be called creative; which have enabled him to modify and change the beings surrounding him, and by his experiments to interrogate nature with power, not simply as a scholar... but rather as a master, active with his own instruments’. She had evidently read or heard about the late-eighteenth and early-nineteenth-century experiments by Luigi Galvani, Giovanni Aldini and others in which an electric charge made corpse move an arm or a leg, giving the illusion or the promise of reanimation. She must have talked about such matters with Shelley, whose fascination with electricity went back to the lectures he heard, while still at school, from Adam Walker, one of the scientists who believed that life itself was sparked off by electricity” (Garret, 2002, p. 35).

⁶ Sobre a magnanimidade de tais visitas, Garret (2020, p. 12) comenta: “Os Lambs eram visitantes frequentes de Somers Town e depois da Skinner Street, nº 41, onde a livraria (no andar térreo) e os Godwins (nos andares superiores) se mudaram em 1807. O contato com eles e muitos outros amigos notáveis de Godwin foi provavelmente, pelo menos, tão educativo quanto ler os livros. O compositor Muzio Clementi, os pintores James Northcote e Thomas Lawrence, o jovem ensaísta radical William Hazlitt, o cientista e poeta Humphry Davy e o cirurgião e químico Anthony Carlisle estavam entre os que os visitavam com mais frequência. Um visitante que causou uma impressão particularmente profunda na família foi Samuel Taylor Coleridge, poeta, filósofo e brilhante orador. Se Godwin tinha uma crença intelectual nas alegrias e na utilidade da imaginação, Coleridge tinha um senso visionário de seu poder transformador. Godwin, que geralmente não se impressionava facilmente, sentiu, quando o conheceu, que em sua companhia carismática ele era ‘um ser mais puro, mais irrestrito e narrativo’ do que qualquer outra pessoa” (Garret, 2002, p. 12).

⁷ “The event on which this fiction is founded has been supposed, by Dr. Darwin, and some of the physiological writers of Germany, as not of impossible occurrence.” (Shelley, 2016, p. 10)

paralelas. Além disso, a referência constante da natureza e do sublime se faz presente em ambas as obras.

A semelhança entre essas personagens se dá desde o início, quando ambos começam suas narrativas como vozes centrais, contando a própria história e destinos sombrios em forma de flashback a um transeunte intrigado, que no caso são Robert Walton e o Noivo, respectivamente. Ademais, suas histórias repousam na questão da ambição desmedida que causa consequências irreversíveis e desfavoráveis para o resto de suas vidas, pelo que se arrependem amargamente.

Esse arrependimento é marcado nas páginas de *Frankenstein* em vários momentos, incluindo o mais expoente de todos, que é quando criatura e criador se reencontram: “Maldito seja o dia, demônio odioso, em que vistes a luz pela primeira vez! Malditas (embora eu amaldiçoe a mim mesmo) sejam as mãos que te criaram!” (Shelley, 2016, p. 145⁸). Tal conflito, assemelha-se ao problema do Ancient Mariner em sua história, na qual comete o erro de matar o pássaro da boa sorte, declarando aos quatro ventos: “*With my cross-bow I shot the ALBATROSS*”. Com isso, ele é alvo de uma maldição em que é obrigado a viver com a visão de sua tripulação morrendo pelo resto da vida.

Atirar no albatroz e dar a vida a uma criatura com traços de morte têm o mesmo efeito catastrófico. Frankenstein e o Ancient Mariner atuam como deuses do destino, tocando ingloriosamente em elementos sagrados da natureza, atentando contra as regras da vida. Os dois personagens são responsáveis por seus atos e, como resultado, lidam com terríveis consequências que os acompanharão pelo resto de suas vidas. Este é o dilema central em *Frankenstein*: a falta de definição, por parte de Victor, sobre se acredita ou não no que está fazendo e em que medida. Existe um conflito entre as expectativas lançadas – pelo personagem e pelo tom de voz narrativo – de conseguir transcender a barreira da morte e estender o tempo de vida dos humanos, algo que significaria um grande progresso científico, e o horror e a vergonha de haver usurpado uma função divina. Essa segunda posição é a que predomina no final do romance, quando Walton, muito provavelmente, resolve não ir além daquilo que deveria fazer.

⁸ No original: Cursed be the day, abhorred devil, in which you first saw light! Cursed (although I curse myself) be the hands that formed you! (Shelley, 2016, p.144).

Voltando ao nítido paralelismo entre Frankenstein e “The Rime of the Ancient Mariner”, Mary Shelley vai além do que criar paralelismos. Ela faz do próprio Robert Walton uma espécie de Ancient Mariner. Entretanto, desta vez, alguém ciente do que pode acontecer quando se ousa usurpar a chama dos deuses. Isso vem à tona quando analisamos esse personagem como alguém versado na literatura, que certamente já conhecia a obra de Coleridge, uma vez que faz referência a um “albatroz”, em carta à sua irmã, dizendo-a que, em sua viagem, não mataria nenhum.

Talvez, através de Robert Walton, Mary Shelley esteja retratando a humanidade. Todos, assim como ele, somos aventureiros, ávidos por ir em busca de nossas próprias realizações pessoais, mas não desavisados. O capitão não matou um albatroz, mas se deparou com quem o fez, e pode ouvir dele um pedido desesperado de um homem traumatizado: “Aprenda comigo, se não pelos meus ensinamentos, ao menos por meu exemplo” (Shelley, 2016, p.77⁹).

Já a mãe da autora, Mary Wollstonecraft, assim como seu companheiro, interpela a sociedade através de argumentos plausíveis. Em *A Vindication of the Rights of Woman*, uma obra filosófica considerada protofeminista, a autora defende que a superioridade masculina é puramente física e que qualquer inferioridade aparente é principalmente o resultado de um sistema de educação desleal que considera fêmeas mais mulheres do que seres humanos e encoraja ignorância e superficialidade¹⁰. Ao escrever *Frankenstein*, Mary Shelley revela a influência do trabalho da sua própria mãe, trazendo à baila as consequências de uma construção baseada na desvalorização de um gênero em detrimento do outro. Segundo Florescu (1998, p. 36), “embora outros tenham destacado a influência de William

⁹ No original: “Learn from me, if not by my precepts, at least by my example” (Shelley, 2016, p.76).

¹⁰ “The conduct and manners of women, in fact, evidently prove that their minds are not in a healthy state; for, like the flowers which are planted in too rich a soil, strength and usefulness are sacrificed to beauty; and the flaunting leaves, after having pleased a fastidious eye, fade, disregarded on the stalk, long before the season when they ought to have arrived at maturity. One cause of this barren blooming I attribute to a false system of education, gathered from the books written on this subject by men who, considering females rather as women than human creatures, have been more anxious to make them alluring mistresses than affectionate wives and rational mothers; and the understanding of the sex has been so bubbled by this specious homage, that the civilised women of the present century, with a few exceptions, are only anxious to inspire love, when they ought to cherish a nobler ambition, and by their abilities and virtues exact respect” (Wollstonecraft, 1792, p.10).

Godwin na obra de Mary Shelley, ela provavelmente foi menor em sua vida e em sua obra do que aquela exercida por sua mãe.”

Por complicações no parto daquela que posteriormente se tornaria a nossa autora, Mary Wollstonecraft faleceu de febre puerperal alguns dias após dar à luz, deixando a filha aos cuidados de Godwin. Sua morte afetou diretamente a construção psicológica de Mary Shelley, que possivelmente nunca superou o luto e a culpa de ter perdido a mãe. Isso pode ser explicado pela psicanálise, que argumenta que uma vez que

o infante nasce sem recursos para se prover e sobreviver, é extremamente dependente do adulto que cuida dele. A importância assumida pelo adulto, por serem seus cuidados indispensáveis para que a criança não sofra e não morra, é o solo sobre o qual se instaura a vivência de desamparo e de angústia cada vez que a mãe se afasta. Esse quadro justifica, para Freud, a grande necessidade de amor que acompanha o homem por toda a vida. [...] Se a criança depende para tudo de sua mãe, o desaparecimento dela é suficiente para mergulhá-la em intensa angústia (Rudge, 2009, n/p).

Assim, “o efeito em Mary Shelley da morte prematura de sua mãe mal pode ser imaginado, uma vez que Mary Wollstonecraft foi um exemplo para a filha, seja pelo seu estilo de vida, seja pelas suas atitudes, ou ainda pelos seus escritos” (Florescu, 1998, p. 32). Algum tempo depois, seu pai se casou com sua vizinha, Mary Jane Clairmont, que já tinha dois filhos. Assim, como comenta Garret (2002), apesar de Mary ter desenvolvido pelo pai, desde a tenra infância, o que posteriormente descreveu como “um apego excessivo e romântico”, sua madrasta e os meio irmãos se tornaram um obstáculo entre eles.

Outra grande influência para a autora foi o renomado poeta inglês Percy Bysshe Shelley, por quem se apaixonou aos dezesseis anos de idade. Nascido em 1792, era dono de convicções fortes e estava normalmente envolvido em debates tempestuosos. Defendia o ateísmo, o que o levou à expulsão da Universidade de Oxford. Florescu comenta que ele “também foi um pacifista, favorável à liberação da mulher, e, tal como Mary, evidentemente acreditava no amor livre” (Florescu, 1998, p. 42). Shelley era defensor de causas revolucionárias, tendo chegado a promover o nacionalismo irlandês.

Assim, como aponta Carlson (2007), por ser filha de Godwin e Wollstonecraft e companheira de Percy Shelley, Mary enfrentou dificuldades em esculpir uma voz intelectual frente ao legado atípico de sua família, resultante das vidas pessoais pouco ortodoxas e com filosofias radicais. Entretanto, ela também vivia fora das expectativas convencionais dos padrões de feminilidade da classe média inglesa do início do século XIX. Em 1814, quando se apaixonou por Percy Shelley, ele era casado, e, mesmo assim, naquele verão, Mary, que engravidara, e sua meia irmã Claire Clairmont fugiram com ele para a Europa. A filha prematura, porém, não resistiu, o que desencadeou mais uma etapa de perdas em sua vida: das quatro crianças concebidas pelo casal, só uma viria a sobreviver à infância.

Desta feita, fora de seu país, em uma noite de tempestade importante para a história da literatura, na qual os acontecimentos que se sucederam se tornaram quase tão famosos quanto o próprio romance que dela derivou, Mary concebeu a obra que coroou sua carreira como escritora. A obra na qual os nomes das personagens protagonistas se confundem entre si é também a obra da qual partem tantos questionamentos, como os de Favret (1987): a história do monstro é apenas uma projeção da psique atormentada de Frankenstein? Frankenstein é apenas um bizarro contador de histórias inventado por um marinheiro solitário, vagando pelos limites externos da sanidade? Toda a história é apenas um drama da mente adolescente de Mary Shelley, o trabalho de um sonho fabricado por uma garota problemática?

O texto não oferece respostas claras, apenas indica caminhos. Um deles é o ponto de confluência entre Mary Shelley e *Frankenstein*. Podemos enxergar marcas da vida da autora em vários personagens, como Margaret Saville, Capitão Walton, Victor Frankenstein e sua Criatura, traduzindo nelas seus conflitos internos.

Tudo começa com a história de um trauma que se traduz na ânsia desesperada de ser alguém maior do que se pode ser, na tentativa de deixar um legado para a posteridade, quando, na verdade, há o desejo de falar com alguém que já não está mais presente. Essa é a realidade de Robert Walton que, após a morte precoce do seu pai, teve sua infância frustrada devido a proibições nos estudos por seu tio, e quis conceder à humanidade a descoberta de uma passagem perto do Polo que requer meses para ser alcançada; ou determinado segredo do magnetismo da Terra.

Porém, sua embarcação fica presa no gelo, ele se depara com os trenós da Criatura e, posteriormente, de Victor Frankenstein. Esse, a princípio, está muito debilitado, mas, em seguida, decide contar a história que compõe o eixo de toda a narrativa e, conseqüentemente, constitui-se como a mais familiar do romance, salvo até chegarmos no capítulo V, no qual Victor dá a vida a sua famosa criação. Até lá, tudo o que ele descreve é a sua história familiar e início de vida que, em alguma medida, assemelham-se com a de Robert Walton, o que nos leva a levantar a hipótese de até onde Victor Frankenstein existiu no romance ou é uma projeção do capitão.

Isso porque, em carta à sua irmã¹¹, ele chega a afirmar que aquela expedição foi o sonho favorito dos seus primeiros anos e traz à baila as memórias infantis frustradas de quando aspirava a ser escritor e habitar entre Homero e Shakespeare, e de “*embarcar* em uma vida de aventuras (Shelley, 2016, p. 29 – *grifo nosso*¹²). Além disso, ele expressa o quanto, naquele momento de marinheiro, se sentia só e desejava ter para si um igual:

Não tenho amigos, Margaret: quando estou animado com o entusiasmo do sucesso, não há ninguém para compartilhar minha alegria; se sou assaltado pela decepção, ninguém tenta me apoiar em meu desalento. Confiarei meus pensamentos ao papel, é verdade, mas este é um meio muito pobre para comunicar meus sentimentos. Desejo a companhia de um homem que possa identificar-se comigo; cujos olhos respondam aos meus. Pode ser que me julgue romântico, minha querida irmã, mas sinto amargamente a falta de um amigo. Não tenho ninguém ao meu lado, gentil, mas corajoso, dono de uma mente tão culta quanto capaz, cujos gestos se assemelham aos meus, para aprovar ou corrigir meus planos (Shelley, 2016, p. 33).¹³

Podemos então pressupor que a viagem ao Polo tenha sim ocorrido, já que as primeiras cartas contam com data, endereço e assinatura, o que instaura um sentimento de veracidade na economia do livro. Porém, a ânsia de ser escritor,

¹¹ Carta I

¹² “*embark* in a sea-faring life” (Shelley, [1818]/2016, p. 28 – *grifo nosso*).

¹³ No original: “I have no friend, Margaret: when I am glowing with the enthusiasm of success, there will be none to participate my joy; if I am assailed by disappointment, no one will endeavour to sustain me in dejection. I shall commit my thoughts to paper, it is true; but that is a poor medium for the communication of feeling. I desire the company of a man who could sympathize with me; whose eyes would reply to mine. You may deem me romantic, my dear sister, but I bitterly feel the want of a friend. I have no one near me, gentle yet courageous, possessed of a cultivated as well as of a capacious mind, whose tastes are like my own, to approve or amend my plans” (Shelley, 2016, p. 32).

somada ao ócio do alto mar, pode ter sido a combinação perfeita para o surgimento de uma história inventada, cujo interesse principal fosse o de se estabelecer para sempre na memória da humanidade. Para isso, ele circunscreve um semelhante, a figura de Victor Frankenstein, um ser de mente brilhante, bem versado nas ciências médicas e teorias matemáticas, áreas de estudo a qual Walton alega ter se dedicado por noites inteiras.

Seja por seu desejo de desbravar uma terra nunca pisada por pés humanos, seja por seu desejo de ser escritor, ambas aspirações revelam a necessidade de se reverberar, de conseguir criar algo maior do que a si próprio, o que é reflexo da própria Mary Shelley no romance. Isso porque, apesar de sua perda e da situação social nada promissora, ela encontra na escrita muito mais que um refúgio, mas também um lugar terapêutico para seus traumas, como também um meio pelo qual consegue se impor no mundo.

O Walton dedicado às ciências naturais nada mais é do que uma parte de Mary Shelley vindo à tona, já que ela mesma era detentora desse tipo de conhecimento, herdado de seu pai, a tal ponto que *Frankenstein* foi dedicado ao avô de Charles Darwin, Erasmus Darwin. Assim como Walton, Mary estava se autobiografando na história. Ademais, ela reparte com ele a personalidade desbravadora, aventureira, escritora, que está, por meio de seus artifícios de memória, rompendo com os ditames sociais de uma época que só pode ser delineada pelo viés da literatura.

Independentemente de ser produto da invenção do Capitão Walton ou não, no decorrer das páginas, chega o momento de nos depararmos com Victor Frankenstein. Nascido em Genebra, descende de uma das famílias mais importantes de lá. É órfão de mãe, cientista e curioso nato. Tais características já servem de base para fazermos um paralelo entre ele e Mary Shelley, haja vista que ela também perdera sua mãe, era dona de um sobrenome ilustre, e também uma profunda conhecedora da ciência.

Porém, para além disso, Victor é o representante dos desejos mais íntimos de Mary, dado que, através dele, ela expõe seu desejo de ressuscitar mortos, isto é, expõe sua ferida traumática sobre a perda de sua mãe e sua necessidade de tê-la junto de si. No romance, Victor fica obcecado com o assunto de reanimar matéria morta somente após se tornar órfão; assim, parece-nos que

Mary Shelley se coloca na trama através desta personagem, reverberando o trauma da perda materna e a ânsia de sará-lo. Se impossível pelas pautas da ciência, então possível pelas da literatura.

Diante do exposto, estamos de acordo com Carlson (2007), que sustenta que a vida e a literatura eram inseparáveis para Wollstonecraft, Godwin e Shelley, de modo que uma das reivindicações centrais do livro do teórico é que não se trata apenas de que os escritos dessa tríade e suas vidas são intrinsecamente interligadas, mas que seus objetivos profissionais e pessoais incluíam “confundir os limites entre pessoa e texto, privado e público, vida e escrita, obras de literatura e trabalhos de luto” (Carlson, 2007, p. 03¹⁴).

Se Victor Frankenstein e sua Criatura são apenas projeções psíquicas de uma mente atormentada ou se tais personagens realmente existiram na economia do romance, não é do nosso interesse discutir aqui. Mas, independentemente de como eles são elaborados, é possível notar a confluência que existe entre suas vidas, incluindo o interesse pela ciência. Walton queria um amigo culto, à sua altura, e é isso o que ele consegue.

Ao narrar sua infância, seu relacionamento com Elizabeth Lavenza e com Henry Clerval ao longo da vida em seus primeiros capítulos, Victor está construindo um caminho para que se possa alegar que *Frankenstein* pode ser a primeira de ficção científica moderna, já que, embora não tenha se tornado um modelo formativo imediatamente, “a fórmula de Frankenstein, de um artefato indisciplinado e infeliz que causou a queda de seu criador foi estabelecida na última década do século XIX como a principal forma narrativa de ficção anticientífica” (Stableford, 2003, p. 19¹⁵).

Quando Mary Shelley escreveu Frankenstein, no século XVIII, já havia auspícios de uma transformação técnica que mudaria para sempre o rumo da história. Diante dessas mudanças, a voz do Fausto, de Goethe, se sobressaiu, ecoando o nascimento de um mundo estritamente moderno. O que Mary faz é antecipar, através da arte, esse nascimento.

¹⁴ No original: “blurring the boundaries between person and text, private and public, living and writing, works of literature and works of mourning” (Carlson, 2007, p. 03).

¹⁵ No original: “The Frankenstein formula of an unruly and unfortunate artefact bringing about the downfall of its creator became established in the last decade of the nineteenth century as the principal narrative form of anti-science fiction” (Stableford, 2003, p. 19).

Fausto questionava-se qual o sentido da vida, mas não obtinha êxito, mesmo tendo à disposição o mais vasto conhecimento. Tudo era limitado e não respondia às suas inquietações mais profundas. Esses questionamentos o levaram a entrar em um jogo de magia para entrar em contato com o próprio diabo - chamado na obra de Mefistófeles – que, para solucionar suas dúvidas, lhe impõe um pacto. Não satisfeito, e em conflito consigo mesmo, Fausto contra-argumenta dizendo que, se Mefistófeles for capaz cumprir o que promete, de modo que não reste nenhuma dúvida, ele pode então levar a sua alma.

É uma troca de custo muito alto e que afeta tudo e todos ao redor. Também é assim com Victor Frankenstein. Assim como Fausto vendera sua alma em troca de benefícios em prol de si mesmo a fim de conhecer os mistérios da vida, Victor Frankenstein, à sua maneira, também o faz. Embora o texto não apresente o diabo propriamente, como na obra de Goethe; em *Frankenstein*, no momento em que Victor desbanca a divindade, assumindo ele mesmo o lugar de Deus, ele se despe de toda e qualquer humanidade, dando luz ao grotesco. O Prometeu personificado é resultado da tentativa de controle da natureza, que antes se travestia de algo na condição de bom e iluminado, racional, numa crença de progresso. O prometeico aqui torna-se faustico.

Segundo o próprio Victor, as ciências naturais foram o gênio que regulou o seu destino e, quando ele era adolescente, encantou-se com as obras de Cornélio de Agripa, um alquimista alemão do século XVI. Tamanho fora o seu encanto que “pulando de alegria”, comunicou a descoberta ao seu pai, que o reprovou dizendo: “Ah! Cornélio Agripa! Meu caro Victor, não perca tempo com isso; é pura bobagem” (Shelley, 2016, p.57).¹⁶ Victor então culpa o seu pai pelo curso de sua história, alegando que, caso tivesse recebido uma explicação diferenciada, talvez tivesse trilhado um caminho diferente. Mas as palavras que recebera apenas instigaram nele o desejo ávido por descobertas:

É mesmo possível que o curso de minhas ideias jamais tivesse recebido o impulso fatal que levou à minha ruína. Mas o olhar de relance que meu pai lançara ao livro de algum modo garantiu-me

¹⁶ No original: “Ah! Cornelius Agrippa! My dear Victor, do not waste your time upon this; it is sad trash” (Shelley [1818]/2016, p. 56).

que ele estava familiarizado com seu conteúdo, e eu continuei a ler com a maior avidez (Shelley, 2016, p. 57¹⁷).

Esse embate travado com seu pai nos leva a refletir acerca da teoria do complexo de Édipo, segundo a qual, em linhas gerais, para Freud, o filho está voltado contra o pai e “esta descoberta é confirmada por uma lenda da Antiguidade clássica [...] O que tenho em mente é a lenda do Rei Édipo [...]” (Freud, 1974, p. 256). Nesse momento em que Victor, que já tinha uma relação mais profunda com sua mãe, estabelece este conflito paterno, ele se amaldiçoa, pois isso o leva a roubar para si a chama dos deuses, tornando-se o Moderno Prometeu, sendo fadado a, como pai, ser caçado até a morte pela Criatura a quem ele dá a vida.

Essa Criatura surge no romance justamente enquanto está perseguindo Victor e é descrita como “um ser com a forma de um homem, mas aparentemente de estatura gigantesca” (Shelley, 2016, p. 41¹⁸). A desfiguração da criatura é sempre muito bem demarcada, desde a sua formação até os momentos finais na história do romance. Todavia, essa anatomia monstruosa não se deve somente às suas formas físicas, mas diz respeito a ela ter sido gerada a partir de restos de cadáveres. Seu nascimento se caracteriza pela morte. Por ter sido uma combinação de vários outros seres humanos, sua própria identidade acabou sendo confundida e, por ter vindo ao mundo em forma adulta, não desfrutou de laços maternos.

Todo esse simbolismo se conecta diretamente com a vida de Mary Shelley, cujo nascimento foi marcado por uma morte. Além disso, o monstro composto por pedaços também era o retrato da autora, já que ela tinha sua identidade embarçada com as referências literárias de sua família, de forma que nem seu nome lhe escapou à originalidade, sendo herança da mãe, do pai, e posteriormente, do marido. Contudo, apesar de ser esse emaranhado, Mary era uma gigante na sociedade em que nascera, não se enquadrando em seus moldes, assim como a Criatura não se encaixava no mundo, devido ao seu tamanho e anormalidade.

¹⁷ No original: “It is even possible, that the train of my ideas would never have received the fatal impulse that led to my ruin. But the cursory glance my father had taken of my volume by no means assured me that he was acquainted with its contents; and I continued to read with the greatest avidity (Shelley, 2016, p.56).

¹⁸ “a being which had the shape of a man, but apparently of gigantic stature” (Shelley, 2016, p.40).

1.1.2 A Obra

Frankenstein é uma obra clássica da literatura escrita por Mary Shelley, publicada pela primeira vez em 1818, porém, foi a edição de 1831 que ganhou os holofotes que refletem a história que permeiam o imaginário popular nos dias de hoje. Cada uma dessas obras possui diferenças significativas, as quais resultam da evolução das ideias da autora e das mudanças editoriais da época. No que concerne à edição de 1818, foi publicada anonimamente, apresenta um estilo narrativo mais introspectivo e lírico, além de conter menos elementos de ciência e tecnologia, em comparação com as edições subsequentes. Já a edição de 1831 é revisada e expandida, publicada sob o nome de Mary Shelley, que fez várias alterações significativas na trama, personagens e estilo. Esta última inclui uma introdução escrita pela autora, que explica as origens e influências da obra, e reflete uma visão mais madura e pessimista sobre a humanidade e a tecnologia. Além disso, é nessa edição que temos introduzidos ajustes na caracterização tanto de Victor Frankenstein como da Criatura.

São diferenças cruciais, sobretudo no que se refere à introdução e à estrutura narrativa, já que a segunda edição coloca mais ênfase na experiência pessoal e na introspecção do protagonista. Em 1818, a Criatura é retratada como uma figura mais trágica e vulnerável, buscando compreensão e aceitação, enquanto Victor Frankenstein é frequentemente visto como mais passivo em relação às consequências de suas ações. Na obra de 1831, a Criatura é mais complexa e multifacetada, mostrando uma natureza mais vingativa devido ao abandono e à rejeição que sofre. Victor Frankenstein é mais ator de suas próprias escolhas, enfrentando as consequências de maneira mais direta. A exemplo disso, temos que, na primeira edição, Victor Frankenstein não aceita criar uma companheira para a Criatura depois que ela o confronta e faz a exigência de uma igual como forma de mitigar seu sofrimento pela solidão e pelo isolamento que enfrenta. Ele reluta e desiste do processo antes de completá-lo. No entanto, na versão de 1831, essa sequência é diferente. Nesta, Victor chega a trazer à vida a companheira da Criatura, mas depois se arrepende e destrói o trabalho.

Nesta tese, optamos por estudar os aspectos relacionados à edição de 1818, devido à baixa quantidade de análises que lhe são conferidas, se comparadas ao número expressivo de trabalhos que se debruçam na edição de

1831 como objeto de pesquisa. Além disso, acreditamos que, dadas as diferenças presentes entre as duas versões, podem-se aplicar vieses interpretativos diferentes entre ambas, de modo que, para fins deste trabalho, a edição de 1831 se aplica com mais precisão, haja vista que foi o resultado inicial da reprodução da manifestação do inconsciente da autora, quando esta sonha com o que deveria escrever no “concurso” de histórias proposto por Lord Byron na Vila Diodati.

Na edição de 1818, Mary Shelley emprega um estilo literário único e multifacetado em *Frankenstein*, evidenciando tanto as influências de sua época quanto suas próprias preocupações e ideias. A obra é contada através de uma estrutura narrativa complexa, em que o feminino é uma das chaves de suma importância para que possamos interpretá-la. Em primeiro lugar, precisamos nos deter na autoria do romance, problemática na qual Mary Shelley encontrou muitas dificuldades em virtude de sua identidade. Isso porque, como argumenta Mary Poovey (1984), a autoria feminina desse período colocava em xeque a modéstia e transgredia as barreiras de gênero, já que

Não apenas o casamento era praticamente a única “ocupação” respeitável para as mulheres (e tanto aprender quanto escrever eram frequentemente vistos como ameaças aos deveres domésticos) mas a escrita catapultou as mulheres diretamente para a arena pública, onde a atenção deve ser disputada, onde a competição explícita reinava (Poovey, 1984, p. 35¹⁹).

Assim, as configurações sociais da feminilidade na Grã-Bretanha do início do século XIX podem explicar por que *Frankenstein* foi originalmente publicado anonimamente em 1818. Esse “esconder-se” é refletido na obra através da personagem Margaret Saville, que é na verdade a narradora do texto; porém dela o leitor é privado de qualquer informação para a construção de sua identidade. Tudo o que sabemos é que se trata da irmã do Capitão Robert Walton, que está na Inglaterra, e que é uma senhora casada, já que em suas cartas Walton se refere a ela como “Mrs.”, título pessoal em inglês utilizado para mulheres que já contraíram matrimônio.

¹⁹ No original: “Not only was marriage virtually the only respectable “occupation” for women (and both learning and writing were frequently seen as threats to domestic duty) but writing catapulted women directly into the public arena, where attention must be fought for, where explicit competition reigned.” (Poovey, 1984, p. 35).

Margaret é a única conexão de Robert com o mundo exterior, fora de sua aventura que revela tantos entraves na narrativa, e por isso, ela pode ser anulada na condição de sujeito, tendo sua voz confundida com a de seu irmão, de quem, por outro lado, temos todas as informações necessárias sobre aspirações, emoções, formação, medos e ansiedades. Da mesma forma, a voz de Mary Shelley foi primariamente abafada, escondida através da ditadura de gênero instaurada em sua época. Poderíamos dizer que Mary e Margaret se confundem até nas próprias iniciais M.W. S.²⁰, e trazem ambas, através da escrita, as acusações concernentes a uma sociedade majoritariamente masculina, porém não forte o suficiente para calar a coragem de uma mulher.

Embora Walton seja importante, é Margaret quem conduz o fio da história. Mesmo que a sociedade seja imperativamente masculina, é Mary a mente brilhante que cria *Frankenstein*. Assim, a despeito das reminiscências dos traumas literários, numa época em que poucas mulheres eram alfabetizadas e ainda menos devotadas à literatura, Mary deixou um legado impressionante, apesar das pressões impostas por todos os lados. Conforme explicado por Mellor²¹:

O mito de Mary Shelley é único, tanto em conteúdo quanto em origem. *Frankenstein* inventa a história da criação singular de um ser vivo a partir de matéria morta por um homem. Todos os outros mitos da criação, inclusive o do golem judaico, dependem da participação feminina ou de alguma forma de intervenção divina (direta ou instrumentalmente, através de rituais mágicos ou da profusão de nomes ou letras sagradas). A ideia de um monstro totalmente artificial é da própria Mary Shelley. E esse mito de um monstro criado pelo homem pode ser derivado de um único evento datável: o sonho de uma garota singular de dezoito anos em 16 de junho de 1816 (Mellor, 1989, p. 38).

²⁰ Mary Wollstonecraft Shelley e Margaret (Walton) Saville

²¹ No original: "Mary Shelley's myth is unique, both in content and in origin. Frankenstein invents the story of a man's single-handed creation of a living being from dead matter. All other creation myths, even that of the Jewish golem, depend on female participation or some form of divine intervention (either directly or instrumentally through magical rituals or the utterance of holy names or sacred letters). The idea of an entirely man-made monster is Mary Shelley's own. And this myth of a man-made monster can be derived from a single, datable event: the waking dream of a specific eighteen-year-old girl on June 16, 1816" (Mellor, 1989, p. 38).

Outro dado importante a ser considerado é que, por causa desse contexto, a escrita de Mary Shelley se caracterizou por dois tipos de impulsos concorrentes. Conforme explicita Poovey (1984)²²,

Por um lado, ela repetidamente se curvou ao preconceito convencional contra mulheres agressivas, pedindo desculpas ou punindo sua auto-afirmação: ela alegou que sua escrita sempre foi feita para agradar ou lucrar outra pessoa, ela temia expor seu nome ou sentimentos pessoais ao público escrutínio, e ela submeteu seus ambiciosos personagens à dor e à solidão. Por outro lado, tanto em seus inúmeros comentários sobre sua profissão quanto em sua contínua atividade literária, Mary Shelley demonstrou que a autoexpressão imaginativa foi para ela um veículo importante para provar seu valor e, nesse sentido, para se definir (Poovey, 1984, p. 115).

Portanto, a ambivalência característica de Shelley em relação à autoafirmação feminina foi em grande parte uma resposta à sua posição muito particular dentro dos sistemas de valores concorrentes da turbulenta era em que estava inserida, tanto que

Em sua primeira versão, Victor Frankenstein tem a liberdade de escolher se deseja perseguir sua ambição de criar um homem. Quando ele faz a escolha errada, é sua própria ação que causa sua queda; como um personagem do drama Sofocleano, suas ações determinam seu futuro. Mas na versão de 1831, Mary tira sua liberdade. Victor é um fantoche nas mãos de forças inexoráveis, internas e externas, um homem que *deve* obedecer aos seus impulsos e está indefeso nas mãos do destino (Gordon, 2015, p. 791²³).

Dentre as diferenças que circundam as diferentes versões de *Frankenstein*, não podemos nos eximir de falar da política de gênero que permeia

²² No original: “On the one hand, she repeatedly bowed to the conventional prejudice against aggressive women by apologizing for or punishing her self-assertion: she claimed that her writing was always undertaken to please or profit someone else, she dreaded exposing her name or personal feelings to public scrutiny, and she subjected her ambitious characters to pain and loneliness. On the other hand, both in her numerous comments about her profession and by her ongoing literary activity, Mary Shelley demonstrated that imaginative self-expression was for her an important vehicle for proving her worth and, in that sense, for defining herself (Poovey, 1984, p. 115).

²³ No original: “In his first version, Victor Frankenstein has the freedom to choose whether to pursue his ambition to create a man. When he makes the wrong choice, it is his own action that brings about his downfall; like a character in Sophoclean drama, his actions determine his future. But in the 1831 version, Mary strips his agency. Victor is a puppet in the hands of inexorable forces, both inner and outer, a man who *must* obey his impulses and is helpless in the hands of the fates” (Gordon, 2015, p. 791)

tais edições. Trata-se do que Elaine Showalter (1985) chama de *ginocrítica*, teoria que

está relacionada à pesquisa feminista em história, antropologia, psicologia e sociologia, todas as quais desenvolveram hipóteses de uma subcultura feminina, incluindo não apenas o status atribuído e as construções internalizadas da feminilidade, mas também as ocupações, interações e consciência de mulheres (Showalter, 1985, p.131) ²⁴.

Essa teoria passa por três grandes fases, a saber, “subordinação, protesto e autonomia, fases conectadas por imagens recorrentes, metáforas, temas e tramas que emergem da experiência social e literária das mulheres e da leitura de precursores masculinos e femininos²⁵”. Dito isto, é posto que Mary Shelley foi uma mulher que, ao revelar seus horrores internos, foi capaz de, ao mesmo tempo, denunciar as condições de uma humanidade atemporalmente traumatizada, narrando as monstruosidades possíveis de surgir quando um gênero intenta contra o outro, agredindo as próprias barreiras da natureza. A autora se subordina ao fato de estar à sombra dos homens de sua época, enquanto transgride essa mesma condição mostrando quão autônoma ela é, ao revelar todo o seu conhecimento de diversas áreas do saber, assim como das condições em que a sociedade se comporta de forma brilhante.

As obras que Mary Shelley escreveu trazem consigo as marcas da época em que foram produzidas. Nelas estão contidas a história e os traumas dos que lá viviam. Era um tempo de tantas mudanças drásticas que novos subgêneros literários começavam a se ensaiar, como o conto e a ficção científica. Anos depois da publicação de *Frankenstein: or The Modern Prometheus*, a autora publicou o conto Mary Shelley publicou *The Last Man* (1826), que conta a história do mundo após a devastação por uma peste. Em seu cerne está a personagem de Lionel Verney, o último homem, um filho sem pais, que se coloca em primeira pessoa na narrativa, relatando como passou de sua infância difícil até a ascensão social,

²⁴ Gynocritics is related to feminist research in history, anthropology, psychology, and sociology, all of which have developed hypotheses of a female subculture including not only the ascribed status, and the internalized constructs of femininity, but also the occupations, interactions, and consciousness of women (Showalter, 1985, p. 131).

²⁵ No original: “[...]subordination, protest, and autonomy, phases connected by recurring images, metaphors, themes, and plots that emerge from women’s social and literary experience and from reading both male and female precursors” (Showalter, 1998, p. 405).

envolvido em guerras e conflitos políticos e, posteriormente, acaba se vendo como o último homem da face da terra. Ele assiste à devastação do mundo após o surgimento e propagação de um vírus mortal, assim como testemunha a perda de todos com quem tinha proximidade. A ligação que temos desta obra com *Frankenstein* é o fato de que ambos os romances remetem assuntos que são pontos de discussão da nossa contemporaneidade. Os protagonistas das duas histórias são vítimas da solidão e do desespero, de perdas irreparáveis que resultam num pesadelo que eclode apenas em algumas saídas, mas que têm o mesmo propósito: perceber qual o valor da vida a partir de, ou desejar se replicar, ou ver tudo morrer ao seu redor.

Quando a Criatura deseja que seu criador lhe faça uma companheira, está em busca de uma razão de existir. Esse cenário não é diferente do que acontece com Verney, que, ao se perceber como último, deseja apenas que todos possam voltar para que o existir também faça sentido. Há uma iniciativa de explorar a Terra na tentativa de encontrar aquilo que a Criatura queria: um igual. A diferença reside no fato de que, enquanto *Frankenstein* olha para trás no sentido de remontar a Revolução, *The Last Man* olha para frente, como profecia apocalíptica. Pode-se dizer que os dois livros abordam a evolução da história como uma sequência de traumas. Me refiro à ferida do abandono que resulta em devastação, em morte, em perda de consciência da vida.

Mas *Frankenstein* não olha apenas para trás, ele pode também ser visto como a própria continuação de *The Last Man* se vislumbrarmos a obra sob a perspectiva da necessidade de recriar alguém a partir da morte. Morte é tudo o que Verney enxerga ao seu redor, porém, desta vez, se trata da transformação de morte em vida. Verney não era o último homem, pois alguém encontra o seu relato e dá voz ao referido; assim como o Capitão Walton se encontra com Victor e reconta a história à sua irmã Margaret. Encontramos, assim, um paralelo evolutivo entre as duas obras, que repercutem como um trauma não curado ecoando pelos séculos. A praga com que Victor Frankenstein se depara é ele mesmo. Ele é a situação problema que, irresponsavelmente, faz com que tudo morra ao seu redor. O mesmo acontece com a humanidade em uma realidade gótico-distópica como a que nos encontramos desde que existimos. A praga que assola o universo ficcional de *The Last Man* evoca o período da pandemia Covid-19 em nossa época, devido a

fragilidade humana, que fez surgir perguntas como: Por que isso está acontecendo, como veio a ocorrer, quando vai terminar? *Frankenstein* remete aos mesmos medos, através da repercussão da dor individual, tomando a forma de uma aberração.

Assim como todos os livros e publicações das famílias Wollstonecraft, Godwin e Shelley, *Frankenstein* também gira em torno da ética e da política. A obra foi escrita num período de significativas mudanças na sociedade britânica e mundial, com a política em convulsão e desenvolvimentos que marcaram a ciência e a tecnologia. Esse contexto teve um forte impacto na vida das pessoas, colocando em xeque os modos de vida e crenças tradicionais. Ao longo das fases da Revolução Industrial, a introdução de novas tecnologias representou uma ameaça preponderante aos meios de subsistência das classes mais baixas, provocando constantes reações violentas, que refletiam os inquietantes excessos sangrentos da Revolução Francesa de 1789. William Godwin tomou, a princípio, a Revolução Francesa como o sinal do início de uma nova era na história com a remoção de instituições corruptas. Contudo, apesar de os seus objetivos originais serem passíveis de admiração, os meios adotados foram violentos. A execução do rei (tradicionalmente considerado o representante do divino na terra) e da nobreza, pelos revolucionários, sugeria uma transgressão da ordem natural, um desafio às leis de Deus, que nos lembra o ato transgressor perpetrado por Victor Frankenstein.

O romance *Frankenstein* revela uma consciência da injustiça social e a aspiração por uma reforma. Concomitantemente, expressa medo da violência revolucionária que a injustiça na sociedade pode desencadear. Tais aspectos estão diretamente ligados com a mudança de paradigmas que está sendo posta em prática no novo contexto social, no qual se mesclam resquícios da dissolução da ordem feudal, as bases iluministas e o pluralismo ideológico do período, que acionaram uma resposta política no final do século XVIII, principalmente com o desfecho desfavorável da Revolução Francesa, que abalou as estruturas de todo o mundo.

Estando inserida nesse processo de transformação e ruptura²⁶, Mary foi capaz de acender uma flama literária primordialmente alerta às drásticas mudanças políticas, econômicas e sociais, que introduziram a formatação de mundo e sociedade que nos é conhecida hoje. Em *Frankenstein*, ela cria uma equivalência metafórica entre sua obra e a própria Revolução, que, por sinal, compartilham o mesmo local de nascimento.

São Petersburgo, o primeiro destino de Napoleão em sua calamitosa campanha russa de 1812, é o local de onde Walton envia sua primeira carta, na abertura do romance. A geografia é relevante no significado do texto. A perseguição de Victor à Criatura se dá através do território russo sob um inverno rigoroso²⁷ e pode ser associada à retirada desesperada do exército napoleônico de Moscou através de uma rota de fuga em 1812 (Randel, 2003).

Em seu artigo “The Political Geography of Horror in Mary Shelley’s *Frankenstein*”, Randel se debruça sobre esta questão, afirmando que

O Conde de Segur, Intendente-Geral de Napoleão na Campanha Russa de 1812, invoca a metáfora de um navio em um mar de gelo para descrever a decisão francesa de jogar em um lago russo os troféus da conquista de Moscou: “Já não se tratava de enfeitar ou embelezar nossas vidas, mas apenas de salvá-las. Nesse naufrágio, o exército, como uma grande embarcação lançada pela mais violenta tempestade, lançava ao mar, em um mar de gelo e neve, tudo o que poderia estorvá-lo ou atrasar seu progresso.” Embora Mary Shelley não pudesse ter lido Segur quando escreveu o *Frankenstein* de 1818, ela e o conde foram atraídos por paisagens marinhas simbólicas semelhantes para representar os mesmos eventos históricos importantes (Randel, 2003, p. 468).²⁸

²⁶ Como explicam Bennett e Curran (2003), Mary Shelley havia se associado a um círculo radical da Regência Inglesa contra o conservadorismo pós-guerra da Europa, que se consolidava rapidamente.

²⁷ Amidst the wilds of Tartary and Russia, although he still evaded me, I have ever followed in his track. Sometimes the peasants, scared by this horrid apparition, informed me of his path; sometimes he himself, who feared that if I lost all trace I should despair and die, often left some mark to guide me. The snows descended on my head, and I saw the print of his huge step on the white plain (Shelley, 2016, p. 290).

²⁸ The Count de Segur, Napoleon’s Quartermaster-General on the Russian Campaign of 1812, invokes the metaphor of a ship on a sea of ice to describe the French decision to throw into a Russian lake the trophies of the conquest of Moscow: “There was no longer any question of adorning or embellishing our lives, but merely of saving them. In this shipwreck, the army, like a great vessel tossed by the most violent storm, was throwing overboard on a sea of ice and snow everything that might encumber it or delay its progress.” Although Mary Shelley could not have read Segur when she wrote the 1818 *Frankenstein*, she and the Count were drawn to similar symbolic seascapes to represent the same momentous historical events (Randel, 2003, p. 468).

O autor comenta ainda que a cena final do livro sobre o suicídio da Criatura pelo fogo pode retomar a imagem histórica do incêndio de Moscou pelos russos, quando o exército de Napoleão pretendia fazer dali um quartel general de inverno. Deste modo, temos não um representante das forças antinapoleônicas ao czar, mas um quadro da Revolução Francesa pintado por Mary Shelley:

Não apenas a carreira vitoriosa de Napoleão, mas também a própria era revolucionária parecia ter encontrado seu golpe fatal nas chamas de Moscou e o conseqüente recuo. Com o Grande Exército agora severamente reduzido em tamanho e moral, os dias de Napoleão estavam contados. Sua mensagem nesse período era a mesma da inscrição do monstro nas árvores e nas pedras: "Meu reinado ainda não acabou" (226; vol. 3, cap. 7). Mas para o imperador dos franceses, o fim estava à vista. As potências dominantes, que se reuniram no Congresso de Viena, tentaram convencer o mundo de que a própria Revolução Francesa finalmente havia acabado. Mas havia? Na última linha do romance, o monstro está "perdido na escuridão e na distância", produzindo uma sensação de obscuridade e possibilidade aberta, em vez de certeza. A inscrição do monstro ecoa além do destino de Napoleão para sugerir o possível retorno da violência revolucionária (Randel, 2003, p. 469²⁹).

Sendo assim, o romance se apropria do que era a recente história revolucionária francesa como uma revolução contínua através da literatura. Nesse aspecto, podemos elencar *Frankenstein* como uma representação de um trauma cultural, já que tem ligação direta com o trauma histórico que a Revolução deixou de legado. Isso, porque o trauma histórico não diz respeito apenas ao testemunho de eventos e experiências específicas, mas também, faz parte de uma luta contínua acerca das representações do passado.

²⁹ "Not only Napoleon's victorious career, but also the revolutionary age itself seemed to have met its fatal blow in the flames of Moscow and the consequent retreat. With the Grand Army now severely reduced in size and morale, Napoleon's days were numbered. His message in this period was the same as the monster's inscription on trees and stone: "My reign is not yet over" (226; vol. 3, chap. 7). But for the Emperor of the French, the end was in sight. The dominant powers, which had assembled at the Congress of Vienna, sought to convince the world that the French Revolution itself was now finally over. But was it? In the novel's last line, the monster is "lost in darkness and distance," producing a sense of obscurity and open possibility, rather than certainty. The monster's inscription echoes beyond Napoleon's fate to suggest the possible return of revolutionary violence. The novel uses the idea of a recently completed French revolutionary history as a point of departure for a sustained confrontation with the international legacy of revolution, including its promise, its violence, its possible continuance, and its geographical emplacement" (Randel, 2003, p. 469).

1.1.3 A Época

Como anunciado anteriormente, esta tese apresenta uma leitura de *Frankenstein* à luz das teorias sobre o estudo de trauma, na linha psicanalítica. Temos em Freud o ponto de fundação, continuado por Caruth, uma teórica que freudiana e lacaniana. Caruth revisita o conceito de trauma, expandindo os estudos sobre compulsão pela repetição. Ela não se concentra tanto, como faz Freud, na relação do trauma com os eventos passados. O foco de seu interesse são as formas como o trauma retorna em momentos inesperados. Caruth se interessa pelas relações do trauma com a história e o testemunho. Freud analisa o indivíduo, enquanto Caruth conecta o impacto do trauma individual com uma busca de compreensão coletiva e social, apesar de estas sempre se mostrarem de forma fragmentada e incompleta. Com base nisso, seguem aqui algumas ligações entre elementos presentes em *Frankenstein* que refletem as mudanças de paradigma ocorridas no momento de produção da obra.

Começemos com a geografia. Curiosamente, o enredo deste famoso romance gótico inglês não se desenrola na Inglaterra. Há uma articulação planejada e simbólica que desloca a narrativa para pontos específicos do Continente, remetendo a eventos históricos importantes ocorridos em vários lugares. Por exemplo, o confronto entre Frankenstein e a Criatura se dá no *Mont Blanc*, e o encontro entre Victor e Walton ocorrer no Círculo Polar Ártico. Esses dois momentos se passam em ambientes extraordinariamente frios, onde o elemento Água, usualmente interpretado como fonte da vida, se torna ameaçador. Gilbert Durand, na obra *Campos do Imaginário* (1996), aponta que, visualmente, em cenas que se passam no gelo ou na neve, o fundo branco apaga todo o cenário, ficando assim ressaltados apenas os pontos que merecem a nossa atenção.

Hill compara o espaço polar como um “coração de brancura” no imaginário geográfico europeu, dizendo que “mesmo antes de ‘The Rime of the Ancient Mariner’, de Samuel Taylor Coleridge e do *Frankenstein* de Mary Shelley, o espaço polar passou a representar o limite do império e da experiência humana”

(Hill, 2008, p. 03³⁰). Victor, após observar que o seu novo amigo Walton muito se assemelha a ele quanto aos anseios de conquistar coisas grandiosas, resolve contar sua própria história, redirecionando o leitor para o centro e o sul da Europa:

Sou genebrês de nascimento; e minha família é uma das mais importantes daquela república. Por muitos anos meus antepassados têm sido conselheiros e magistrados, e meu pai ocupou vários cargos públicos com honradez e renome. Ele era respeitado por todos os que o conheciam por sua integridade e incansável dedicação à causa pública. Ele passou os dias de sua juventude sempre ocupado com os negócios de seu país; e não foi senão no declínio da vida que pensou em se casar, e dar ao estado filhos que pudessem levar seu nome e suas virtudes para a posteridade (Shelley, 2016, p. 51 – grifo nosso³¹).

Genebra é uma das ambientações importantes do romance. Randel comenta que aquela cidade significa, para o círculo de Byron-Shelley, a terra de Jean Jacques Rousseau, “o pai intelectual profundamente falho, mas profético e instigante da Revolução Francesa³²” (Randel, 2003, p. 470). Genebra também foi palco de acontecimentos revolucionários reais em 1768 e 1794 que se tornaram familiares para Mary durante sua estadia na cidade, sendo um incentivo para ler sobre sua história e uma oportunidade de recorrer à memória viva dos habitantes de lá.

O pai de Victor, Alphonse Frankenstein, é o responsável pelo filho ter enveredado pelos caminhos que adentrou. Aos treze anos, Victor relata que foi a uma excursão num lugar chamado Thonon, onde se deparou com as obras de Cornélio Agripa, cuja teoria lhe enchera os olhos. Mas, quando comentou com o pai acerca do que descobrira, este lhe disse para que não perder tempo com aquilo.

Se, em vez dessa observação meu pai tivesse se dado ao trabalho de me explicar que os princípios de Agripa estavam completamente desacreditados, e que havia sido introduzido um moderno sistema

³⁰ Even before Samuel Taylor Coleridge’s *The Rime of the Ancient Mariner* and Mary Shelley’s *Frankenstein*, polar space had come to represent the limit of both empire and human experience (Hill, 2008, p. 03).

³¹ “I am by birth a Genevese; and my family is one of the most distinguished of that republic. My ancestors had been for many years counsellors and syndics; and my father had filled several public situations with honour and reputation. He was respected by all who knew him for his integrity and indefatigable attention to public business. He passed his younger days perpetually occupied by the affairs of his country; and it was not until the decline of life that he thought of marrying, and bestowing on the state sons who might carry his virtues and his name down to posterity” (Shelley, 2016, p. 50).

³² “the deeply flawed but uniquely prophetic and instigative intellectual father of the French Revolution” (Randel, 2003, p. 470).

científico que possuía muito mais força do que o antigo, pois esse era quimérico enquanto o mais moderno era real e prático, sob tais circunstâncias eu certamente teria deixado de lado Agrippa e, com minha imaginação despertada como estava, eu provavelmente teria me dedicado à teoria mais racional da química, que tinha sido o resultado das descobertas modernas. *É mesmo possível que o curso de minhas ideias jamais tivesse recebido o impulso fatal que levou à minha ruína.* Mas o olhar de relance que meu pai lançara ao livro de algum modo garantiu-me que ele estava familiarizado com seu conteúdo, e eu continuei a ler com a maior avidez (Shelley, 2016, p. 57³³ - *grifo nosso*).

É mais cômodo para Victor transferir sua responsabilidade para outros do que assumi-la por completo. Continua contando que após esse evento se debruçou sobre as obras de Paracelso e Albertus Magnus. Desejou compartilhar aquele conhecimento com sua prima Elizabeth, mas essa não se mostrou interessada. Passa a se considerar, então, “um estranho no ninho”, já que sua família não era de cientistas. Até esse ponto do romance, podemos categorizar essa busca por conhecimento como normal para um jovem que está descobrindo novos mundos e experimentando a variedade que a vida oferece. Talvez, haja ali também um elemento de rebeldia para com seu pai³⁴, a quem quis inconscientemente desafiar, trilhando caminhos profissionais diversos.

O romance faz um passeio geográfico, que vai de Ingolstadt até Genebra, passando pelos Alpes e chegando então aos extremos terrestres. O’Loughlin explica que

a lógica espacial é de centro e margem, onde tanto os riscos quanto o perigo moral da ação podem ser medidos pelas geografias em que ocorrem. Victor pode tentar retornar à sua vida anterior em Genebra, mas isso agora espalha morte e destruição. Seu irmão mais novo é assassinado e a empregada da família Justine é condenada e executada pelo crime. Convencido da

³³ “If, instead of this remark, my father had taken the pains, to explain to me, that the principles of Agrippa had been entirely exploded, and that a modern system of science had been introduced, which possessed much greater powers than the ancient, because the powers of the latter were chimerical, while those of the former were real and practical; under such circumstances, I should certainly have thrown Agrippa aside, and, with my imagination warmed as it was, should probably have applied myself to the more rational theory of chemistry which has resulted from modern discoveries. It is even possible, that the train of my ideas would never have received the fatal impulse that led to my ruin. But the cursory glance my father had taken of my volume by no means assured me that he was acquainted with its contents; and I continued to read with the greatest avidity” (Shelley, 2016, p. 56).

³⁴ Victor relata que embora tivesse vontade de compartilhar com o seu pai os conhecimentos que estava acumulando, por causa da vaga censura que esse demonstrara quanto à Agrippa, sempre se conteve.

responsabilidade da Criatura por essas ações, Victor inicia uma perseguição que o leva às formações isoladas do Mont Blanc para encontrar sua Criatura pela segunda vez (O'Loughlin, 2001, p. 93³⁵).

Chega-se então ao ápice do romance, quando criador e Criatura se reencontram e a Criatura tem a chance de narrar os acontecimentos que lhe sucederam até ali. Ela narra a história de seu próprio trauma como condição de sua sobrevivência, no sentido de tentar se aproximar de seu interlocutor e se auto resgatar. Quando pensamos na família Godwin/Shelley, verificamos que nenhum dos seus escritos foi um mero passatempo. Eles tinham um propósito social, político e ético. Portanto, pensar em *Frankenstein* é também pensar nas referências que funcionam como estandarte da memória social, uma memória crítica que traz à tona os entraves de muitas mudanças sociais, como a solidificação do capitalismo como sistema econômico, o desenvolvimento industrial, ou a ascensão política e econômica da burguesia industrial, especialmente no que tange aos países europeus. Segundo Vovelle,

A noção de Antigo Regime nasce com a revolução, que se pretendia ruptura com um passado terminado. Mas o que é o Antigo Regime no pensamento dos contemporâneos do acontecimento e nos seus traços constitutivos distinguidos pelos historiadores modernos? Assumindo o que essa simplificação pode ter de redutora, sobre um assunto em que não existe unanimidade, podemos evocá-lo em torno de três temas: "feudalidade", como se dizia então, ou "feudalismo", que remete a uma codificação de inspiração marxista para caracterizar o modo de produção; "sociedade de ordens", que define uma estrutura global; e "absolutismo", que caracteriza um sistema político e um modo de governo. Sem cair na armadilha das palavras, essas são as três referências que podem nos guiar para compreender o que o povo queria derrubar (Vovelle, 2012, p.05).

Os ideais da Revolução Francesa alteraram as estruturas da sociedade e também a forma com que o homem passa a enxergar a si mesmo, já que a origem

³⁵ "The spatial logic is one of centre and margin, where both the stakes and moral danger of the action can be measured by the geographies within which they take place. Victor might attempt to return to his earlier life in Geneva, but his doing so now spreads death and destruction. His younger brother is murdered and the family servant Justine convicted and executed for the crime. Convinced of the Creature's responsibility for these actions, Victor begins a pursuit that leads him to the isolated formations of Mont Blanc to encounter his Creature for a second time" (O'Loughlin, 2001, p. 93).

da Revolução se dá a partir do movimento filosófico e intelectual dos Iluministas, que pregavam, principalmente, os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade. Nesse aspecto, a história de *Frankenstein* pode ser interpretada como um símbolo do que ocorre quando a ciência é utilizada de forma irresponsável. A modernidade progressista apresenta consequências de sua tecnologia, como se fornecendo um pano de fundo que adverte sobre os perigos de “brincar de Deus” ou de “mexer com a natureza”. São medos românticos, que oferecem a distopia de morte iminente, de modo que a tecnologia passa a ser o “monstro de Frankenstein”. Mas será isso mesmo?

Um fato intrigante é que na década de 1790, houve, na obra de François-Félix Nogaret, *Le Miroir des Événemens Actuels* um inventor chamado Frankenstein que constrói um homem artificial, durante a Revolução Francesa:

A trama se configura como um concurso no qual seis inventores competem para conquistar o coração de uma jovem. Essa alegoria da nação-heroína é um motivo bastante comum em materiais revolucionários, e foi sinalizada como tal por Huguette Krief em seu artigo de 2005, a única menção crítica de *Le Miroir* até hoje. Mesmo Krief não percebeu a pertinência das invenções de Nogaret e seus criadores para a história literária; seu tratamento reconhecidamente breve da novela enfoca o corpo feminino como o significante de uma mensagem política. Mas a trama do namoro não é apenas um artifício cômico; também serve para o avanço da tecnologia na economia lenta. E o desenlace da novela não é apenas um casamento, mas também um exemplo impressionante de interação humano-humanóide acionada por inventores com nomes significativos: Wak-wik-vauk-on-son-frankénsteïn (uma combinação do nome do grande escritor francês o engenheiro Vaucanson e o Frankénstein, que soa teutônico) e Nicator (leia-se “Necker”, o ministro das finanças de Luís XVI). Rotulado explicitamente como um fenômeno de “economia animal”, os dois autômatos que realizam o concurso desmentem a crença dos observadores em uma “mão divina”, provam o triunfo da ciência sobre a superstição e demonstram a familiaridade do autor com os últimos desenvolvimentos em automação (Douthwaite, 2019, p. 59-60³⁶).

³⁶ “The plot is set up as a contest in which six inventors compete to win a young woman’s heart. This heroine- nation allegory is a common enough motif in revolutionary materials, and it was signaled as such by Huguette Krief in her 2005 article, the only critical mention of *Le Miroir* to date. Even Krief did not notice the pertinence of Nogaret’s inventions and their makers for literary history, however; her admittedly brief treatment of the novella focuses on the feminine body as the signifier for a political message. But the courtship plot is not just a comedic device; it also serves to advance technology in the sluggish economy. And the novella’s denouement is not only a marriage but also an arresting example of human- humanoid interaction set in motion by inventors with significant names: Wak- wik- vauk- on- son- frankénsteïn (a combination of the name of the great French

Existe uma conexão que podemos chamar de emocional entre o animado e o inanimado na referida obra. Tal conexão será explorada mais tarde em *O Homem da Areia*, de E. T. A. Hoffman, cujo personagem principal também se apaixona por um autômato – ao ponto de enlouquecer e tentar matar a noiva humana sem sucesso – e se suicida em seguida. É a análise feita por Freud desta obra de Hoffmann, em 1919, que leva o psicanalista às descobertas apresentadas no ensaio sobre o *infamiliar*, que embasa o lastro teórico desta tese.

Contudo, é com Mary Shelley que a vida artificial é explicada como resultado de princípios de vida. Em *Frankenstein*, o que era morto adquire volição e energia, características ausentes até nas invenções de mais alto nível do século XVIII. Isso se dá porque a autora não se detém apenas em escrever sobre os limites do que é ou não humano. Assim, embora *Frankenstein* costume ser entendido como uma crítica aos princípios e protocolos do Iluminismo, podemos também verificar que a autora adota para seu texto um padrão dominante³⁷ em sua época: explicar as origens e o que se segue delas. No caso da Criatura, isso é traumático tanto pela ausência de respostas como pela resposta em si. Creio que a Criatura não suportaria psiquicamente se lhe fosse revelado como se deu seu “nascimento”. Embora ela seja a representação andante dos seus próprios questionamentos, não há indícios textuais que revelem que saiba de onde e como surgiu. Tudo o que sabe é que é diferente.

Assim como o corpo da Criatura é fragmentado de corpos de cadáveres, ao lermos *The Life and Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, de F. A. T. Marshall, percebemos que *Frankenstein* também surge do corpo de escritos acerca da Revolução Francesa, trechos da história recém acontecida que Mary e Percy Shelley eram ávidos em estudar, assim como a época do Reinado do Terror e a trajetória napoleônica (Marshall, 2023). Em sua ânsia de entender o período, eles

engineer Vaucanson and the Teutonic- sounding Frankenstein) and Nicator (read “Necker,” Louis XVI’s finance minister). Explicitly labeled a phenomenon of “animal economy,” the two automatons that carry the contest debunk observers’ belief in a “divine hand,” prove the triumph of science over superstition, and demonstrate the author’s familiarity with the latest developments in automation” (Douthwaite, 2019, p. 59-60).

³⁷ Rousseau foi um grande influenciador do pensamento de Mary Shelley, e o referido se ocupava, em grande medida, com a necessidade diante da impossibilidade de explicar a origem das coisas.

visitaram marcos expoentes da revolução e fizeram pesquisas que envolveram as obras de pensadores como Thomas Paine, Mary Wollstonecraft e William Godwin.

Todavia, os pesquisadores também se debruçaram atentamente sobre as obras dos conservadores e antijacobinos, incluindo Edmund Burke, Abbé Barruel, John Adolphus e o anônimo revolucionário francês Plutarco, em cujas obras, segundo Sterrenburg, a multidão revolucionária é tratada como metáforas de monstros e demônios. Para o autor, tais monstros são os precursores da Criatura de Mary Shelley, embora ela a adapte para novos fins:

Mary Shelley baseia-se em imagens e valores políticos que já eram atuais. Ela ecoa motivos antijacobinos padrão como roubo de túmulos, reviver os mortos e monstros que destroem seus próprios criadores. Os conservadores costumavam usar essas imagens para alertar sobre os perigos da reforma. Eles retrataram a regeneração radical do homem em termos demoníacos, como o desencadeamento de monstros parricidas e espectros da sepultura. Ao apropriar-se dessas imagens para seu romance, no entanto, Mary Shelley dá a elas uma “nova forma” que subverte parcialmente sua importância política original. A “nova forma” de seu romance é mais subjetiva, complexa e problemática do que as ficções de monstros anteriores na tradição política. Mary Shelley traduz política em psicologia. Ela usa o simbolismo revolucionário, mas está escrevendo em uma era pós-revolucionária, quando os movimentos políticos coletivos não parecem mais viáveis. Consequentemente, ela internaliza os debates políticos. Seus personagens reencenam polêmicas políticas anteriores no nível da psicologia pessoal (Sterrenburg, 1979, p. 145³⁸).

É possível ampliar nossa compreensão a fim de pensar a própria Revolução como algo que deu origem a males sem precedentes e horrores monstruosos³⁹. Assim, Mary Shelley se ampara na equivalência entre a Revolução

³⁸ “Mary Shelley draws upon political images and values that were already current. She echoes such standard anti-Jacobin motifs as grave-robbing, reviving the dead, and monsters who destroy their own creators. Conservatives had often used these images to warn of the dangers of reform. They pictured the radical regeneration of man in demonic terms, as the unleashing of parricidal monsters and specters from the grave. In appropriating these images for her novel, however, Mary Shelley gives them a “new form” which partially subverts their original political import. The “new form” of her novel is more subjective, complex, and problematic than earlier monster fictions in the political tradition. Mary Shelley translates politics into psychology. She uses revolutionary symbolism, but she is writing in a postrevolutionary era when collective political movements no longer appear viable. Consequently, she internalizes political debates. Her characters reenact earlier political polemics on the level of personal psychology” (Sterrenburg, 1979, p. 145).

³⁹ “o Terror entrou na ordem do dia: o termo abrange mais do que a repressão política, estendendo-se ao campo econômico e definindo o clima da época” (Vovelle, 2012, p.47).

Francesa e um monstro, bem como na ideia de consequências sociais e políticas, com a possibilidade de acompanhar seus processos psíquicos.

Rejeitada pelo próprio criador, a Criatura se vê obrigada a levar uma vida miserável, à sombra da mais baixa classe da sociedade rural: “e eu muitas vezes passava o dia todo procurando em vão algumas bolotas para suavizar as pontadas da fome” (Shelley, 2016, p. 153⁴⁰). A situação se ameniza quando ela encontra os De Lacey, com quem ocorre uma identificação. Nisso reside uma crítica radical à opressão social e à desigualdade:

Aprendi que os bens estimados pelos seus semelhantes eram uma alta e imaculada linhagem, unida à riqueza. Um homem poderia ser respeitado com apenas uma dessas condições, mas sem nenhuma seria considerado, exceto em casos raríssimos, um vagabundo ou um escravo, destinado a perder suas forças em proveito dos poucos privilegiados. E o que era eu? Ignorava absolutamente tudo sobre minha criação e meu criador, mas sabia que não possuía dinheiro, nem amigos, nem qualquer tipo de propriedade. Além disso, era dotado de uma figura terrivelmente deformada e repugnante; nem sequer era da mesma natureza que o homem. Eu era mais ágil que ele e podia subsistir com uma dieta mais restrita; suportava os extremos de frio e calor com menos danos ao meu corpo; minha estatura excedia em muito a dele. Ao olhar ao redor, não via e não ouvia falar de ninguém igual a mim. Seria então um monstro, uma nódoa sobre a terra, de quem todos fugiam, e a quem todos renegavam? (Shelley, 2016, p. 171-173⁴¹).

A crítica recai sobre a sua própria condição de miserabilidade. Sterrenburg comenta que esse protesto existencial faz referência à era revolucionária da década de 1790, mas também está a uma distância considerável dela. Enquanto na década de 1970 haveria outros monstros literários desafiadores com os quais a Criatura poderia montar guarda, na era pós-napoleônica ele fora

⁴⁰ “I often spent the whole day searching in vain for a few acorns to assuage the pangs of hunger” (Shelley, 2016, p. 152).

⁴¹ “I learned that the possessions most esteemed by your fellow-creatures were, high and unsullied descent united with riches. A man might be respected with only one of these acquisitions; but without either he was considered, except in very rare instances, as a vagabond and a slave, doomed to waste his powers for the profit of the chosen few. And what was I? Of my creation and creator I was absolutely ignorant; but I knew that I possessed no money no friends, no kind of property. I was, besides, endowed with a figure hideously deformed and loathsome; I was not even of the same nature as man. I was more agile than they, and could subsist upon coarser diet; I bore the extremes of heat and cold with less injury to my frame; my stature far exceeded their's. When I looked around, I saw and hear of none like me. Was I then a monster, a blot upon the earth, from which all men fled, and whom all men disowned?” (Shelley, 2016, p. 170-172).

destinado a estar sozinho. Essas duas perspectivas se apresentam, porque a Criatura é um híbrido:

Da tradição burkeana de monstros horríveis, malignos e revolucionários, ele parece ter derivado as características grotescas que o marcam fisicamente e o separam; ele ressuscitou da tumba como um monstro revolucionário, e a marca da morte ainda está sobre ele. Todos os homens fogem de tal feiura e maldade aparente, como o Monstro sabe muito bem. Da tradição republicana de monstros sociais, ele parece ter derivado sua crítica verbal e amarga da pobreza e da injustiça, que serve como sua justificativa declarada para a insurreição. Como ele nos diz com eloquência aguçada, os monstros são levados à rebelião pelo sofrimento e pela opressão. As pessoas fogem desse monstro e tentam matá-lo também. O Monstro de Frankenstein sofre assim as consequências de duas tradições simbólicas (Sterrenburg, 1979, p. 165⁴²)

Porém, Mary Shelley ultrapassa os limites de fundação de tradições. Ela evidencia sua própria conjuntura ao fazer um exercício de mobilização de dentro para fora da mente da Criatura e vice-versa. Ao olhar para si e para o seu exterior, a Criatura concebe a infâmia de descobrir o que é ser rotulado – e mesmo distorcido – por arquétipos políticos e todas as implicações disso (Sterrenburg, 1979). É assim que *Frankenstein* se relaciona com a Revolução Francesa. A Criatura não só compartilha do colapso brutal do mundo comum, como pontuado no que diz respeito ao sistema de desigualdade social e de opressão, mas também representa um sentimento generalizado de insegurança, perda de laços familiares, desorientação espaço-temporal e iminência de morte com uma elevação: matar é preciso. A Criatura é o símbolo da degradação da condição humana, revelando a força de nossa inclinação destrutiva – tanto no sentido de sua criação como de seu fim, trazendo à tona a impotência da cultura. A revolta da Criatura pode ser comparada à revolta dos camponeses, abandonados por um Estado que deveria

⁴² “From the Burkean tradition of horrific, evil, and revolutionary monsters, he seems to have derived the grotesque features that physically mark him and set him apart; he has risen from the tomb like a revolutionary monster, and the mark of death is still upon him. All men flee from such ugliness and apparent evil, as the Monster knows only too well. From the republican tradition of social monsters, he seems to have derived his acerbic, verbal critique of poverty and injustice, which serves as his stated rationale for insurrection. As he tells us with pointed eloquence, monsters are driven to rebellion by suffering and oppression. People flee from this monster, and they try to kill him as well. The Monster in Frankenstein thus suffers the consequences of two symbolic traditions” (Sterrenburg, 1979, p. 165).

cuidá-los ao invés de oprimi-los⁴³, gerando um sentimento de vingança. No caso da Criatura, ela serve aos De Lacey e nutre por eles um afeto platônico, mas quando tenta apalpar este amor, recebe irrefragável desprezo.

Assim como nos camponeses franceses, surge na Criatura uma irrefreável fúria de vingança, que se desdobra numa série de situações desfavoráveis, gerando rebelião e mortes iminentes. A Criatura mata William, irmão mais novo de Victor, agarrando-o pela garganta, ao descobrir quem ele é. Em seguida, Justine é condenada pela referida morte. A narrativa continua nos apresentando um encontro entre Victor e a Criatura, quando esta pede que lhe faça uma companheira, uma igual, que não lhe tenha medo ou repulsa. Entretanto, Victor se nega:

“Eu recuso”, respondi [...] Criar uma outra criatura como você, cuja maldade conjunta poderia devastar o mundo? [...] Mesmo que me torture, jamais concordarei.

“Está cometendo um erro”, respondeu o diabo; “e, em vez de ameaçar, estou satisfeito de argumentar com você. Sou mau porque sou infeliz; não sou rechaçado e odiado por toda a humanidade? Você, meu criador, seria capaz de me partir em pedaços e triunfar; lembre-se disso, e me diga por que deveria ter mais compaixão pelos homens do que eles têm por mim? Se pudesse atirar-me num desses precipícios de gelo e destruir meu corpo, obra de suas próprias mãos, não chamaria de crime. Devo respeitar o homem quando ele me despreza? Se convivesse comigo em mútua bondade, eu, em vez de prejudicá-lo, o beneficiaria, derramando lágrimas de gratidão por ter sido aceito. Mas é impossível; os sentidos humanos constituem barreiras intransponíveis à nossa união. Assim, não me submeterei a uma escravidão abjeta. Vingarei minhas injúrias: se não puder inspirar amor, provocarei medo; especialmente a você, meu arqui-inimigo, pois é meu criador, juro um ódio inextinguível. Cuidado: trabalharei para sua destruição, e não terminarei até que seu coração esteja

⁴³ “No total, mais de um terço do solo francês estava nas mãos dos privilegiados. E principalmente - esse é, sem dúvida, o resquício mais acentuado - a terra era onerada com impostos feudais e senhoriais, lembrando a propriedade "eminente" do senhor sobre as parcelas de terra que os camponeses possuíam: esses encargos eram variados e complexos, e constituíam o que os juristas chamavam em seu jargão de "complexum feudal". Essa nuvem de direitos incluía rendimento em dinheiro (o censo) e, muito mais pesada, a "jugada", uma porcentagem recolhida sobre a colheita. Existia uma enorme quantidade de taxas, exigíveis ora anualmente, ora ocasionalmente, ou em dinheiro ou em produto: falava-se então em "laudêmio" (direito de transmissão da propriedade), "vassalagem", "juramento" e "banalidades" (esses últimos encargos se traduziam em monopólios senhoriais sobre os moinhos, os fornos e as prensas)” (Vovelle, 2012, p. 5-6).

tão devastado que o faça amaldiçoar a hora em que nasceu (Shelley, 2016, p. 207⁴⁴).

Após isso, a Criatura se deleita em matar o melhor amigo de Victor, Henry Clerval, e, em leito nupcial, a recém senhora Frankenstein, Elizabeth. A partir desse momento, Victor parte em uma segunda caçada ao monstro, quando encontra o navio de Robert Walton e começa a relatar o que se passou, porém já muito debilitado, acaba morrendo. A Criatura, ao perceber que seu objeto de desejo perecera junto com seu criador, suicida-se, revelando, com todas essas mortes importantes na narrativa, um final tão desfavorável quanto o da Revolução.

A morte de Victor é tão feroz quanto o golpe de 18 de Brumário, quando Napoleão assume o poder e inicia sua ditadura. É o fim de uma era para o descortinar de outra que, no caso da narrativa de Mary, pode ser considerada como a nova jornada do Capitão Walton, o qual deveria aprender com os erros de Victor e entender que determinadas glórias são, na verdade, aparências travestidas de inícios de batalhas que jamais gostaríamos de travar.

⁴⁴ "I do refuse it," I replied; [...] Shall I create another like yourself, whose joint wickedness might desolate the world [...] you may torture me, but I will never consent."

"You are in the wrong," replied the fiend; "and, instead of threatening, I am content to reason with you. I am malicious because I am miserable; am I not shunned and hated by all mankind? You, my creator, would tear me to pieces, and triumph; remember that, and tell me why I should pity man more than he pities me? You would not call it murder, if you could precipitate me into one of those ice-rifts, and destroy my frame, the work of your own hands. Shall I respect man, when he contemns me? Let him live with me in the interchange of kindness, and, instead of injury, I would bestow every benefit upon him with tears of gratitude at his acceptance. But that cannot be; the human senses are insurmountable barriers to our union. Yet mine shall not be the submission of abject slavery. I will revenge my injuries: if I cannot inspire love, I will cause fear; and chiefly towards you my arch-enemy, because my creator, do I swear inextinguishable hatred (Shelley, 2016, p. 206).

2. O TRAUMA EM *FRANKENSTEIN*

Quando completa dezessete anos, Victor é enviado a Ingolstadt para estudar e se familiarizar com costumes que não fossem os de seu país natal. Essa parte do texto merece atenção, porque apresenta o presságio de sua desgraça, o primeiro infortúnio de sua vida e o primeiro contato com a morte: Elizabeth adoece de febre escarlatina e é cuidada pela mãe de Victor, que contrai a doença, não resiste e morre. Esse evento pode ser visto como uma tensão pulsional, uma injúria psíquica traumática que ele não consegue processar e que o perturba: “Quando, com a passagem do tempo, o mal se mostra real, então começa a verdadeira amargura da dor” (Shelley, 2016, p. 65⁴⁵).

Tal episódio responde às questões que pairam no livro e que culminam no ato de dar à luz um monstro. Trata-se de um divisor de águas para o jovem Frankenstein, que até então, nutria altas aspirações sobre o conhecimento da vida; mas, a partir deste evento, parece estar trazendo a morte para o mundo dos vivos. Nesse sentido, a Criatura pode ser encarada como uma representação inconsciente e frustrada da morte da mãe de Victor, a Sra. Frankenstein, cuja perda é intolerável.

Na Conferência XXXI sobre a dissecação da personalidade psíquica, Freud metaforiza a psique como um cristal que só mostra suas linhas quando se quebra. Antes de cair, ele parece uniforme, porém é formado por fraturas. Quando uma situação que funcione como gatilho o fizer cair, determinará a forma como ele se partirá:

Se atiramos ao chão um cristal, ele se parte, mas não em pedaços ao acaso. Ele se desfaz, segundo linhas de clivagem, em fragmentos cujos limites, embora fossem invisíveis, estavam predeterminados pela estrutura do cristal. Os doentes mentais são estruturas divididas e partidas do mesmo tipo. Nem nós mesmos podemos esconder-lhes um pouco desse temor reverente que os povos do passado sentiam pelo insano. Eles, esses pacientes, afastaram-se da realidade externa, mas por essa mesma razão conhecem mais da realidade interna, psíquica, e podem revelar-nos muitas coisas que de outro modo nos seriam inacessíveis (Freud, 1996, np).

⁴⁵ No original: “but when the lapse of time proves the reality of the evil, then the actual bitterness of grief commences” (Shelley, 2016, p. 64).

Depois desta relação entre o luto não resolvido de Frankenstein sobre a morte da mãe, temos sua obsessão por juntar e trazê-los de volta à vida de forma unificada. Pode-se concluir que ele adocece mentalmente. Temos a seguir o seu segundo desamparo, que ocorre devido à separação entre ele e seus “amáveis companheiros”, continuamente empenhados em lhe propiciar “mútua satisfação”. Victor agora se acha só. Entretanto, “ansiava ardentemente por adquirir conhecimento”⁴⁶. Tentado pela ciência, essa ânsia preenche o seu luto, e em Ingolstadt ele se engaja de “corpo e alma” a um projeto desmesurado. Frankenstein se torna obcecado, ansioso, depressivo, insone, hiper vigilante, até mesmo portando pensamentos suicidas. Para analisar o desenrolar desse processo psíquico, recorreremos ao que diz Sigmund Freud no ensaio “O Infamiliar”, no qual introduz a ideia do duplo.

2.1 O Que Diz Freud

Na psicanálise, a experiência da infância passa pela criação de enredos que expliquem de onde viemos, motivada pelo impulso de sabermos sobre nossa própria origem (Freud, 1999). Lembramos que o infantil não diz respeito necessariamente à infância, mas à fase estruturante do sujeito. Desse modo, como Freud argumenta, a origem do sentimento *infamiliar* não seria o medo infantil, mas um desejo infantil ou até mesmo uma crença infantil que remete sempre a sua própria gênese e constituição. O termo *infamiliar* é a tradução atualmente mais utilizada, em português, para um estudo que Freud faz, em 1919, do termo alemão *Unheimlich*, palavra intraduzível que foi recepcionada pela língua portuguesa como *o infamiliar*. Uma peculiaridade deste termo, em alemão, é que ele significa uma coisa, mas pode também significar o contrário dessa própria coisa. A significação de “Heim” vai de “lar” a “país”, trazendo consigo as ideias de aconchego e

⁴⁶ I, who had ever been surrounded by amiable companions, continually engaged in endeavouring to bestow mutual pleasure, I was now alone. In the university, whither I was going, I must form my own friends, and be my own protector. My life had hitherto been remarkably secluded and domestic; and this had given me invincible repugnance to new countenances. I loved my brothers, Elizabeth, and Clerval; these were "old familiar faces;" but I believed myself totally unfitted for the company of strangers. Such were my reflections as I commenced my journey; but as I proceeded, my spirits and hopes rose. I ardently desired the acquisition of knowledge (Shelley, 2016, p. 64).

pertencimento. O arrazoado de Freud conduz ao impacto traumático que ocorre quando o horror surge inesperadamente de dentro do que nos é familiar.

A palavra alemã *unheimlich* [*infamiliar*] é, claramente, o oposto de *heimlich* [familiar], doméstico, íntimo, e nos aproximamos da conclusão de que algo seria assustador porque não seria conhecido e familiar. Mas, naturalmente, nem tudo que é novo e que não é familiar é assustador; a relação não é reversível. Pode-se apenas dizer que o que é inovador torna-se facilmente assustador e *infamiliar*; nem tudo o que é novidade é assustador. Ao novo e ao não familiar se deve, de início, acrescentar algo para torná-lo *infamiliar* (Freud, 2019, np).

Trata-se, portanto, de “uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo. Como é possível, sob quais condições, o que é íntimo se tornar *infamiliar*, aterrorizante?” (Freud, 2019c, np). Freud justifica:

O psicanalista apenas raramente se sente estimulado a investigações estéticas, mesmo que ele não restrinja a estética à doutrina do belo, mas a descreva como a doutrina das qualidades do nosso sentir. Ele trabalha com outras camadas da vida anímica e tem pouco a fazer com as emoções inibidas quanto à meta, sufocadas, dependentes de um grande número de constelações concomitantes, as quais, em geral, constituem a matéria da estética. De todo modo, aqui e ali, ele percebe que pode se interessar por um domínio específico da estética, e então, trata-se de algo comumente deixado de lado, negligenciado pela literatura especializada. Algo desse domínio é o “infamiliar”. Não há nenhuma dúvida de que ele diz respeito ao aterrorizante, ao que suscita angústia e horror, e, de todo modo, estamos seguros de que essa palavra nem sempre é utilizada num sentido rigoroso, de tal modo que, em geral, coincide com aquilo que angustia. Entretanto, pode-se esperar que exista um determinado núcleo, que justifique a utilização de uma palavra-conceito específica (Freud, 2019c, np).

Diante disso, é necessário dizer que *o infamiliar*, ao contrário do que possa parecer, não é, em sua natureza, algo estranho a alguém ou a alguma coisa. Do contrário, é extremamente o oposto, pois só quando reconhecemos algo intimamente ligado à nossa experiência subjetiva é que pode se tornar aversivo. Assim, no *infamiliar*, não suportamos o que está muito próximo de nós justamente por nos remeter à nossa constituição subjetiva e experiência de desamparo fundamental. É o que acontece com Victor ao descobrir que sua Criatura não é apenas um ser anormal, mas é altamente parecida com ele, seu semelhante, fruto dos seus maiores anseios: “Eu considerava o ser que eu havia lançado entre a

humanidade, e dotado da vontade da força para perpetrar horrores, como o ato que acabara de cometer, quase como o meu próprio vampiro, meu próprio espírito liberto da sepultura e forçado a destruir tudo o que me era caro.” (Shelley, 2016, p.111). Ao aprofundar sua análise, no ensaio “O Infamiliar”, Freud utiliza como corpus de aplicação a novela *O Homem da Areia*, de E. T. A. Hoffmann, da qual extrai conceitos como o medo da castração (o terror da criança de que o Homem da Areia lhe roube os olhos, aqui percebidos como representação da virilidade) e de duplo (ou múltiplos duplos, com diferentes representações das figuras materna e paterna).

A repulsa de Victor com relação à Criatura vem do quanto, de certa forma, os dois se assemelham. O monstro se torna o representante andante do *infamiliar*. Essa representação inicia com uma quebra de tabu a respeito da significação do corpo e da morte. Possivelmente, não existe outro domínio que evoque tanto medo. Como elucidada Cesarotto, o cadáver de alguém, por mais que o tenhamos amado, se transforma em algo perturbador para os seres ainda vivos, que o consideram como naturalmente repulsivo, pois, diante da morte de outrem, ficamos diante de nossas próprias fragilidades. Por outro lado,

os corpos, moles ou rijos revelam-se fragmentáveis, na medida em que podem ser decompostos nos seus segmentos constitutivos. Por isso, membros separados, cabeças decepadas, mãos desprendidas dos braços elementos tão intrinsecamente sinistros⁴⁷, porque concretizam a quebra da unidade narcísica, desatando um terror profundo (Cesarotto, 1987, p. 125).

Esse “terror profundo” não atinge mais a Victor, que “parecia ter perdido toda a sensibilidade” (Shelley, 2016, p. 79). É com naturalidade que ele descreve como exuma partes de corpos do cemitério para a sua ‘pesquisa’. Note-se que há algo de *infamiliar* para quem está a ouvir a história, inclusive esta é uma das razões pelas quais *Frankenstein* se tornou tão famoso e foi tão adaptado para as telas cinematográficas. Temos inúmeros exemplos na literatura de autores que recorreram a essa estratégia para ressaltar o que já é por si amedrontador, a exemplo de Edgar Allan Poe em “Bernice”, quando expõe sua protagonista como

⁴⁷ Grifo nosso: A palavra *sinistro* aqui pode ser uma das traduções para o *Unheimlich*, elucidado por Freud. Como explicado anteriormente, neste trabalho escolhemos usar a tradução *infamiliar*.

uma morta-viva, vítima da loucura de seu primo Egeu, que lhe havia arrancado todos os dentes. Cesarotto que afirma que “toda e qualquer referência à castração implica o sinistro como corolário” (Cesarotto, 1987, p. 126). Porém, aquilo se torna natural para Victor, talvez devido a sua condição psíquica atormentada. Ele chega a dizer que projetou sua criatura para ser bela, mas que as coisas não saíram como planejadas, e daí nasce o seu horror, que não se refere apenas ao ser que ele criou, mas parece estar também relacionado à sua frustração. Seu projeto falhara.

Como descrever minhas emoções diante da catástrofe, ou como esboçar o infeliz que eu, com dores e cuidados infinitos, havia me empenhado em formar? Seus membros eram proporcionais, e havia escolhido suas feições para serem belas. Belas! Santo Deus! Sua pele amarelada mal cobria a atividade dos músculos e artérias abaixo; seu cabelo era escorrido, de um negro lustroso; os dentes, de uma brancura perolada. Estas exuberâncias, no entanto, só formavam um contraste ainda mais horrendo com seus olhos serosos, que pareciam quase da mesma cor das órbitas de um branco pardo onde se fixavam, e com a pele enrugada e os lábios finos e negros” (Shelley, 2016, p. 83⁴⁸).

Uma vez alcançado o objeto de desejo, a ânsia desenfreada de Victor desaparece. Porém, “os diferentes incidentes da vida não são tão mutáveis quanto os sentimentos humanos⁴⁹” (Shelley, 2016, p.83). Nessa parte do texto, ele usa o termo “sonho”, em inglês “dream”, para dizer que a beleza de seu sonho desaparecera. Mary Shelley lança mão desta palavra para fazer um paralelismo com o fato que sucede. Victor se depara com a Criatura, mas, em seguida, dorme, vencido pelo cansaço. Então, ele tem um sonho:

Dormi, de fato, mas fui assaltado pelos sonhos mais violentos. Pensei ter visto Elizabeth, em plena saúde, caminhando pelas ruas de Ingolstadt. Encantado e surpreso, abracei-a, mas quando depusitei o primeiro beijo em seus lábios, eles ficaram lívidos com a cor da morte; suas feições pareceram mudar, e julguei que segurava em meus braços o cadáver de minha mãe; uma mortalha

⁴⁸ No original: “How can I describe my emotions at this catastrophe, or how delineate the wretch whom with such infinite pains and care I had endeavoured to form? His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful! — Great God! His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun white sockets in which they were set, his shrivelled complexion, and straight black lips” (Shelley, 2016, p. 82).

⁴⁹ No original: “The different accidents of life are not so changeable as the feelings of human nature” (Shelley, 2016, p. 82).

envolvia seu corpo, e vi os vermes rastejando pelas dobras do tecido (Shelley, 2016, p. 83⁵⁰)

Quando faz paralelo com a palavra “sonho”, Frankenstein relata um sonho com a mãe morta, fazendo alusão ao desejo de trazer o ser amado da morte à vida. Isso explica também a transformação de Elizabeth em Caroline, porque há associações importantes para Victor. O seu inconsciente se manifestara, e junto dele, seus fantasmas, que revelavam a presença de uma ausência como causa do desejo. Porém, sua aventura de querer alcançar tudo, a qualquer custo, traz graves consequências. Nasce então a Criatura, que entra no mundo como um adulto desfigurado, sem infância, sem memória e sem linguagem para basear suas experiências do presente ou suas reações futuras. Quando procura por seu “pai”, aparecendo tal qual uma criança à beira da cama de seus pais, Victor firma a rejeição pelo que criara, e foge.

Por que Victor rejeita aquilo que tanto se esforçou para criar? Julia Kristeva, em seu livro *Powers of Horror*, apresenta a teoria do abjeto, segundo a qual rejeitamos tudo aquilo que nos aproxima do animalesco. Aceitamos apenas o que culturalmente foi adquirido por nós. Assim, o abjeto é aquilo de que precisamos nos livrar no intuito de sermos um “Eu”. O abjeto nos força a escolhermos a nossa identidade. Quando Victor lida com cadáveres para trazê-los à vida, ele está rejeitando o que é morto, porque isso lhe é repulsivo. Victor odeia a ideia da morte, pois ela lhe foge ao controle, porém depara-se com a ingrata surpresa de que a própria possibilidade de vida é um confronto com o que é morto. De acordo com Chevalier & Gheerbrant, “a morte designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo: um ser humano, um animal, uma planta, uma amizade, uma aliança, a paz, uma época. Não se fala na morte de uma tempestade, mas na morte de um dia belo” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 621). Assim, entendemos que o nascimento da Criatura simboliza também o nascimento de algo trágico, literalmente o início do

⁵⁰ No original: “I slept indeed, but I was disturbed by the wildest dreams. I thought I saw Elizabeth, in the bloom of health, walking in the streets of Ingolstadt. Delighted and surprised, I embraced her; but as I imprinted the first kiss on her lips, they became livid with the hue of death; her features appeared to change, and I thought that I held the corpse of my dead mother in my arms; a shroud enveloped her form, and I saw the grave-worms crawling in the folds of the flannel” (Shelley, 2016, p. 82).

fim. A Criatura é abjeta porque situa-se nesta fronteira entre o vivo e o não-vivo⁵¹ uma vez que

O cadáver, visto sem Deus e fora da ciência, é o máximo da abjeção. É a morte infectando a vida. Abjeto. É algo rejeitado do qual não se parte, do qual não se protege como de um objeto. Estranheza imaginária e ameaça real, ele nos acena e acaba por nos envolver. Portanto, não é a falta de limpeza ou de saúde que causa abjeção, mas o que perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita fronteiras, posições, regras (Kristeva, 1982, p. 04).⁵²

Rejeitar a Criatura implica esse distanciamento que a diferencia do próprio ser, dos máximos laços familiares que possam existir, do próprio “Eu” de Victor Frankenstein. Com ela, o limiar da vida e da morte se rompe, revelando a fragilidade da existência humana, que não pode ser replicada ou transposta. A própria possibilidade da vida é um contraponto com os restos da morte e tudo que circula este emaranhado é, dessa forma, abjeto. É por isso que a Criatura é insuportável a Victor e a todos com quem ela tem contato.

A repulsa de Victor é *infamiliar*, dado que, embora a Criatura tenha se tornado humana e recebido vida, ela vem da morte, de onde foram retirados seus membros e seu espírito, além da oportunidade de desfrutar de uma infância e da fase estruturante desse período, que foi vivido na casa do velho De Lacey. A Criatura, antes de se deparar com os papéis de Victor que explicavam a meticulosidade do trabalho empenhado para sua criação, se pergunta: “Onde estavam meus amigos e parentes? Nenhum pai observara meus dias de criança, nenhuma mãe me abençoara com sorrisos e carícias; ou, se assim fora, toda a minha vida passada era agora um borrão, uma lacuna cega em que eu nada distinguia.” (Shelley, 2016, p. 173).

Pode-se dizer que Victor ocupa ambos os lugares de mãe e pai da Criatura. Isso nos leva ao que diz Lacan – discípulo de Freud – sobre tanto a mãe

⁵¹ Mary Shelley exhibe esta temática, por uma outra ótica, em um de seus contos intitulado *The mortal immortal*, que conta a história de Winzy, um homem que bebe um elixir que o torna imortal. A princípio, a imortalidade aparenta-lhe ser deliciosa. No entanto, ele logo se dá conta de que fora, na verdade, amaldiçoado com uma tortura eterna, haja vista que tudo o que ele ama morre ao seu redor.

⁵² “The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. Imaginary uncanniness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us. It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules” (Kristeva, 1982, p. 04).

quanto o pai serem funções ocupadas por sujeitos que escolhem exercitar certos posicionamentos frente à existência de um bebê. Em seu Quinto Seminário, Lacan sustenta que mãe não é apenas aquela que dá à luz o bebê, mas a que elege para si o bebê como seu objeto de desejo. Ela se torna, para o bebê, a resposta para seu desamparo fundamental. Todavia, essa relação se interpõe. Mesmo com toda a vontade voltada para o bebê, esta não consegue dar-lhe cem por cento da atenção, uma vez que precisa se dividir entre tantos outros lugares simbólicos que ocupa, como mulher, esposa, trabalhadora. O essencial, na função materna, é que o bebê encontre sempre o brilho no olhar da mãe, coisa que a rejeição de Victor impede que aconteça.

O desejo da mãe comporta um para-além, e para atingi-lo é preciso uma mediação; dada pela posição do pai na ordem simbólica.

O essencial é que a mãe funde o pai como mediador daquilo que está para além da lei dela e de seu capricho, ou seja, pura e simplesmente, a lei como tal. Trata-se do pai, portanto, como Nome-do-Pai, estreitamente ligado a enunciação da lei, como todo o desenvolvimento da doutrina freudiana no-lo anuncia e promove. E é nisso que ele é ou não é aceito pela criança como aquele que priva ou não priva a mãe do objeto de seu desejo (Lacan, 1999, p. 197).

Reforçamos a representação de Victor na formação da Criatura, ainda que esta não o reconheça, o que gera toda uma ambientação no romance, uma vez que, se a Criatura fosse submissa a Victor, ela não se desenvolveria plenamente, o que faz com que se aproveite do chamado pai, que se apresenta como essa dimensão-modelo, portadora da lei mediadora e, justamente por isso, passível de rivalidade.

Miticamente, Freud (1999) trabalha com a suposição de que, se houve um momento em que não éramos absolutamente castrados, foi quando estávamos na barriga da nossa mãe. É entendido que o bebê não faz esforço para se movimentar ou se alimentar. Isso contrasta com todo o esforço que ele precisará fazer depois de nascer. Em contrapartida, não é raro a mãe também experimentar uma sensação de completude, porque aquilo que representa o seu objeto de desejo, em tese, não há como perder, uma vez que o ser está protegido dentro dela. Assim, trata-se da vivência de um tempo anterior no qual mãe e bebê, não estão desamparados (Lacan, 1995).

Conforme argumentado anteriormente, a entrada na linguagem, mediada pelo cuidado daqueles que ocuparão o lugar de mãe e de pai, é tão importante que nos funda como sujeitos. Lacan chama de primeiro recalque, ou recalque primordial, o desejo de reestabelecer o contato de quando éramos pura existência plena (Lacan, 1999). Aquilo que remete ao desamparo invariavelmente nos remete ao *infamiliar*. A questão de ser desenterrado para se tornar um ser vivente seria uma alegoria do retorno ao ventre na fase adulta, uma alegoria de não existir, de ser um com o entorno e não ter subjetividade.

Qualquer coisa que remeta a um corpo despedaçado, que não causa a unidade, também remete a essa angústia do *infamiliar*. A criatura de Frankenstein é, portanto, o retrato da angústia, já que ele não é composto por unanimidade. Sua unidade vem de corpos a esmo, causando estranhamento. Além de ter que habitar como um sujeito no corpo dessa magnitude grotesca, ela pensa, sofre, fala, deseja e se coloca como sujeito em um meio que não a reconhece como tal. Ela é o representante andante do *infamiliar*, pois é sempre encarada como exceção.

2.2 O Que Diz Caruth

A literatura que envolve a temática do trauma surgiu junto com o pós-guerra, a partir da análise dos soldados com suas reminiscências traumáticas. Ela se vale da teoria psicanalítica, que ensina que o trauma, eventos de realidade factual, como os causados pela brutalidade das guerras, e provocam efeitos na maneira como os sujeitos se organizam psiquicamente. Bohleber⁵³ afirma que:

As catástrofes dos séculos XX e XXI, guerras, o Holocausto, a perseguição racista e étnica, bem como o aumento da violência social, a recém-desenvolvida consciência da violência na família, os maus-tratos e abuso sexual de crianças, tornaram o desenvolvimento de uma teoria e técnica de traumatização e suas consequências uma tarefa urgente na psicanálise (Bohleber, 2010, p. 75).

⁵³ No original: “The catastrophes of the twentieth and twenty-first centuries, wars, the Holocaust, racist and ethnic persecution, as well as the increase in social violence and the newly developed awareness of violence in families, and maltreatment and sexual abuse of children, have made the development of a theory and technique of traumatization and its consequences an urgent task in psychoanalysis” (Bohleber, 2010, p. 75).

A partir de Freud, somos levados a categorizar a noção de trauma não apenas como uma patologia, mas como algo essencial que conecta a psique com a realidade. Dentre os pesquisadores que se debruçam sobre essa questão, o nome da pesquisadora freudiana Cathy Caruth tem se destacado, por se apropriar de ideias significativas que destacam a natureza inarticulada e perturbadora das experiências traumáticas, argumentando o que a linguagem tantas vezes falha em capturar. Caruth apresenta o trauma como uma repetição compulsiva de eventos não assimilados, e diz que a dificuldade em expressar o trauma pode ser central para a sua compreensão. A autora descreve o trauma como sendo

muito mais do que uma patologia, ou a simples doença de uma psique ferida: é sempre a história de uma ferida que clama, que se dirige a nós na tentativa de nos contar uma realidade ou verdade que de outra forma não está disponível. Esta verdade, no seu aparecimento tardio e na sua abordagem tardia, não pode estar ligada apenas ao que é conhecido, mas também ao que permanece desconhecido nas nossas próprias ações e na nossa linguagem (Caruth, 1996, p. 04).⁵⁴

Ao discorrer sobre experiência traumática, Caruth enfatiza o retardo temporal do trauma e a natureza de sua experiência, seguindo a noção freudiana de experiência traumática. Para ela, essa natureza de atraso é responsável por um trauma complexo e permanente. Trata-se não apenas do foco na realidade do sofrimento inesperado, mas no seu referente, responsável por correlacionar a referência ao seu impacto. Todo trauma está inevitavelmente ligado a um retorno referencial de acordo com seu impacto tardio infringido ao sujeito, se tratando, por conseguinte, da narrativa das experiências tardias que em dado momento voltam como retorno referencial a um passado doloroso.

Em “Modalidades do Despertar Traumático”, Caruth estuda “o problema do ver e do saber”, assim como acontece em um sonho, relatado por Freud, de um

⁵⁴ Trauma seems to be much more than a pathology, or the simple illness of a wounded psyche: it is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available. This truth, in its delayed appearance and its belated address, cannot be linked only to what is known, but also to what remains unknown in our very actions and our language (Caruth, 1996, p.04).

pai que perdera seu filho e sonha com ele enquanto dorme, na noite após sua morte; bem como a reinterpretação feita por Lacan.

Enquanto em *A Interpretação dos Sonhos* Freud introduz o sonho como uma explicação exemplar (ainda que enigmática) da razão pela qual dormirmos - como não enfrentamos adequadamente a morte fora de nós - Lacan sugere que já no coração deste exemplo está o cerne do que mais tarde se tornaria, em *Além do Princípio do Prazer*, a noção freudiana de repetição traumática, e especialmente os pesadelos traumáticos que, como diz Freud, “despertam o sonhador para um novo pavor”. Na análise de Lacan, o sonho de Freud não é mais sobre um pai dormindo diante de uma morte externa, mas sobre a forma como a própria identidade do pai, como sujeito, em seu despertar traumático, está vinculada ou fundada na morte à qual ele sobreviveu. Isto é, o que o pai não consegue compreender na morte da criança, torna-se o fundamento mesmo de sua identidade de pai (Caruth, 2000, p. 112).

Diante disso, Caruth sugere relacionar o trauma à identidade do eu e à relação com os outros, na leitura de Lacan que, conforme sua interpretação, “mostra que o choque da visão traumática revela, no coração da subjetividade humana, não tanto uma relação epistemológica, mas antes uma relação que pode ser definida como ética, com o real” (Caruth, 2000, p. 112). Assim, a percepção da autora sobre o trauma, não aponta somente para um efeito destrutivo, mas como um labirinto para a sobrevivência, formando, portanto, uma relação paradoxal no que tange à experiência catastrófica das pessoas. Ainda a partir da discussão de Freud e Lacan sobre o sonhar, ela escreve:

o próprio sonho que acorda quem dorme; e é nesse acordar paradoxal - um acordar não para os desejos mesmos da consciência, mas contra eles - que aquele que sonha enfrenta a realidade de uma morte da qual não pode se livrar. Em outras palavras, se Freud sugere que o sonho mantém o pai dormindo, Lacan sugere que, apesar de paradoxal, é precisamente porque o pai sonha que ele acorda. Na análise de Lacan, portanto, o sonho deixa de ser uma função do sono para ser uma função do acordar. Se Freud pergunta: o que significa dormir?, Lacan descobre no coração desta pergunta uma outra, talvez ainda mais urgente: o que significa acordar? (Caruth, 2000, p. 118).

Ao refletirmos sobre isso, precisamos lembrar que *Frankenstein* nasceu de um sonho, no qual ela narra o seu despertar de forma aterrorizada, assim

que Victor abre os olhos e se depara com “a horrenda coisa de pé ao lado de sua cama, abrindo as cortinas e olhando-o com seus olhos amarelos, insípidos, mas especulativos” (Shelley, 2016, p.21). Se Lacan parece sugerir, conforme aponta Caruth, “uma tentativa paradoxal de responder, acordando, a uma chamada que só pode ser ouvida no sono”, Caruth, 2000, p. 119) é factível assumir que, se o acordar de Mary Shelley pode ser entendido como medo da sua visão, então, acordar significa um paradoxo sobre a necessidade e a impossibilidade de confrontar a realização do seu desejo. Ela se confunde com Victor Frankenstein, de modo que, quando ele acorda, ela também desperta. Portanto, há uma relação da psique com o real: aquilo que não pode ser consumado aterroriza. Trazer de volta os mortos (as perdas da própria Mary, tantas, mas que têm o mesmo peso de sofrimento, e a necessidade de costurá-las em um só corpo e trazê-las de volta à vida) é o desejo, mas a impossibilidade reside no real, e é esse vínculo que o sonho revela, o real como impossibilidade inerente.

Acordar é, portanto, suportar o imperativo de sobreviver [...] Não seria o sonho, alguém poderia dizer, essencialmente um ato de homenagem à realidade da qual se sente falta - a realidade que não pode mais se produzir senão se repetindo infinitamente, em um acordar nunca alcançado? (Caruth, 2000, p. 128-129).

Segundo Caruth, “Lacan sugere que o acordar não é um mero acidente, mas envolve uma questão maior de responsabilidade [...]” e aproxima-se dos trabalhos tardios de Freud sobre o trauma “e, mais especificamente, da ênfase no pesadelo com o acidente em *Além do Princípio do Prazer*, e do exemplo do acidente de trem em seu último trabalho de importância, *Moisés e o Monoteísmo*” (Caruth, 2000, p.121), onde Freud apresenta como o acidente traumático ocorre muito cedo para que seja compreendido pela consciência.

Em *Unclaimed Experience*, Caruth explora a representação do trauma na literatura e na psicanálise. Argumenta que o trauma é frequentemente marcado por experiências não totalmente processadas, resultando em repetição e perturbação. Ela destaca também a dificuldade de articular plenamente o trauma e a linguagem, muitas vezes, falha em capturar a complexidade dessas experiências.

Caruth traz um exemplo do filme *Hiroshima Mon Amour*⁵⁵, e, a partir de sua análise, conclui que

Na verdade, é a linguagem enigmática das histórias não contadas – de experiências ainda não completamente compreendidas – que ressoa, ao longo do filme, no diálogo entre a mulher francesa e o homem japonês, e permite-lhes comunicar, através do fosso entre as suas culturas e experiências, precisamente através daquilo que não compreendem diretamente. A sua capacidade de falar e de ouvir no seu encontro apaixonado não depende, isto é, daquilo que simplesmente sabem um do outro, mas sim daquilo que não sabem plenamente nos seus próprios passados traumáticos (Caruth, 1996, p. 56⁵⁶).

Seguindo essa mesma premissa, podemos considerar a inarticulação da linguagem em *Frankenstein* – principalmente no ponto em que Victor abandona sua Criatura sem dizer nada e, posteriormente, vai em busca dela para um “acerto de contas” – precisamente através da linguagem. Neste encontro, a capacidade de falar e ouvir está baseada na experiência do não saber. Victor não sabe quais razões o levaram a dar vida à Criatura, ele simplesmente quer exterminar as consequências de suas ações. A Criatura, ao narrar sua história a partir do ponto de vista do trauma do abandono, não sabe por que foi criada. Existe uma situação de trauma, resultante da cisão que a entrada no meio de linguagem mantém como herança.

Caruth examina como a narrativa literária pode oferecer uma maneira de acessar e confrontar o trauma, de maneira indireta, ao proporcionar um espaço para a expressão simbólica e a elaboração do inexprimível. Para ela, “é, de fato, no ponto específico em que o saber e o não saber se cruzam que a linguagem da literatura e a teoria psicanalítica da experiência traumática se encontram” (Caruth, 1996, p. 03⁵⁷). Ao explorar eventos traumáticos por meio da ficção, os autores

⁵⁵ Filme que faz uso inovador de flashbacks, no qual se passa a história de um relacionamento amoroso entre uma mulher francesa e um japonês.

⁵⁶ No original: It is indeed the enigmatic language of untold stories—of experiences not yet completely grasped—that resonates, throughout the film, within the dialogue between the French woman and the Japanese man, and allows them to communicate, across the gap between their cultures and their experiences, precisely through what they do not directly comprehend. Their ability to speak and to listen in their passionate encounter does not rely, that is, on what they simply know of one another, but on what they do not fully know in their own traumatic pasts (Caruth, 1996, p. 56).

⁵⁷ No original: “And it is, indeed at the specific point at which knowing and not knowing intersect that the language of literature and the psychoanalytic theory of traumatic experience precisely meet” (Caruth, 1996, p. 03).

podem criar metáforas e alegorias que permitem aos leitores se aproximarem emocionalmente do trauma sem serem sobrecarregados pela experiência direta. Dessa forma, a literatura pode proporcionar uma reflexão cuidadosa sobre o trauma, possibilitando uma compreensão mais profunda acerca do assunto.

No contexto de *Frankenstein*, há dois vieses que podem ser delineados nesse sentido. O primeiro diz respeito a Mary Shelley, cujo trabalho literário pode ser lido como uma representação traumática que se articula cuidadosamente e que considera o trauma nos eventos e experiências vividas pelos personagens. O segundo se desenrola através do contexto da própria obra, em que a criação do monstro por Victor, a rejeição que a Criatura enfrenta e a busca por identidade podem ser interpretados como elementos relacionados ao trauma. Ao explorarmos as consequências psicológicas e emocionais nos personagens, é possível examinar como a narrativa de Mary Shelley aborda aspectos traumáticos e suas ramificações na psique humana. À luz da teoria de Caruth, é possível interpretar a obra como representação de um tipo de trauma não assimilado. A rejeição da criatura e a incapacidade de Victor de enfrentar as implicações de suas ações podem ser lidas como estratégias de evasão diante do trauma.

Caruth sugere que o transtorno traumático é uma aparente luta para morrer, o que explicaria a morte de um e o suicídio de outro no final do romance. Segundo Caruth, a postulação de uma pulsão de morte, sobre a qual Freud discorre pela primeira vez em *Além do Princípio do Prazer*, pareceria apenas reconhecer a realidade da força destrutiva que a violência impõe à psique humana. Assim, a formação da história é a repetição interminável da violência vivida anteriormente (Caruth, 1996). A Criatura, portanto, segue o mesmo mecanismo de sobreviventes de guerras, que esperam estar em segurança para poderem se suicidar. É após a morte de Victor, da sua representação de amor e ódio, e objeto de vingança, que a Criatura se sente confiadamente pronta para tirar a própria vida, e assim o faz, corroborando o que apresenta Caruth para enriquecer a compreensão do trauma na narrativa de *Frankenstein*, por destacar as camadas de significado psicanalítico presentes nas experiências dos protagonistas.

Ao mapear a sequência de raciocínios seguida por Freud para o estudo do trauma, Caruth comenta que ele se amparou nos pesadelos terrivelmente literais dos sobreviventes dos campos de batalha e nas reencenações repetitivas de

peessoas que passaram por eventos dolorosos. A princípio, perplexo, Freud passou a se questionar sobre a maneira peculiar, e mesmo estranha, de como os eventos catastróficos parecem se repetir para aqueles que os vivenciam. Caruth conclui que

Se Freud recorre à literatura para descrever a experiência traumática, é porque a literatura, como a psicanálise, está interessada na complexa relação entre saber e não saber. E é, de fato, no ponto específico em que o conhecimento e o não conhecimento se cruzam que a linguagem da literatura e a teoria psicanalítica da experiência traumática se encontram com precisão (Caruth, 1996, p. 03⁵⁸).

No ensaio *Modalidades do Despertar Traumático*, Caruth sugere, em linhas gerais, que um trauma seja “um evento ou eventos violentos inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas retornam mais tarde em *flashbacks*, pesadelos e outros fenômenos repetitivos” (Caruth, 2000, p. 111). No entanto, ao levar em consideração o sujeito traumatizado, deve-se ter em mente não apenas o momento circunstancial traumático, é preciso considerar também a história de sua constituição subjetiva, repleta de eventos inesperados e arrebatadores, que desestabilizam sua organização psíquica e, não raro, têm relação com a primeira fase da vida. A psicanálise ensina que a organização subjetiva dos seres humanos se arranja em torno de uma espécie de ferida que permanece na organização anímica, gerando uma exigência de trabalho psíquico que provoca intenso sofrimento (Rudge, 2009). Tal sofrimento não se revela no discurso consciente dos sujeitos, ou mesmo na memória acessível, e terá como uma possível resolução sua tradução em forma de sintoma⁵⁹.

⁵⁸ No original: “If Freud turns to literature to describe traumatic experience, it is because literature, like psychoanalysis, is interested in the complex relation between knowing and not knowing. And it is, indeed, at the specific point at which knowing and not knowing intersect that the language of literature and the psychoanalytic theory of traumatic experience precisely meet” (Caruth, 1996, p. 03).

⁵⁹ No Dicionário Internacional de Psicanálise, Mijolla (2005) define “sintoma” da seguinte forma: “The symptom cannot be considered equivalent to a defense, since the mechanism of defense is more general and its role less obvious. Moreover, defenses function effectively when repression is successful, when projection is obvious, and when the effects of projection are natural. Similarly, insofar as neurotic behaviour and parapraxes prove useful to the subject, their unconscious causes are not apparent and are ignored. The symptom is also distinct from anxiety. Anxiety is far noisier than the symptom, though it is also closely related. Anxiety sounds the alarm that leads from a sense of urgency to the symptom. In fact, the symptom appears to be extinguishing the fires of anxiety, but it does not possess the means to accomplish this. More precisely, the symptom puts an end to anxiety by organizing a new situation different from the one that triggered the anxiety. Thus the

Com Freud, por toda a sua obra, o conceito de trauma vai se modulando a questões relacionadas à sexualidade, neurose e angústia, e perdem ou ganham força ao longo do tempo. Porém, é na atualidade que podemos revisitar tais conceitos sob outros ângulos para compreender a referida teoria. Sobre essa questão, Seligmann-Silva aponta:

Freud não chegou a abandonar totalmente o papel da etiologia do trauma, ou seja, a tentativa de reconstrução da cena traumática “como algo que, de fato, ocorreu num espaço e tempo delimitáveis”, mas ao longo da sua teoria procurou relacionar essa etiologia com uma psicanálise voltada para o “fantasma” dessa cena. Em vez de uma visão positivista do evento como um fato que estaria “ao alcance das nossas mãos”, a concepção da realidade, sob o prisma do conceito de trauma, possibilitou aos intelectuais - após décadas de crítica da representação nos termos que vimos acima - uma “volta à história” sem os riscos do positivismo ou do historicismo (Seligmann-Silva, 2000, p. 86)

Abrimos aqui um parêntese para delinear, de forma muito breve, algumas bases da teoria do trauma, um ramo do conhecimento que toma velocidade no momento em que Freud desiste de encará-lo como uma experiência vivida factivamente, como acreditava quando estudava com Charcot. Freud segue adiante, abrindo terreno para a criação de uma nova teoria: a teoria da fantasia. A partir de então, sustenta que tanto a verdade factual quanto a ficção, se investidas de afeto, terão peso de verdade e trabalharão na formação de sintomas e na organização psíquica como verdades da mesma ordem. De acordo com Roudinesco e Plon, a fantasia é um

Termo utilizado por Sigmund Freud, primeiro no sentido corrente que a língua alemã lhe confere (fantasia ou imaginação), depois como um conceito, a partir de 1897. Correlato da elaboração da noção de realidade psíquica e do abandono da teoria da sedução, designa a vida imaginária do sujeito e a maneira como este representa para si mesmo sua história ou a história de suas origens: fala-se então de fantasia originária (Roudinesco; Plon, 1998, p. 223).

symptom corrects the inadequate internal discharge of anxiety by offering the psyche other possibilities for linking and representation. The new situation defines the nature of the symptom and indicates its scope. In the end, it is the drive that constitutes the symptom, and this is why Freud distinguished between symptom and inhibition (Mijolla, 2005, p.1715).

A literatura psicanalítica nos revela que, com a introdução do conceito de pulsão de morte, em 1920, uma série de conceitos psicanalíticos são revistos e reavaliados. O entendimento do que se entende por sintoma tem o mesmo destino. No livro *Além do Princípio de Prazer*, Freud (2019a) desenvolve uma teoria sobre a organização psíquica que pode explicar uma formação sintomática que se mostrava independente do princípio do prazer: os sintomas das neuroses traumáticas.

O termo “neurose traumática” designa um estado psicopatológico caracterizado por vários distúrbios que surgem logo em seguida ou pouco tempo depois de um choque emocional intenso. Seu primeiro registro se deu na segunda metade do século XIX, quando observações correspondentes a tal sintomatologia foram relatadas em indivíduos que passaram por vigílias de ações militares ou que sofreram desastres ferroviários (Samico, 2018, p. 111).

Freud explica que, ainda que se aproxime das formações sintomáticas da histeria, devido a uma série de sintomas semelhantes, o quadro da neurose traumática se supera em razão das características fortemente desenvolvidas que envolvem um grande sofrimento subjetivo, como uma melancolia ou hipocondria, e se mostra à beira de deteriorações gerais e de um enfraquecimento muito mais amplo das atividades psíquicas (Freud, 2019a).

O trauma só é trauma porque cria uma tensão pulsional: “As demandas pulsionais vindas de dentro, assim como as excitações do mundo exterior, vão então atuar como ‘traumas’, sobretudo se certas disposições vêm se lhe contrapor” (Freud, 2015, p. 71). Só que esse trauma a que Freud se refere, advém de uma organização subjetiva que é iniciada na infância e atualizada quando se vive um susto muito grande, como nas graves comoções somáticas vividas em uma colisão ferroviária ou um derrame, por exemplo.

Por susto, na obra supracitada, ele afirma que se “designa certo estado em que a pessoa entra quando está em perigo sem estar preparada para ele” (Freud, 2019a, p. 52). Segundo Freud,

Os danos ao *ego*⁶⁰ por ocasião de suas primeiras experiências vividas parecem-nos desproporcionalmente grandes, mas basta pensar, por analogia, como nas experiências de Roux, na diferença do efeito produzido por uma agulha quando se pica um aglomerado de células em divisão, que se desenvolveu mais tarde a partir delas, em comparação com o efeito num animal acabado. *De tais vivências traumáticas não é poupado nenhum indivíduo humano, ninguém estando isento das repressões que elas suscitam* (Freud, 2015, p. 71- grifo nosso).

De acordo com Zimerman (2008), em *Vocabulário Contemporâneo de Psicanálise*, o trauma “se trata de um conceito essencialmente econômico da energia psíquica: uma frustração em face da qual o ego sofre uma injúria psíquica, não consegue processá-la e recai num estado no qual sente-se desamparado e atordoado” (Zimerman, 2008, p. 420). No sentido etimológico, a palavra “trauma” nos remete à medicina, já que nesse âmbito traumas ocorrem quando alguma lesão ou dano se origina no corpo. Na psicanálise, o trauma diz respeito a algo externo ou interno, que, por ser de grande intensidade, não consegue se coligar ao psiquismo.

Mees (2001) sustenta que o trauma causa um certo aturdimento, e se mantém na vida do sujeito como um corpo estranho, sem sentido e elaboração, habitando muitas vezes nas formações sintomáticas. Ela ainda argumenta que a origem do trauma se dá na infância de cada sujeito, quando

as relações de linguagem – que organizam o mundo do ser humano – recepcionam o pequeno ser, o qual não tem bagagem para entender/responder àquilo que lhe é dito e pedido. Devido a este desamparo/despreparo, o que chega ao pequeno sujeito não tem como ser incorporado por ele. Entretanto, algo fica marcado em seu psiquismo, de forma que, em um momento posterior, este acontecimento é convocado, constituindo, agora sim, um trauma. (Mees, 2001, p. 11)

⁶⁰ O termo utilizado por Freud, *ich*, comumente traduzido por *ego* na edição das Obras Completas da Imago, tem sido traduzido por outras editoras como *eu*. Nesta pesquisa, escolhemos utilizar a tradução *ego*, a fim de homogeneizar o referido termo neste trabalho.

2.3 Articulações

Nesta seção, apresento algumas articulações entre o que dizem Freud e Caruth, em suas teorias do trauma, e o que encontramos em *Frankenstein*. Começamos pela Criatura que, ao tomar consciência de si a partir da aquisição da linguagem, desenvolve consciência do seu abandono e, por seguinte, aversão ao criador e desejo de vingança. A experiência da entrada do ser humano na linguagem é estruturante do psiquismo, e o trauma é o campo estrutural da história pregressa de todo sujeito (Caruth, 1995; Lacan, 1999). Frente ao trauma, constrói-se uma narrativa povoada de palavras que vão determinando o significado que esses eventos intensos assumem e não podem ser desconsiderados.

No que diz respeito a instauração do trauma pelo viés da entrada da linguagem, é significativo mencionar que, após a introdução da personagem Safie no romance, para quem Felix ensinou a sua língua materna e outros elementos culturais de todas as espécies, a Criatura chega a mencionar:

Que coisa estranha é o conhecimento! Uma vez que chegou até a mente agarra-se a ela como o líquen numa rocha. Às vezes, queria livrar-me de todo pensamento ou sentimento; mas aprendi que só havia um meio de vencer a sensação de dor – a morte – um estado que eu temia embora ainda não compreendesse (Shelley, 2016, p.173⁶¹).

Consideremos a entrada da linguagem na vida da Criatura. No ensaio *Formulações sobre os dois Princípios do Funcionamento Psíquico*, Freud (2010) explica que o ser humano se diferencia dos outros animais por sua capacidade ontológica de pensar, de raciocinar para que possa criar uma narrativa para a sua existência, a fim de que esta não se torne insuportável. Assim, “nos defrontamos com a tarefa de investigar, em seu desenvolvimento, a relação do neurótico e do próprio ser humano com a realidade, desse modo admitindo, no corpo de nossas teorias, a significação psicológica do mundo externo real” (Freud, 2010, p.82).

Nesse sentido, há um direcionamento de uma demanda que é a mesma do bebê que precisa criar laços com o seu cuidador para que não pereça de fome.

⁶¹ Of what a strange nature is knowledge! It clings to the mind, when it has once seized on it, like a lichen on the rock. I wished sometimes to shake off all thought and feeling; but I learned that there was but one means to overcome the sensation of pain, and that was death — a state which I feared yet did not understand (Shelley, 2016, p.172).

A isso, Freud nomeia de passagem do princípio do prazer para o princípio da realidade,⁶² que culmina com a entrada da linguagem como recurso de organização psíquica, que humaniza o *infans* e lhe oferece uma espécie de narrativa de origem para que algum tipo de propósito seja alcançado. É quando o ser humano renuncia ao princípio do prazer para o princípio da realidade, ou seja, simboliza sua própria existência e deixa de ter uma relação animal consigo mesmo e com a realidade. O indivíduo reconhece que os elementos civilizatórios, como a ciência, a arte e a educação, existem e formam, por assim dizer, narrativas.

O fato de refletirmos sobre nós mesmos e refletirmos sobre isso através de uma simbolização do mundo auxilia-nos a conjecturar sobre nossa própria existência. Dessa maneira, a relação do ser humano com a realidade é parte da tentativa de construir uma narrativa para dar conta da própria existência. Sair do puro existir e entrar na linguagem, posto que Freud declare que “os neuróticos dão as costas à realidade por considerá-la —no todo ou em parte— insuportável” (Freud, 2010, p.82). O que ele chama de “dar às costas à realidade”, Lacan (e Caruth) entende como o ato de criação de uma espécie de fantasia originária para encobrir a experiência insuportável que todo ser humano conhece; a partir da vivência daquilo que é impossível de se simbolizar pela linguagem habitante na existência humana: o real.⁶³

Segundo Rudge:

Lacan declara que o trauma constituinte do humano é o nascimento. Não o fato biológico, como na concepção de Rank, mas o nascimento para um meio que é o de linguagem. A linguagem preexiste à chegada de cada um ao mundo e demarca previamente os lugares e as posições que se poderá ocupar. O significante determina o sujeito, e é em posição de sujeição que ele será constituído pelo universo simbólico. Entretanto, embora ele emerja a partir do mergulho na rede significante, nem tudo pode ser assimilado pela “homeostase” psíquica regida pela linguagem. Há sempre algo que fica de fora e que o mestre francês chama de real.

⁶² Par de expressões introduzido por Sigmund Freud em 1911, a fim de designar os dois princípios que regem o funcionamento psíquico. O primeiro tem por objetivo proporcionar prazer e evitar o desprazer, sem entraves nem limites (como o lactente no seio da mãe, por exemplo), e o segundo modifica o primeiro, impondo-lhe as restrições necessárias à adaptação à realidade externa (Roudinesco; Plon, 1998, p.602).

⁶³ “Termo empregado como substantivo por Jacques Lacan, introduzido em 1953 e extraído, simultaneamente, do vocabulário da filosofia e do conceito freudiano de realidade psíquica, para designar uma realidade fenomênica que é imanente à representação e impossível de simbolizar.” (Roudinesco; Plon, 1998, p. 644-645).

O homem tem uma propensão para o trauma, resultante da cisão que a entrada no meio de linguagem lhe deixou como herança. A língua, como Saussure demonstrou, é um fato social, ou seja, é sempre coletiva e exterior aos indivíduos. O impacto dessa estrutura no infante é algo de alcance universal, constitutivo do humano e coercitivo, de vez que a língua coage os falantes a agirem e pensarem de certos modos, e não de outros (Rudge, 2009, np).

Victor tem a ciência como discurso para justificar seus atos, incluindo-se dentro de uma narratividade discursiva. Já a Criatura, assim como o bebê que numa primeira ordem está em situação de desamparo, encontra-se neste fado de abandono. Trata-se, portanto, do desamparo da ordem do trauma. Esse trauma, porém, é responsável por humanizar o ser humano. É por isso que a Criatura pode ser pensada dessa forma, justamente por ser traumatizada, humanizada após ser introduzida na linguagem, que a retira da habitação do princípio do prazer e a integra na dimensão da linguagem, criando laços culturais.

Por essa razão, quando Criatura exclama que o conhecimento é algo que lhe é estranho, significa que é algo que está nela e agora não há como retornar ao estado ontológico anterior das coisas. Seu desejo de participar do mundo que lhe é externo, onde quer ser aceita, a leva a desejar ser o mais humana possível. A linguagem é o ponto de partida para que isso aconteça, pois, à medida que a Criatura pode aprender um idioma, ela consegue se correlacionar com o exterior. Não se trata apenas de suas próprias construções internas, de suas demandas pessoais, mas de querer interagir com a alteridade, criar laços, sendo este fato relevante para o romance, uma vez que parte significativa dele se dá por meio da fala da Criatura no texto. No entanto, apesar do conhecimento que a Criatura absorve até então, ela não possui o conhecimento mais importante: o da sua origem.

A parte do romance relacionada à história do Capitão Walton possui uma estrutura epistolar. Começamos por suas expectativas sobre o que ele ainda espera de sua viagem, mas que já ficou para trás, uma vez que escrever uma carta é um ato fundamentalmente da memória e, como tal, também relacionado ao arquivamento de si mesmo. Diz respeito às nossas projeções e, portanto, principalmente ao passado. Iniciamos com um Walton visionário, um Frankenstein ainda não traumatizado, uma Criatura não-criada.

Reiteramos a vinculação da escrita da carta com a memória, pois por meio delas, o remetente pode perpetuar ideias e sentimentos, que é o que ocorre. Na carta III, Robert Walton já altera sua perspectiva, assim como evidencia a mudança de estação na natureza. Ele diz que é verão e há ventos fortes, mas que nenhum incidente foi tão expoente que mereça ser mencionado. A natureza em si prenuncia o encontro com a Criatura, revelando-a como tal. O fato de estarem envoltos num nevoeiro espesso indica que ela é algo não passível de compreensão e que, por mais que tentem entendê-la, nunca será possível olhá-la e enxergá-la fora de névoas de preconceito e incógnitas. Quando esse nevoeiro dá uma trégua, tudo o que se pode perceber é a sua fuga para lugares longínquos, onde não será alvo de nenhum tipo de violência.

Já para Victor há uma identidade, ele é facilmente identificado como um europeu educado. O dia raia para suas origens e, apesar de toda a tragicidade e traumas que o levam até ali, abre-se também a oportunidade para que ele conte a sua história, oferecendo sua magistral lição de vida, que é confrontada com os ideais de Walton. Há uma relação de mutualidade entre Victor e Walton, que passam a se admirar conjuntamente, a ter pena um do outro e a desejar que apenas o melhor aconteça. Considerando a presença dos duplos múltiplos, além da relação de confronto entre Victor Frankenstein e sua Criatura, temos também o espelhamento com a personagem de Walton, que busca reconhecimento para si ao fazer suas descobertas em expedições fantásticas. É interessante perceber que no ponto inicial de sua trajetória, Victor, além da busca pela glória pessoal, ocupava-se também em prolongar a expectativa de vida do ser humano. Já residiam nele inquietações sobre a natureza da extensão da vida. Todavia, temas como a morte ainda sequer lhe passavam racionalmente pela cabeça.

Para terminar esta seção, aproveitando a possibilidade que se abre, em Caruth, de estabelecimento de relações entre o trauma pessoal e o contexto em que se insere, temos a ideia do trauma como vínculo que se cria entre as pessoas que vivenciam circunstâncias semelhantes. Estendendo este raciocínio para o campo dos Estudos Literários, vemos que sempre que uma sociedade muda, mudam também as formas de representação artística que nela se inserem. Na época de Shelley, o principal fruto literário de todas essas mudanças é o Romantismo.

Em *Frankenstein*, o processo de letramento da Criatura acontece quando ela se esconde na casa dos De Lacey. O material que mais a impressiona é a obra *Paraíso Perdido*, de John Milton, um autor que é de certa forma um ícone para os poetas românticos, por dois motivos. O primeiro é que Milton é o principal autor do período da Commonwealth, defensor dos ideais republicanos que embasaram as revoluções dos séculos XVIII e XIX. O segundo é a forma como dá voz à alteridade, através da construção do personagem Lúcifer/Satanás, cujo ponto de vista é tão bem apresentado no poema. De certa forma, isso se coaduna com o que Mary Shelley propõe: a refiguração de uma humanidade que possa acolher não apenas o humano e o não humano, mas também o inumano, nessa narrativa desconfortável em sua alteridade espaço-temporal.

Conforme Carla Apollonio, a palavra “romântico” vem à tona na língua inglesa em meados do século XVII, sendo derivada da palavra *romant*, que significa “romance”. O termo é utilizado no sentido das ficções dos contos medievais com seus castelos misteriosos, mágicas, simbolismos, e como representação de sentimentos inflados e paixões impossíveis. Traz consigo certa conotação pejorativa, como sendo um tipo inferior de literatura (Apollonio, 1968). Um século mais tarde, nas décadas de 1880 e 1890, o termo “romântico” passa a ser usado em referência a escritores do final do século XVIII e início do XIX que reagiram contra o neoclassicismo. É nesse período, especificamente um ano após o nascimento de Mary Shelley, que nasce o movimento que hoje conhecemos por Romantismo Inglês.

Ferber (2010) define o Romantismo como um movimento cultural europeu, ou conjunto de movimentos afins, que encontra na internalização da trama de um romance simbólico um veículo para explorar a si mesmo e sua relação com os outros e com a natureza, privilegiando a imaginação como uma faculdade superior e mais inclusiva do que a razão. O autor afirma ainda que este movimento também busca consolo ou reconciliação com o mundo natural, que destrancendentalizou a religião ao tomar Deus ou o divino como inerentes à natureza ou à alma, substituindo a doutrina teológica pela metáfora e sentimento. Honra ainda a poesia e todas as artes como as mais altas criações humanas e se rebela tanto contra os cânones estabelecidos pela estética neoclássica, quanto

contra as normas sociais e políticas aristocráticas e burguesas em favor de valores mais individuais, internos e emocionais (Ferber, 2010).

O contexto romântico é marcado por mudanças na compreensão do mundo, que desafiam estruturas hierárquicas de poder. No campo literário, os autores se dividiram entre aqueles que ainda carregavam esperança nos princípios revolucionários e aqueles que não compartilhavam dessa visão. Apesar dessa divisão ideológica, o que se pode notar é que todos pareciam concordar em estar vivendo um período singular que os “unia em espírito”, fazendo alusão ao *Zeitgeist*, ou “espírito da época”, postulado por William Hazlitt (1825).

Em seu ensaio “Uma Defesa da Poesia”, Percy Shelley nos oferece um panorama desse sentimento coletivo. Ele escreve sobre o vigor de um espírito que pairava sobre os escritores⁶⁴:

É impossível ler as composições dos mais celebrados escritores de hoje sem se assustar com a vida elétrica que arde em suas palavras. Eles medem a circunferência e ressoam nas profundezas da natureza humana com um espírito abrangente e penetrador, e são, eles mesmos, talvez, os mais sinceramente atônitos com suas manifestações; pois é menos o seu espírito do que o espírito do seu tempo (P. Shelley, 2008, p. 121-122⁶⁵).

Os românticos não escreviam apenas julgando o passado como época ideal, eles idealizavam um futuro na tentativa de se desvencilhar das condições difíceis em que se encontravam, historicamente falando. Assim, as demandas ideológicas dos escritores da época eram perfeitamente atendidas pelos valores do Romantismo. Quando colocamos *Frankenstein* em seu contexto social e histórico, fica nítido como Mary Shelley chega até a sua maturação engajada com essas propostas.

⁶⁴ Os artistas românticos ingleses que mais recebem destaque nas antologias poéticas e nos estudos literários, além dos inaugurais Wordsworth e Coleridge, são Lord Byron, que se dedica à interioridade e ao subjetivismo pessimista e ao mesmo tempo satírico em sua obra; Percy Bysshe Shelley, de quem já mencionamos o temperamento revolucionário e que também possuía grande sensibilidade em relação à natureza; e John Keats, que foi capaz de coligar temas como desejo pela morte, felicidade e infelicidade no amor, beleza na natureza e na arte. Vale ressaltar que Wordsworth, Coleridge e Blake fizeram parte da chamada primeira geração do Romantismo Inglês, enquanto Byron, Shelley e Keats compuseram a segunda geração.

⁶⁵ No original: “It is impossible to read the compositions of the most celebrated writers of the present day without being startled with the electric life which burns within their words. They measure the circumference and sound the depths of human nature with a comprehensive and all-penetrating spirit, and they are themselves perhaps the most sincerely astonished at its manifestations; for it is less their spirit than the spirit of the age” (Shelley, 2008, p. 121-122).

O filósofo irlandês Edmund Burke, em *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo* (1993), através da metáfora de uma árvore cheia de ramificações, desenvolve sua teoria do sublime. Para o autor, tudo o que é terrível e que emana ideias de dor e perigo é análogo ao sublime, produzindo as mais fortes emoções de que o espírito é capaz de suportar (Burke, 1993, p. 48). Assim, Burke passa a analisar características referentes aos objetos que conduzem ao sublime, dentre as quais destacamos o assombro, que, segundo o autor, é “o efeito do sublime em seu mais alto grau” e “consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror” (Burke, 1993, p. 65).

Ele subverte o conceito aristotélico de beleza, estendendo seu escopo para tudo o que afeta os sentidos intensamente, inclusive o que é feio ou doloroso, desde que atinja as mais fortes emoções de que o espírito é capaz de suportar (Burke, 1993, p. 48). Por este ângulo, a Criatura de *Frankenstein* pode ser considerada sublime. Na edição de 1831, Mary Shelley comenta que se ocupou em pensar numa história “que dialogasse com os pavores misteriosos de nossa natureza e despertasse horror arrebatador, que fizesse o leitor ficar com medo de olhar ao redor, coalhando seu sangue e acelerando-lhe as batidas do coração” (Shelley 2019, p.11). Levando em consideração o pensamento de Burke, trazer à vida um corpo morto é sublime.

3. UMA LEITURA DO TRAUMA EM *FRANKENSTEIN*

A experiência de ler *Frankenstein* à luz da teoria do trauma serve para ampliar a nossa compreensão acerca do papel das três personagens narradoras, cujas ações estão de várias formas relacionadas. Walton, Frankenstein e a Criatura podem ser vistos, respectivamente, como o superego, o ego e o id, em termos freudianos; ou ainda como duplos complementares, se considerarmos o ensaio “O Infamiliar” (Freud, 2019c). Em Caruth, lemos que para encontrar compreensão sobre o que não pode ser totalmente conhecido. Devemos compartilhar nossas experiências de alguma maneira, o que explica o fato de muito da literatura responder ao trauma ou descrevê-lo. Isso se dá, pois, quando os eventos vivenciados acontecem de forma rápida e violenta, o cérebro normalmente não tem capacidade ou tempo para processar a situação, que permanece, portanto, desconhecida (Caruth, 1996). Essa é uma das características da Literatura, que atinge por outros caminhos aquilo que não se manifesta pelos processos comuns de lembrar e narrar: de representar e compreender. Temos assim as narrativas de trauma, cuja importância reside na possibilidade de expressar o indizível, narrar o inenarrável e dar sentido ao incompreensível. É uma forma de nomear o próprio sofrimento, cuja tópica se tornou proeminente na escrita de vida e na ficção, acabando por oferecer ao leitor atento um acesso à natureza traumática.

Frankenstein é um dos textos que expressam esses encontros com o trauma, possibilitando a descoberta das emoções mais refinadas das personagens e a meticulosidade dos seus sentimentos, além de promover situações que evidenciam suas consciências inquietas e reflexivas. Diante disso, neste capítulo, abordaremos como se dá a construção das três personagens que conduzem o fio da história com a sua voz na narrativa, a saber, o Capitão Walton, Victor Frankenstein e a sua Criatura, múltiplos duplos representados por um explorador, um cientista e uma criatura monstruosa.

3.1 Robert Walton e a Moldura do Romance

Frankenstein inicia pelas cartas do Capitão Walton para sua irmã, a Sra. Margaret Saville. Essas cartas compõem a moldura externa do romance e relatam problemas ocorridos em função de uma viagem desbravadora ao Polo Norte. Esse formato de texto em três estágios, onde temos uma história (a da criatura), dentro de uma história (a de Frankenstein), dentro de outra história (a de Walton) é típica das narrativas góticas, possibilitando a apresentação de pontos de vista diversos, ou até opostos, com relação a fatos similares por parte de diferentes narradores. A característica epistolar da narrativa de Walton dá a ele uma ouvinte conhecida, sua irmã, alguém em quem ele confia e que enxerga as coisas por um prisma semelhante ao seu.

A moldura externa do romance apresenta o processo de tomada de decisão de Walton sobre seguir adiante em sua empreitada exploradora e perigosa rumo ao desconhecido, ou recuar para o espaço do terreno seguro e conhecido. Walton leva em conta a história narrada por Frankenstein – que se arrepende de haver transposto barreiras éticas, legais, morais e religiosas. As cartas que o Capitão Walton escreve para a irmã o ajudam a organizar suas ideias e ele conclui que o melhor a fazer é recuar. O processo de escrita das cartas que serão lidas por alguém semelhante a ele se assemelha a sessões de terapia, porque é uma descoberta de si mesmo desenvolvida através da palavra.

Frankenstein é um construto romântico, produto de uma época em que verdades milenares se encontram em processo de reavaliação constante. Apesar do fato de que tanto Victor quanto Walton concluam que a prudência é a melhor escolha a ser feita, a narrativa possui uma amplitude que se estende para além das figuras dos narradores, nos apresentando múltiplas vozes e possibilidades de interpretação. A caixa de Pandora foi aberta, o Polo Norte continua pedindo para ser explorado e o desafio de vencer a morte continua a nos fascinar.

Walton, o narrador, se faz personagem quando retrata suas percepções. Sua voz, o filtro da sua palavra e sua memória são os elementos que conduzem a história e dão sentido às falas de terceiros, quando revisitadas. Assim, temos o surgimento de todas as outras personagens no enredo, que nascem como fruto da lembrança de um capitão que registra inúmeras vivências através da escrita, com

a finalidade de garantir que elas sejam preservadas, transmitidas e assimiladas ao longo da história. Ao narrar o que presenciou, o capitão também coloca como autor, pois escolhe de que maneira o discurso será elaborado. Sua escrita transita entre gêneros textuais, indo de carta a carta mesclada, diário de bordo, relato de vivência e terminando como um romance gótico.

Na vida cotidiana, tanto a escrita de cartas quanto a de diários têm o propósito de transpor fatos ocorridos para registro e memória: *verba volat scripta manet*⁶⁶. No caso de Walton, a iniciativa apresenta a mesma finalidade, além de funcionar como um processo de autoanálise, na medida em que ele utiliza os escritos para organizar suas ideias e tomar a decisão que precisa tomar. De um modo ou de outro, são manifestações de sua subjetividade, visto que aquele que escreve reproduz os acontecimentos sob o filtro da sua ótica, de seus sentimentos e ideologias:

Disse numa de minhas cartas, querida Margaret, que não deveria encontrar um amigo na vastidão do oceano; contudo, encontrei alguém que, antes de seu espírito se abater pela desgraça, teria ficado feliz em considerar como um querido irmão. Continuarei meu diário relativo ao estranho de vez em quando, sempre que tiver algum novo incidente que mereça registro (Shelley, 2016, p.45⁶⁷)

Aquele que escreve suas cartas e seus diários direciona o seu texto e, portanto, tem por função conduzir seu leitor. Ainda que se tenha a imagem de que a escrita de si se faz como confidências factuais da vida e da mente de alguém, ao transpor palavras sobre o papel, o autor clarifica e estipula as informações que deseja compartilhar. Em especial nas cartas, há tempo para a composição do texto, é possível que ler, reler e alterar antes de enviar.

Para Foucault, a epístola é um meio que permite se apresentar para si e para os outros sob a ótica daquele que a escreve. A carta tem como função a presença: “A carta faz o escritor ‘presente’ àquele a quem a dirige. E presente não apenas pelas informações que lhe dá acerca da sua vida, das suas atividades, dos

⁶⁶ Ditado popular dos antigos romanos: “a palavra falada voa (perece) a escrita permanece”.

⁶⁷ No original: “I said in one of my letters, my dear Margaret, that I should find no friend on the wide ocean; yet I have found a man who, before his spirit had been broken by misery, I should have been happy to have possessed as the brother of my heart. I shall continue my journal concerning the stranger at intervals, should I have any fresh incidents to record” (Shelley, 2016, p.44).

seus sucessos e fracassos, das suas venturas ou infortúnios; presente de uma espécie de presença imediata e quase física” (Foucault, 2009, p. 149 - 150).

Luciano Rodolfo defende que o envio de cartas transcurre de um desejo de contato físico, algo que sobrepõe o conteúdo e “alcança quase a dimensão do toque, seja ele um aperto de mão ou um abraço” (Rodolfo, 2014, p.34). Veremos no decorrer deste texto que a escrita de Robert Walton é permeada pela intencionalidade do contato físico, do aconchego familiar e do afeto personificado na figura fraternal e maternal de sua destinatária. A pessoa como quem o Capitão Robert Walton fala é sua irmã e as pessoas sobre quem ele fala são Victor Frankenstein, a Criatura e os membros de sua tripulação de bordo. Mas o *tu* da narrativa se dilui nas transições do gênero da escrita. A irmã do capitão é quem supostamente irá receber a correspondência, mas, nos momentos em que a escrita se torna um diário de bordo, Walton parece estar falando consigo mesmo.

De uma maneira mais técnica sobre a questão do *eu* que comunica e a linguagem, Benveniste aponta que o locutor, aquele que profere a mensagem, apresenta-se como sujeito e remete a ele mesmo como *eu* em seu discurso. Em outras palavras, aquele que comunica caracteriza seu discurso através das categorias de pessoa de sua língua na instância da polaridade *eu-tu*. Outrossim, a consciência de si mesmo permanece na experimentação do contraste como o *outro*, aquele que é exterior a mim e que pode ser com quem ou sobre quem eu falo (Benveniste, 2005).

Dessa maneira, a carta traz consigo a ótica do remetente sobre si e do remetente para o destinatário: dessarte, quem escreve as cartas é um escritor de *eu* e, na mesma medida, o protagonista e o narrador de sua própria história. As escolhas do que será ou não narrado, do que pretende ou não confidenciar, são frutos de um filtro que julga como o autor deseja ser visto por seu leitor. Trata-se de esforço para construir, através da linguagem, o que o *eu* é ou o quer ser, porém nunca será possível saber o quanto do escrito condiz com a verdade.

A transição e o estado entre gêneros que se observa no diário de bordo justifica-se pela necessidade de conferir um novo molde a um novo conteúdo. Enquanto Walton propõe-se à escrita de cartas, entendemos que Margaret é a destinatária material da mensagem, sendo os papéis endereçados e postados a ela como correspondência. Alguns elementos corroboram essa análise, como a

estrutura do texto, o endereçamento formal, a existência das notas de data, local e a assinatura ao final do texto – mesmo que o conteúdo da mensagem seja pessoal e íntimo – condutas formais para epístolas a serem enviadas via correio ou mensageiro.

Todavia, quando a escrita escoo para o diário de bordo, ainda que o capitão reporte a escrita de sua mensagem à irmã, Margaret passa a ser uma projeção de Walton, alguém com quem ele almeja contato, mas que, em última instância, não necessariamente chegará a ler seus escritos:

Ele então me disse que começaria seu relato no dia seguinte, quando eu tivesse um tempo livre. Esta promessa arrancou-me os mais calorosos agradecimentos. Resolvi que ou registrar, todas as noites, quando não estiver ocupado, tudo o que ele me relatou durante o dia, tanto quanto possível em suas próprias palavras. Se eu estiver ocupado, farei pelo menos algumas anotações. Esse manuscrito sem dúvida lhe dará grande prazer; mas para mim que o conheço e que ouvi a história de seus próprios lábios, com quanto interesse e simpatia não o lerei algum dia no futuro! (Shelley, 2016, p.49⁶⁸)

Assim, o diário pode tanto perder-se em um naufrágio como ser desnecessário na ocasião de um reencontro, no qual o próprio escritor pudesse contar oralmente os eventos de sua jornada. Desse modo, a Margaret do diário, na função de interlocutora, se abstrai enquanto espécie de projeção da configuração de um elemento material do mundo de Walton e adquire qualidade etérea. De mesma maneira, é possível notar a ausência das marcas protocolares encontradas nas cartas, permanecendo apenas a data.

Outra característica relevante é o impulso pela escrita. Segundo o próprio Robert Walton, esse ímpeto o acompanha desde a juventude:

li com atenção, pela primeira vez, aqueles poetas cujas efusões extasiaram minha alma e a elevaram ao céu. Tornei-me um poeta também, e durante um ano vivi num paraíso de minha própria criação; imaginei que também poderia conseguir um lugar no

⁶⁸ No original: “He then told me, that he would commence his narrative the next day when I should be at leisure. This promise drew from me the warmest thanks. I have resolved every night, when I am not engaged, to record, as nearly as possible in his own words, what he has related during the day. If I should be engaged, I will at least make notes. This manuscript will doubtless afford you the greatest pleasure: but to me, who know him, and who hear it from his own lips, with what interest and sympathy shall I read it in some future day!” (Shelley, 2016, p.49).

templo onde os nomes de Homero e Shakespeare são consagrados (Shelley, 2016, p.29⁶⁹).

Nesse sentido, a necessidade que a personagem sente de escrever está justificada em sua personalidade. Alinha-se em seu diário de bordo a necessidade da comunicação à vontade de criar. Walton também manifesta, através de sua escrita, grande conhecimento de obras literárias, citando-as, por vezes, direta ou indiretamente, como no caso do poema “The Rime of the Ancient Mariner”, de Coleridge: “Vou para regiões inexploradas, para a ‘terra da neblina e da neve’, mas não matarei nenhum albatroz, por isso não fique preocupada com a minha segurança” (Shelley, 2016, p.35)⁷⁰. Corrobora-se o entendimento de que há não apenas um conhecimento literário, mas também uma intencionalidade literária na escrita do capitão Robert Walton.

A forma como os eventos acontecem e a certeza de que o capitão é escritor e narrador de sua própria história fazem com que, ao considerar a estrutura subjetiva epistolar, encaremos o cientista e a Criatura como representações da exasperação de Walton que, enquanto ser humano, precisa que alguém, uma outra pessoa, o convença de algo já há muito já está posto: sua aventura é um fracasso. De uma maneira ou de outra, a afeição e o interesse voraz que Robert Walton destina a Frankenstein e à história de sua vida refletem a busca por um encontro consigo mesmo e convidam à aceitação de sua frustração. Na ausência de um carinho maternal que ele anseia na figura de imaterial de Margaret, ele utiliza tridimensionalidades que expliquem seu presente pela memória transposta ao papel:

Entre as coisas de que a gente lembra e as que não se lembra, entre as que conhece e as que desconhece, é preciso tapar os buracos da memória com a estopa de que se dispõe. E talvez qualquer tentativa de conhecer o outro seja sempre isso, nossas mãos moldando tridimensionalidades, nosso desejo e incompetência montando um álbum de colagem para fazer levantar dali um morto (Lisboa, 2014, p. 173-174).

⁶⁹ No original: “I perused, for the first time, those poets whose effusions entranced my soul, and lifted it to heaven. I also became a poet, and for one year lived in a Paradise of my own creation; I imagined that I also might obtain a niche in the temple where the names of Homer and Shakespeare are consecrated” (Shelley, 2016, p.28).

⁷⁰ No original: “I am going to unexplored regions, to “the land of mist and snow”; but I shall kill no albatross, therefore do not be alarmed for my safety” (Shelley, 2016, p.34).

Talvez, Robert Walton seja um mau poeta, como ele mesmo afirma, mas certamente é um belo romancista. Tudo começa com a história de um trauma, que se traduz na ânsia que ele demonstra de se tornar alguém maior do que pode ser, na esperança de deixar um legado para a posteridade, num tempo em que não esteja mais presente. Essa é a realidade de Robert Walton, que nos conta que, ainda na infância, viu frustrada sua possibilidade de enveredar por uma vida de aventuras devido a proibições de seu tio, seu tutor legal, após a morte precoce de seu pai. Agora adulto, resolve que deve conceder à humanidade a descoberta de uma passagem perto do Polo. Ela seria capaz de fazer com que os países poupassem meses de esforço para transpor distâncias e também ou elucidaria determinado segredo ligado ao magnetismo da Terra.

Com uma herança recebida pela morte de um primo, Walton vislumbra a possibilidade de concretizar seus projetos. Porém, é malsucedido quando sua embarcação fica presa no gelo e seus sonhos começam a descambar em incertezas. Quando a tripulação, faminta, está a ponto de se amotinar, ele se depara com os trenós da Criatura e, posteriormente, com Victor Frankenstein. O homem, após ser resgatado por Walton, encontra-se em estado muito debilitado; mas, mesmo assim, faz questão de contar sua história antes de morrer. Nesse momento, abre-se o eixo central do romance, a parcela mais popular entre os leitores e comumente adaptada para o cinema. À medida em passamos a conhecer os fatos narrados pelo cientista, se revelam as semelhanças entre Victor e Walton.

Como costuma ocorrer nas obras góticas inglesas, a natureza desempenha um papel importante na narrativa. A obsessão de Walton em dominá-la reflete seu espírito e materializa-se na atmosfera do teor de sua escrita. Quando inicia a primeira carta para sua irmã, ele informa exatamente o contrário do que irá suceder: “Ficará feliz de saber que *nenhum desastre* acompanhou o início de um empreendimento que você via com tão maus pressentimentos” (Shelley, 2016, p.27⁷¹ - *grifo nosso*). Aqui, temos a projeção de Walton quanto ao que ele ainda espera de sua viagem, mas que já ficou para trás, uma vez que escrever uma carta é um ato fundamentalmente da memória e, como tal, também relacionado ao arquivamento de si mesmo. A escrita é sempre um ato do passado. Destarte, a

⁷¹ No original: “You will rejoice to hear that no disaster has accompanied the commencement of an enterprise which you have regarded with such evil forebodings” (Shelley, 2016, p.26).

escrita de caráter epistolar são capítulos da vida de uma personagem central que refrata outras personagens periféricas e que contêm relatos mínimos de uma vida, permeados pela fragmentação dos relatos e pelos eventos inesperados da vida (Rebello & Rodolfo, 2015). Assim, na primeira carta, há o cenário de um universo em que se situa um Walton visionário, na expectativa de uma relação com uma natureza benevolente.

Tento em vão persuadir-me de que o polo é o lugar do gelo e da desolação, pois sempre se apresenta à minha imaginação como a região da beleza e do encanto. Lá, Margaret, o sol está eternamente à vista; seu amplo disco apenas toca o horizonte, difundindo um perpétuo esplendor. Lá – com sua licença, minha irmã, porei um pouco de fé nos navegadores precedentes – lá são banidas a neve e o congelamento; e, navegado sobre um mar calmo, podemos ser transportados para uma terra que ultrapassa em maravilhas e belezas todas as regiões até agora descobertas na parte habitável do globo. Suas produções características podem não ter similares, como são os fenômenos dos corpos celestes naquelas solidões desconhecida. O que não se ode esperar num país de luz eterna? (Shelley, 2016, p.27⁷²).

Walton segue argumentando que esta conjuntura favorável serve de atrativo suficiente para que ele vença qualquer medo ou perigo, afirmando que se lança a “essa laboriosa viagem com a alegria que sente uma criança ao embarcar em um bote, com seus companheiros de lazer, numa descoberta do rio de sua terra natal (Shelley, 2016, p.29⁷³). Todavia, como observa Compagnon, “a intenção do autor não implica uma consciência de todos os detalhes que a escritura realiza” e o leitor atento, acostumado ao gênero gótico, percebe “a dualidade falaciosa dos pensamentos e da linguagem” (Compagnon, 2006, 91). Compreende-se, portanto, que o dito está marcado pelo seu oposto, que a escrita manifesta o passado e que

⁷² No original: “I try in vain to be persuaded that the pole is the seat of frost and desolation; it ever presents itself to my imagination as the region of beauty and delight. There, Margaret, the sun is for ever visible; its broad disk just skirting the horizon, and diffusing a perpetual splendour. There — for with your leave, my sister, I will put some trust in preceding navigators — there snow and frost are banished; and, sailing over a calm sea, we may be wafted to a land surpassing in wonders and in beauty every region hitherto discovered on the habitable globe. Its productions and features may be without example, as the phaenomena of the heavenly bodies undoubtedly are in those undiscovered solitudes. What may not be expected in a country of eternal light? (Shelley, 2016, p.26).

⁷³ No original: “this laborious voyage with the joy a child feels when he embarks in a little boat, with his holiday mates, on an expedition of discovery up his native river” (Shelley, 2016, p.28).

o futuro de Walton tende a trazer-lhe um contexto diferente do que ele almeja e manifesta pela palavra.

Logo, o destino o trai. Na carta III, quando Walton ensaia uma alteração de tom, percebemos que mudou também a estação do ano e o estado da natureza. Ele comenta que é verão e que há ventos fortes, mas não ocorreu nenhum incidente expoente que mereça ser mencionado. Já na carta IV as coisas mudam drasticamente:

Segunda-feira última (31 de julho), estávamos quase *cercados pelo gelo*, que rodeava nosso navio por todos os lados, mal deixando um espaço de mar para que ele flutuasse. Nossa situação era um tanto perigosa, especialmente porque *estávamos envoltos num nevoeiro muito espesso*. Paramos, portanto, esperando que acontecesse alguma *mudança na atmosfera e no tempo*. Perto das duas horas, *o nevoeiro se dissipou* e vimos, estendendo-se em todas as direções, vastas e irregulares planícies de gelo que pareciam não ter fim. Alguns dos meus camaradas resmungaram e minha mente começou a ficar alerta, cheia de pensamentos ansiosos, quando uma estranha visão de repente chamou nossa atenção, distraindo-nos de nossas preocupações. Observamos uma carruagem baixa, fixada num trenó e puxada por cães, passar em direção ao norte, à meia milha de distância: um ser com forma de um homem, mas aparentemente de estatura gigantesca, estava sentado no trenó e guiava os cães. Assistimos o rápido progresso do viajante com nossas lunetas, até que desapareceu entre as irregularidades distantes do gelo. [...] *De manhã, porém, assim que clareou*, subi ao convés e encontrei todos os marinheiros ocupados num dos lados do navio, aparentemente falando com alguém no mar. Era na verdade um trenó, como o que víamos antes e que vagara em nossa direção durante a noite, num grande pedaço de gelo. Só um dos cães restava vivo, mas dentro do trenó havia um ser humano que os marinheiros tentam persuadir a subir ao navio. Não era como o outro viajante parecia ser, um habitante selvagem de alguma ilha desconhecida, mas um europeu” (Shelley, 2016, p. 43⁷⁴ – *grifo nosso*).

⁷⁴ No original: “Last Monday (July 31st), we were nearly surrounded by ice, which closed in the ship on all sides, scarcely leaving her the sea room in which she floated. Our situation was somewhat dangerous, especially as we were compassed round by a very thick fog. We accordingly lay to, hoping that some change would take place in the atmosphere and weather. About two o'clock the mist cleared away, and we beheld, stretched out in every direction, vast and irregular plains of ice, which seemed to have no end. Some of my comrades groaned, and my own mind began to grow watchful with anxious thoughts, when a strange sight suddenly attracted our attention, and diverted our solicitude from our own situation. We perceived a low carriage, fixed on a sledge and drawn by dogs, pass on towards the north, at the distance of half a mile: a being which had the shape of a man, but apparently of gigantic stature, sat in the sledge, and guided the dogs. We watched the rapid progress of the traveller with our telescopes, until he was lost among the distant inequalities of the ice. [...] In the morning, however, as soon as it was light, I went upon deck, and found all the sailors busy on one side of the vessel, apparently talking to someone in the sea. It was, in fact, a sledge, like that we had seen before, which had drifted towards us in the night, on a large fragment of ice.

A natureza e o estado de espírito de Walton são um só, e ambos se alteram ao mesmo tempo para refletir o que ocorre em seu íntimo e refletir a atmosfera externa. Ou assim a sua escrita propõe, pois na escrita epistolar, como explica Gomes, a relevância da mensagem encontra-se na subjetividade, na ótica assumida por quem escreve. Portanto, o texto não trata de reportar o que ocorreu, mas “de dizer o que o autor diz que viu”, ouviu e sentiu “em relação a um acontecimento” (Gomes, 2005, p.14).

Nesse sentido, a natureza prenuncia o encontro com a Criatura. Por estarem envoltos num nevoeiro espesso, eles não compreendem exatamente o que estão vislumbrando. Por mais que tentem, não conseguem enxergá-la fora de névoas, como ocorre com os preconceitos e as incógnitas. Quando o nevoeiro se esvai, tudo o que se pode perceber são rastros de sua fuga.

Quanto a Victor, ele surge com uma identidade clara, sendo facilmente identificado como um fino jovem europeu. Apesar de toda a situação trágica, ele é articulado o suficiente para contar a sua história e para deixar a sua magistral lição de vida, que muito impressiona Walton, representante de toda a humanidade: “Aprenda comigo, se não pelos meus ensinamentos, ao menos por meu exemplo, como é perigoso adquirir conhecimento, e quão mais feliz é o homem que acredita que sua cidade natal é o mundo, do que aquele que aspira tornar-se maior do que a sua natureza permite” (Shelley, 2016, p.77⁷⁵). Nesse sentido, a condição literária de Frankenstein não se faz apenas como personagem e como autor, mas também como uma diligência coletiva, receptáculo de um todo que ainda nos representa mesmo na distância dos séculos (cf. Guattari, 1992).

Essa lição de moral atinge o que o próprio Walton desejava para si. Ainda que almeje grandes viagens, Walton traduz a dificuldade da solidão que se apresenta no caminho por ele seguido. Na primeira carta, ele menciona o quanto sempre desejou ser escritor e como naquele momento de marinheiro seria aprazível ter para si um igual. Mas não um igual qualquer, um igual que, assim como

Only one dog remained alive; but there was a human being within it, whom the sailors were persuading to enter the vessel. He was not, as the other traveller seemed to be, a savage inhabitant of some undiscovered island, but an European” (Shelley, 2016, p.40-42).

⁷⁵ No original: “Learn from me, if not by my precepts, at least by my example, how dangerous is the acquirement of knowledge, and how much happier that man is who believes his native town to be the world, than he who aspires to become greater than his nature will allow” (Shelley, 2016, p.76).

acabamos de mostrar, Victor representa. Alguém culto, inteligente, corajoso, idealizador, desbravador, capaz até mesmo de corrigir Robert quando fosse necessário.

Posto isso, independentemente de como as personagens são elaboradas, é possível notar a confluência que existe entre suas vidas, incluindo o interesse pela ciência. Walton deseja um amigo a sua altura, e é isso o que ele consegue.

3.2. Victor Frankenstein: O Desejo de Ressuscitar Mortos

“My mother was dead, but we had still duties which we ought to perform; we must continue our course with the rest, and learn to think ourselves fortunate, whilst one remains whom the spoiler has not seized.” (Shelley, 2016, p. 64⁷⁶).

Victor Frankenstein é o narrador da camada principal deste romance. É um jovem estudante genebrês, membro de uma das mais respeitáveis daquela cidade, órfão de mãe, curioso nato e cientista amador, as ciências naturais o fascinam e regulam o seu destino. Essas breves informações iniciais já bastam para percebermos várias semelhanças entre Victor e o capitão Walton. E também entre Victor e Mary Shelley, a qual possuía um sobrenome renomado, sendo filha de representantes ilustres da nata intelectual de sua sociedade, alguém que, como ela, perdeu sua mãe no início da vida e se interessava profundamente pela ciência. Ou seja, as ligações entre os personagens deste universo ficcional se estendem para a esfera da vida da autora e refletem circunstâncias e inquietações de uma época marcada por transições sociopolíticas, científicas e artísticas. Assim como a voz do pai de Mary Shelley brada por igualdade social – tal qual a voz da mãe da autora reivindica igualdade de gênero, ou como a voz de seu companheiro Percy Shelley clama por liberdade de expressão – a nossa autora, apesar de ainda muito jovem, mostra uma voz e um talento que fazem jus ao seu círculo familiar. Ela cria uma obra capaz de refletir os questionamentos do período romântico inglês, de várias formas presentes na situação criada por Victor Frankenstein, ao passo que

⁷⁶ Minha mãe estava morta, mas todos tínhamos deveres a cumprir; devíamos prosseguir nosso caminho com os outros, e aprender a nos considerar afortunados por sermos os despojos que a morte destruidora não quis levar (Shelley, 2016, p. 65).

fica muito difícil avaliar a extensão do lado positivo e do lado negativo da empreitada que põe em prática. Victor se apresenta como uma figura solitária, agindo de acordo com sua própria vontade e desprezando os interditos do mundo a sua volta. Além disso, ele se relaciona profundamente com a natureza, iludindo-se com a impressão de que é capaz de dominá-la.

Um dos traços que Victor, Walton e Mary Shelley têm em comum é a alternância, ou a simultaneidade, de impulsos opostos. Por um lado, há as sensações de êxtase e de euforia causadas pela juventude, pela esperança e pela sensação de força e competência. Walton e Frankenstein acreditaram que poderiam realizar grandes descobertas. Mary possivelmente tenha confiado alcançar o estado de movimentação social, como mulher, que sua mãe havia pleiteado. Por outro lado, percebemos a angústia, a ansiedade e a sensação de medo por parte daqueles que transpõem barreiras junto ao desconhecido, sem antever que consequências irão enfrentar no futuro. No momento mais terrível da narrativa de Victor, depois que a Criatura mata todos aqueles que lhe são caros, temos uma cena insólita em que, de tanto sofrer, o rapaz resolve fazer uma viagem pelos Alpes, para espairecer. A narrativa é interrompida, e substituída por páginas e páginas de um relato de viagem sobre as maravilhas da natureza naquela região. Quando lemos essa seção, é impossível deixar de pensar na jovem Mary passeando por aquela região junto ao homem (casado com outra) por quem ela estava apaixonada. Apesar de essa passagem não colar de maneira muito natural no enredo do romance – sendo provavelmente uma colagem de anotações de viagem da própria autora – essa mistura de sublime com remorso e temor é compartilhada pelos três, Mary, Victor e Walton.

Caruth apresenta o trauma como uma experiência que desafia a narrativa tradicional e que é difícil de transmitir integralmente. Essa perspectiva destaca a fragmentação e a disjunção que caracterizam a memória traumática. Sendo assim, através das representações literárias, torna-se possível acessar complexidades que a expressão literal não conseguiria abarcar. Dessa forma, a experiência de Victor Frankenstein ao tentar trazer os mortos de volta à vida pode ser relacionada ao desejo de Mary de não se sentir responsável pela morte de sua mãe, ou pelo suicídio da esposa de Percy Shelley, entre tantas outras perdas que

sofreu. Esse desejo de ressuscitar os mortos, impossível pelas pautas da ciência, se mostra plenamente possível no universo ficcional.

Freud apresenta o nascimento como a primeira experiência traumática, a primeira experiência de angústia referente à reprodução de uma vivência que reúne condições para promover um aumento de estímulo. No que tange aos seres humanos, o ato de nascer é angustiante. E, durante a vida, situações de angústia evocam uma reprodução do trauma do nascimento. Trata-se de uma reação frente ao perigo, que no caso específico do nascimento, tem por reação o aumento de estimulação com a ruptura da homeostase intrauterina (Freud, 2016). Freud estabelece então uma série de experiências de angústia que se desenvolvem durante a infância. A do nascimento diz respeito à separação da mãe, ao medo da castração e ao desenvolvimento da consciência moral. Em todas elas, o “perigo” ao qual o sujeito reage se põe como ameaça na reincidência à esta situação de desamparo vivenciada ao nascer; sendo, portanto, o nascimento, responsável por conferir um caráter traumático às experiências que se seguem (Freud, 2016).

No caso de Mary Shelley, o trauma do nascimento não é apenas simbólico, ele também se configura uma experiência do luto, que desorganiza e abala as ligações de ordem inconsciente e subjetiva. Isso se liga à necessidade de preservar algo da imagem do outro enquanto pessoa-viva, possibilitando um lugar que permita sua sustentação na alteridade, enquanto o *eu* se vê frente à necessidade de se refazer, transformando a imagem deste outro que, enquanto vivo, era responsável pelo suporte de suas pulsões, cadenciando o ritmo destas. A necessidade de garantia da memória dos mortos longe de qualquer coisa que venha a profaná-los promove um retorno mnemônico, de modo a oferecer ao sujeito a plasticidade de recordação não como dever, mas como direito.

Assim, explica-se o fato de Mary passar muito tempo no cemitério visitando o túmulo da mãe, a tal ponto que o lugar se torna sobremodo sagrado para ela. Segundo Florescu, “nesses momentos de solidão, Mary pode ter feito nascer uma adoração por sua mãe. Pode ter-se sentido culpada também pela sua morte; seu nascimento acarretara o fim prematuro da carreira daquela mulher notavelmente dotada.” (Florescu, 1998, p. 40). O mesmo anseio pode ser notado em Victor, que jamais supera a perda de sua mãe e, como consequência, se dedica à busca do elixir da longa vida.

Quando olhamos para Victor, encontramos alguém obcecado. Um cientista que, conforme a narrativa, cria o corpo de uma Criatura composta de partes de diferentes cadáveres, exumadas de um cemitério: “Recolhia os ossos de câmaras mortuárias e perturbava, com dedos profanos, os tremendos segredos do ser humano” (Shelley, 2016, p.79). Em *Além do Princípio do Prazer*, Freud admite a existência de processos psíquicos que repetem experiências que não são prazerosas ao sujeito, introduz os conceitos de “compulsão à repetição”, de “pulsão de morte”, e retoma a hipótese da “vivência de dor” (Freud, 2019a). Em *Análisis terminable e interminable*, o autor retoma essas questões e comenta que na gênese de todas as neuroses estão envolvidas tanto pulsões muito intensas e refratárias em relação ao ego, como a consequência de traumas primários que não podem ser debelados por um ego prematuro (Freud, 1977). Em linhas gerais, ele declara que ambas as frentes se comportam de forma combinada. Quanto mais intensas as pulsões refratárias ao domínio pelo ego, mais um trauma induzirá à fixação, deixando como consequência uma perturbação no desenvolvimento, ou o contrário. Isso explica a obsessão de Victor.

Na argumentação que Freud desenvolve em *Análisis terminable e interminable*, fica nítido que as pulsões intensas que robustecem o influxo traumático e a fixação que dele resultam são, sobretudo, pulsões de morte. Nesse sentido, temos no texto de *Frankenstein* elementos que correspondem à essa teoria, uma vez que Mary Shelley é categórica ao estabelecer na vida de Victor um divisor de águas, mudando todo o cenário no qual ele estava inserido. A princípio, ele diz sobre si: “nenhum jovem poderia ter tido uma infância mais feliz do que a minha. Meus pais eram indulgentes, e meus companheiros amáveis” (Shelley, 2016, p.55). Entretanto, a perda precoce da mãe – contagiada por uma doença transmitida por Elizabeth, a pessoa mais enaltecida do romance, adorada pelo próprio Victor e um símbolo de vitalidade⁷⁷ – demarca o início de uma trajetória traumática de decadência, que se duplica. A partir daí, Victor passa a rejeitar o feminino, relacionando-se com o gênero apenas de forma especial na natureza,

⁷⁷ Elizabeth Lavenza “era dócil e de bom temperamento, mas alegre e travessa como um inseto de verão. Embora fosse cheia de vida e animada, seus sentimentos eram fortes e profundos e sua disposição incomumente afetuosa” (Shelley, 2016, p. 53).

que funciona como uma marca da subjetividade do romance e define, conforme sua descrição, os sentimentos representados no enredo. De acordo com Mellor⁷⁸:

ele participa de uma construção de gênero do universo cujas ramificações são evidentes em toda parte em *Frankenstein*. Sua penetração científica e exploração tecnológica da natureza feminina [...] é apenas uma dimensão de uma codificação cultural mais geral da mulher como passiva e possessiva, o receptáculo voluntário do desejo masculino. A destruição da mulher implícita na usurpação de Frankenstein do modo natural de reprodução humana irrompe simbolicamente em seu pesadelo após a animação de sua criatura, no qual sua futura noiva é transformada em seus braços no cadáver de sua mãe morta (Mellor, 1988, p. 220).

Este romance, portanto, traz em seu título o sobrenome de alguém que é ironicamente obcecado pela morte enquanto, de luto, está traumatizado, o que explica seu desejo paradoxal de criar vida. As reminiscências desses traumas literários, numa época em que poucas mulheres eram intelectuais e ainda menos devotadas à literatura, permitiram a Mary Shelley deixar um legado admirável, apesar das pressões impostas pela sociedade.

Assim, num contexto de fissura, a Criatura chega ao mundo de forma atípica, uma vez que é privada da infância e de sua própria relação com a maternidade. A negação de ter uma mãe também significa a negação à luz da vida, o que explica por que a Criatura é oriunda de traços de morte. O papel da mãe não se restringe ao parto, pois ela é responsável por orientar seus filhos e ajudá-los a desenvolver a maioria das habilidades na vida, desde a infância. Quando isso não acontece, o trauma ocorre e afeta os atos de uma vida inteira. Freud estabelece que as primeiras relações entre a mãe e o bebê fundamentam o protótipo das relações posteriores ao longo da vida, fundando o ego, que se desenvolve ao longo do tempo. O bebê não possui condições de se manter sem auxílio externo, sendo essa a causa do confronto com o vazio (Freud, 2019b). O reconhecimento desse

⁷⁸ No original: "he participates in a gendered construction of the universe whose ramifications are everywhere apparent in Frankenstein. His scientific penetration and technological exploitation of female nature [...] is only one dimension of a more general cultural encoding of the female as passive and possessable, the willing receptacle of male desire. The destruction of the female implicit in Frankenstein's usurpation of the natural mode of human reproduction symbolically erupts in his nightmare following the animation of his creature, in which his bride-to-be is transformed in his arms into the corpse of his dead mother" (Mellor, 1988, p. 220).

sentimento que se desloca entre a dependência e o desamparo é em si traumático, uma vez que não existe possibilidade de alteração.

Essas situações dizem respeito diretamente à memória, que no caso em questão, vem a se constituir de maneira traumática. No *Teeteto Crátilo*, de Platão, somos lembrados de que o passado infere um necessário esquecimento do tempo presente (Platão, 2001). Em contrapartida, segundo Freud, entendemos que a cronologia da memória do indivíduo entrelaça presente, passado e futuro. Assim, mais que um passado que se impõe ao presente, temos o presente como responsável pelas atualizações concernentes ao passado. Nesse sentido, quando a Criatura narra a sua história a Victor, a partir do capítulo III, em seu encontro no Mont Blanc, ela relembra sua experiência traumática desde quando possível, não encontrando um propósito para a sua existência. Este encontro é o momento climático da narrativa, já que significa a forma como a Criatura coloca a pergunta e a forma encontrada por ela de perguntar: “Para que você me chamou?”. Mesmo sem receber resposta, as condições do presente da Criatura reforçam as situações de abandono e desprezo às quais havia sido exposta desde sua concepção.

Pela perspectiva da Criatura, temos a revolta provocada pelo abandono e pelo desamparo. Embora a percepção dos leitores tenha mudado em vários aspectos ao longo dos dois séculos de fortuna crítica da obra, a atitude de Victor para com a Criatura é sempre vista como irresponsável e covarde. Com respeito a questões de moralidade e de ética, suas motivações e seus atos podem ser interpretados como ambiciosos, egoístas ou altruístas. Mas ele é sempre um fracasso como criador, como pai e como mãe. Ele mesmo se impressiona com o processo de deterioração pelo qual passou:

Eu era feito para desfrutar de uma felicidade tranquila. Durante minha juventude, jamais o desgosto visitara minha mente e, se eu chegava a ser vencido pelo tédio, a visão das belezas da natureza ou o estudo do que o homem pode produzir de excelente e sublime, podiam sempre interessar meu coração e trazer flexibilidade ao meu espírito. Mas sou uma árvore destruída; a flecha atravessou a minha alma; e eu não sentia que deveria sobreviver para exibir o que eu logo deixaria de ser – um miserável espetáculo de humanidade aniquilada, lastimável para os outros e odiável para mim mesmo (Shelley, 2016, p. 231).

Nesse reencontro, Victor não tem o que responder que possa acolher ou ir ao encontro da sua criação. Vem apenas o silêncio, provocado pelo aturdimento e pela inabilidade de articulação, características do trauma. O trauma simplesmente se perpetua. Existe uma conexão íntima e ameaçadora em que o *eu* de Victor se organiza, inicialmente, como uma referência externa, na relação com o outro; para depois, em fase mais tardia, ser interiorizado. Daí a ausência de respostas. Porque a Criatura surge como o seu duplo *infamiliar*, um precursor do *eu*, cujas manifestações são percebidas de acordo com os eventos da vida, enquanto uma aquisição psíquica que é consolidada pouco a pouco no curso do desenvolvimento, até a sua materialização.

A psicanálise propõe que todo afeto diz respeito a um impulso emocional, que, se reprimido, se transforma em ansiedade. Então, há uma categoria para o que nos assusta, amedronta, por ser algo reprimido que retorna. Essa categoria constitui o Inquietante, que não é nada novo, ou alheio; é algo que diz respeito à constituição do sujeito, que está há muito estabelecido em sua estrutura mental, tendo sido alienado exclusivamente através do processo de repressão (Freud, 2019c). Os maiores anseios de Victor, portanto, surgem retratados em sua Criatura de uma forma que ele não consegue encarar. Ela se torna tão odiosa por seu caráter tão íntimo que o criador não consegue se posicionar como sujeito responsável pelos seus atos, não consegue proporcionar qualquer situação de bem-estar à sua criação. Isso fundamenta a recusa de Victor em trazer à vida uma companheira para a Criatura.

A criatura acabou de falar, e ficou seus olhos em mim à espera de uma resposta. Mas eu estava perplexo, confuso e incapaz de organizar minhas ideias o suficiente para entender toda a extensão de sua proposta. Ele continuou: “Você tem que criar uma fêmea para mim, com quem eu possa viver numa harmonia compatível com as necessidades do meu ser. [...] “Eu recuso”, respondi. [...] “Está cometendo um erro”, respondeu o diabo [...] trabalharei para a sua destruição, e não terminarei até que seu coração esteja tão devastado que faça amaldiçoar a hora em que nasceu (Shelley, 2016, p. 207).

Nessa passagem fica claro como o trauma transparece na linguagem. Há uma consonância nas relações de nascimento, projeção de vida e privação de condição de existência. Assim, por ter se fundido com a negação da sua única fonte

de esperança para uma vida suportável – que seria a oportunidade de conviver com uma igual – esse trauma leva a Criatura a iniciar sua jornada de morte, a qual chama de vingança. Um exemplo claro disso surge depois de ser excluída da casa dos De Lacey, e logo após a mudança da referida família:

Maldito, maldito criador! Por que segui vivendo? Por que não extingui, naquele instante, a centelha de ida que você tão temerariamente me concedeu? Não sei. O desespero ainda não tomara conta de mim; meus sentimentos eram de raiva e vingança. Eu poderia com prazer ter destruído o chalé e seus moradores, e me fartado com os gritos e sua desgraça. [...] Pela primeira vez, meu peito encheu-se de sentimentos de vingança e ódio. Não me esforcei para controlá-los, ao contrário, deixei-me levar pela correnteza, e inclinei minha mente para a destruição e a morte (Shelley, 2016, p. 195).

Esta passagem ilustra o que diz Caruth, quando afirma que, em termos psicanalíticos, um trauma vem sempre “em segundo” (Caruth, 1996). É o que acontece com Victor e a Criatura no momento posterior ao encontro que traz à tona os traumas de ambos. Porém, enquanto Victor parte para a negação dos fatos, fingindo que nada aconteceu após o confronto, a Criatura parte para a reafirmação dos seus sentimentos. Nesses termos, podemos elencar que o próprio nascimento e sua incógnita sobre seu propósito de existência, para a Criatura, a relação com a linguagem e sua intrusão, seguida pela rejeição dos De Lacey e o pedido negado de ter uma semelhante, sua força motriz se volta para a busca brutal por vingança e, posteriormente, para o suicídio. O confronto cria uma ruptura na psique da Criatura, que torna impossível fechar sua ferida de memória sem que haja morte e suicídio. Ela já havia procurado confiar na sociedade, atenuando o trauma do abandono. Assim, a ideia da criação de uma companheira mudaria o rumo da história, transferiria a sua dependência de uma fonte externa, alienada de si mesma, para uma que fosse influenciada por uma semelhante. A Criatura queria voltar a sentir o que experimentara timidamente na casa dos De Lacey: pertencimento. Assim, ela ilustra a teoria de Caruth de como a ferida se torna voz e sugere como os sobreviventes traumatizados tentam reconectar suas experiências, linguagem e representação em si mesmos (Caruth, 1996). A busca por vingança com morte, por sua vez, torna-se a única maneira de calar esta ferida, sendo paradoxalmente a sua nova maneira de se comunicar com a sociedade –

uma nova linguagem. Esse fato se explica na medida em que se reforça a crença de que Criatura não passa de um ser sem finalidade, uma fonte de mal e aversão, tornando seu fardo insuportável, pois não tem sua semelhante.

Nesse universo ficcional criado por Mary Shelley, temos indícios da intensificação da presença do Duplo na literatura inglesa do século XIX. Numa sociedade cada vez mais moralista e controladora, surgem personagens opostas representando atitudes contrárias. Victor se apresenta agradável, educado e urbano, um cidadão do mundo; ao passo que a Criatura incorpora tudo o que precisa ser reprimido porque, do contrário, se tornaria avassalador e destrutivo.

Voltando aos elos com a vida da autora, esses opostos complementares representados por Victor e pela Criatura deixam transparecer as circunstâncias em que ela mesma se encontrava, tanto assim que o romance surge a partir da manifestação recebida em um pesadelo, quando a Criatura se manifesta como um íncubo. Mary sabia muito bem o que significava tal clivagem, já que ela própria vivia assim, como um ser humano que existia, que escrevia, mas não pertencia a lugar nenhum.

3.3 A Criatura: O Monstro Desamparado

A palavra *desamparo* aparece nos escritos de Freud na obra *Projeto para uma Psicologia Científica*. Nesse texto, o autor discute a necessidade que o recém-nascido tem de receber ajuda alheia para a manutenção de sua sobrevivência (Freud, 1977). A função materna tem papel fundamental no que se refere ao desenvolvimento emocional do bebê, nos mundos externo e interno. Nessa relação, a mãe se torna a tradutora dos medos e ansiedades da criança. Há uma situação comunicacional em que ela apreende as informações manifestadas pela criança e as utiliza em prol de seu benefício. Quando, por algum motivo, não ocorre essa captação da real necessidade do bebê, abre-se margem para o desamparo psíquico (Freud, 1977).

Já a palavra *amparo*, em língua portuguesa, vem do latim *anteplus*. É formada por *ante-*, “antes, à frente”, e *parare*, “aprontar, munir-se do que é necessário”. Colocando o prefixo *des-*, negativo, temos o seu oposto, “desamparo”.

Portanto, compreende-se que a condição de desamparo diz respeito à condição de não estar munido do suficiente para algum fim. Na teoria freudiana, o termo desamparo assume um sentido particular. Conforme apontam Laplanche e Pontalis, em *Vocabulário da Psicanálise*, o “estado do lactente que, dependendo inteiramente de outrem para a satisfação das suas necessidades (sede, fome), se revela impotente para realizar a ação específica adequada para pôr fim à tensão interna. Para o adulto, o estado de desamparo é o protótipo da situação traumática geradora de angústia.” (Laplanche; Pontalis, 2001, p.112). Os autores explicam ainda que:

A palavra *Hilflosigkeit*, que para Freud constitui uma referência constante, merece ser definida e traduzida por um termo único. Propomos o état de détresse (estado de desamparo) em vez de détresse (desamparo) simplesmente porque se trata, para Freud, de um dado essencialmente objetivo: a impotência do recém-nascido humano que é incapaz de empreender uma ação coordenada e eficaz [...] foi isso que Freud designou pela expressão *motorische Hilflosigkeit*. Do ponto de vista econômico, tal situação leva ao aumento da tensão da necessidade que o aparelho psíquico não pode ainda dominar: é a *psychische Hilflosigkeit* (Laplanche; Pontalis, 2001, p.112).

Para Freud, o estado de desamparo supera a compreensão exclusivamente biológica ou motora, uma vez que se apresenta como condição ao ser humano que, indo além de suas necessidades vitais indispensáveis, necessita de um outro que o ampare psiquicamente, trazendo sentido à sua constituição enquanto sujeito (Freud, 2016). A noção de um estado de desamparo inicial está na base de diversas ordens de considerações, entre as quais há a que diz respeito à teoria da angústia, que é quando o estado de desamparo se torna o arquétipo da situação traumática. Em *Inibição, Sintomas e Medo* Freud diz que “a angústia é um produto do desamparo mental da criança, o qual é um símile natural de seu desamparo biológico” (Freud, 2016, np). Tal colocação indica que, para a teoria da angústia, o ego, uma vez desamparado e entregue ao próprio destino, não consegue lidar com o poder de certas excitações, causadas pelo aumento progressivo das tensões. Portanto, o *Hilflosigkeit* é esse estado de desamparo psíquico que gera a angústia. Nas palavras do psicanalista, “o ego se sente desamparado, atordoado e abandonado a sua sorte, diante de um aluvião de

excitações demasiado poderosas para que os processos mentais do ego possam-nas manejar” (Freud, 2016, np).

Freud faz uma correlação entre desamparo e angústia de castração, sustentando que “o ficar privado disso [perda do objeto] equivale a uma renovada separação dela [da mãe], e isso, por sua vez significa ficar desamparadamente exposto a uma tensão desagradável, devido à necessidade pulsional, como foi o caso do nascimento” (Freud, 2016, np). Assim, a situação de desamparo é estabelecida desde o nascimento, e pode, em circunstâncias de privação e separação da mãe, ser revivida. Freud destaca que o estado de desamparo corresponde a uma situação na qual, diante de uma necessidade que precisa ser atendida, a criança se angustia tal como quando ao nascer, em que é retirada do ventre materno e entregue ao mundo externo sem garantias de sobrevivência, ficando, portanto, exposta a uma situação de desamparo, gerando ansiedade relacionada a uma situação traumática (Freud, 2016, np).

Victor Frankenstein representa a função materna em relação à Criatura. Movido por uma obsessão, ele traz ao mundo um ser que lhe provoca asco, e a quem desampara. Refém da falta de amor e proteção de seu sujeito mãe, a Criatura cai em um estado de angústia e ansiedade. Ela se encontra traumatizada e se define, no encontro com Victor, como “um pobre desgraçado, desamparado e infeliz. Não conhecia e não podia distinguir nada, mas, sentindo a dor me invadir por todos os lados, sentei e chorei” (Shelley, 2016, p. 149⁷⁹). Quando abordamos a Criatura sob esse aspecto, verificamos como o romance se constrói em torno de um estressor traumático principal, que acaba por oferecer, não uma justificativa, mas um motivo para o posterior comportamento violento da Criatura.

Seja pela sua aparência, seja por essa sede de vingança frenética, a Criatura de *Frankenstein* é comumente tratada como um ser monstruoso. Hitchcock comenta como Chris Baldick catalogou em fichas as palavras usadas por Mary Shelley para se referir à Criatura:

“*Monster*” [monstro] é a que aparece com maior frequência no romance, 27 vezes; “*fiend*” [diabo] é a seguinte, com 25 aparições; em seguida vêm as palavras “*daemon*”, “*creature*”, e “*wretch*”

⁷⁹ “I was a poor, helpless, miserable wretch; I knew, and could distinguish, nothing; but, feeling pain invade me on all sides, I sat down and wept.” (Shelley, 2016, p. 148).

[respectivamente, demônio, criatura, e infeliz], cada uma usada 15 ou mais vezes, e “*devil*”, “*being*” e “*ogre*” [respectivamente diabo, ser e ogro], usadas ocasionalmente (Hitchcock, 2010, p. 17).

Chegamos assim à definição de monstro. Sérgio Bellei diz que “o conceito de “monstruoso aplica-se, de forma geral, tanto ao humano quanto ao não humano e designa principalmente o híbrido e o deformado” (Bellei, 2000. p. 11). Para Foucault “o que define o monstro é o fato de que ele constitui, em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza” (Foucault, 2002, p.69). Cohen explica que o monstro nasce de encruzilhadas metafóricas, “como a corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar [...] O corpo monstruoso é pura cultura” (Cohen, 2000, p.26). E continua: “Como uma letra na página, o monstro significa algo diferente dele: é sempre um deslocamento que ele habita, sempre o intervalo entre o momento da convulsão que o criou e o momento no qual ele é recebido – para nascer outra vez” (Cohen, 2000, p. 27).

É isso o que a Criatura de Frankenstein representa: algo que se desloca. Emerge “da ambivalência do monstro pós-medieval, e é constituído sempre pela identidade problemática de um ser sem fronteira, sem lugar” (Bellei, 2000, p.18). Assim, compreendido pela sua forma agonizante, o monstro ou o monstruoso parecem poder executar uma série de tensões dentro um texto literário, não sendo, portanto, um assunto que subjaz à contemporaneidade. Do contrário, consolidado no gênero gótico, é na verdade um tema que permeia a própria humanidade desde os seus primórdios, a partir do momento em que o homem se posiciona no mundo, tanto quanto espécie diferenciada das demais, como quanto detentor de imaginação, fazendo com que tudo o que se constitua como alteridade tenha força para pertencer à categoria de monstruoso. Segundo Jeha,

Na mais antigas e diversas mitologias, o monstro aparece como símbolo da relação de estranheza entre nós e o mundo que nos cerca. Obras clássicas, dos irmãos Grimm até estudos psicológicos recentes, mostram a variedade e o poder da criatura má imaginária como uma metáfora cultural e um artifício literário (Jeha, 2007, p. 07).

Vistos ou não, narrados de forma escrita ou pela oralidade social, elementos diversos constituídos como monstros estiveram ao lado da história das civilizações, tendo sua estrutura norteadora mudada, conforme o contexto social em que estes surgiram, desde as mitologias mais antigas até os dias atuais. Ao longo da história, pensadores se debruçaram sobre a matéria, a exemplo de Foucault, que argumenta que o monstruoso se faz necessário para produzir uma razão normativa, gerando, assim, a organização clássica da loucura. Esta encontra-se intrinsecamente ligada à irracionalidade, daí a transformação da loucura em uma forma de monstruosidade; e quanto ao monstro, o autor ressalta, são seres ou coisas a serem mostrados para impor as reivindicações da razão (Foucault, 1988).

Em *Os Anormais*, Foucault demonstra como a figura social do anormal produzida no século XIX é formada a partir de três outras figuras cujas existências não são sincrônicas, mas correlacionadas no tempo:

O monstro é de certa maneira, a forma espontânea, a forma brutal, a forma natural da contranatureza. É o modelo ampliado, a forma desenvolvida pelos próprios jogos da natureza de todas as pequenas irregularidades possíveis. Neste sentido, podemos dizer que ele é o modelo de todas as pequenas discrepâncias. É o princípio da inteligibilidade de todas as formas – que circulam em forma de moeda miúda – da anomalia. Descobrir qual o fundo de monstruosidade que existe por trás das pequenas anomalias, dos pequenos desvios, das pequenas irregularidades é o problema que vamos encontrar ao longo de todo o século XIX. O monstro é, paradoxalmente, apesar da posição limite que ocupa, embora seja ao mesmo tempo o impossível e o proibido – um princípio de inteligibilidade. No entanto esta inteligibilidade é tautológica, pois é precisamente uma propriedade do monstro afirmar-se como monstro, explicar em si mesmo todos os desvios que podem derivar dele, mas ser em si mesmo ininteligível (Foucault, 2002, p. 70).

Seguindo esta linha de raciocínio, a monstruosidade não é um estado anatômico, mas, primariamente, mental, que envolve a questão do poder privado de qualquer conteúdo substancial, sendo visto e teorizado como uma força que permite a criação de discursos, práticas e, ao extremo, a criação de sujeitos através de seu esforço constante para manipular, controlar, produzir, denotar e reestruturar a vida. Este poder então é atrelado a atrocidades, crueldade, medos, fobias, castigos, injustiça, depressão e trauma, ao invés de simplesmente algo que visivelmente espanta e repele, seja pelo tom de voz, altura, tamanho dos membros

e/ou deformidades, causando terror em primeira instância pela aparência. Entretanto, como já mencionado, ambos os lados da moeda sempre existiram na literatura e, por conseguinte, na sociedade.

Revisitando a narrativa bíblica, temos a figura de Lúcifer, anjo caído por intentar ser como Deus, almejando para si o seu poder e glória, como ocorre com a personagem Caim, que mata o próprio irmão por inveja. Dessa forma, enxergamos que a monstruosidade perpassa qualquer texto ou tradição literária como representação da inconformidade, tornando-se parte integrante das ordens dominantes do discurso. *Frankenstein* é também um exemplo disso, quando uma figura dotada de monstruosidade – especialmente por suas ações desgovernadas e vingativas – passa a receber um voto de simpatia e bondade quando contrastada com o abandono provocado por seu criador. Especialmente nas leituras mais recentes da obra, há uma inversão gradual e até diegética na recepção do texto.

De acordo com o filósofo Immanuel Kant, a moral é um gênero proveniente do senso comum, e está relacionada à liberdade e ao autoconvencimento de agir conforme o dever (Kant, 1993). Com base nisso, observemos como esse conceito dialoga com a exploração feita por Jeffrey Jerome Cohen sobre a estética da monstruosidade. Cohen de certa forma desconstitui os pilares do senso comum adotado por Kant. Sua raiz se mantém basicamente a mesma, centrada em elementos como o inconsciente, o espaço geográfico, a impureza, a ameaça, a ambivalência afetiva, o prazer, o poder e a liberdade. Cohen percorre diferentes lastros culturais na medida em que vai criando suas sete teses, em que procura discernir “as culturas por meio dos monstros que elas geram” (Cohen, 2000, p. 26).

Na primeira das sete teses, Cohen afirma que o corpo do monstro é um corpo cultural, isto é, trata-se de um construto e de uma projeção. Outros autores vão na mesma direção. Davison comenta que, dentro da economia do gótico, passava-se por uma mudança substancial de significado e valores na Grã-Bretanha. A partir do Romantismo, houve uma reavaliação de categoria estética que veio a ser conhecida como transvalorização de conceitos; assim, personagens como Lúcifer e Caim, citados anteriormente, se transmutam em figuras simpáticas e até heroicas, consideradas dignas de atenção na narrativa (Davison, 2009). Sobre isso, Bellei comenta:

Os exemplos clássicos do monstruoso produzidos durante o período romântico (*Frankenstein*, 1818) e a Era Vitoriana (*Dracula*, 1897) assumem uma importância cultural que persiste até os dias de hoje. São textos que garantem não apenas o sucesso editorial imediato ao se tornarem o centro de atenção do gosto popular, mas que conseguem ainda prolongar tal sucesso em gerações sucessivas de consumidores ávidos de romance, quando estes representavam ainda um meio de comunicação cultural relativamente poderoso, e de filmes, quando estes se tornaram, no século XX, o que era o romance popular para o século XIX (Bellei, 2000, p. 18).

A segunda tese de Cohen aponta que o monstro sempre escapa. O autor explica que “os monstros devem ser analisados no interior da intrincada matriz de relações (sociais, culturais e lítero-históricas) que os geram” (Cohen, 2000, p.28). Ou seja, quanto se pensa em monstruoso, faz-se necessário levar em consideração as múltiplas facetas do momento histórico, que é sempre marcado por mudanças intensas, tanto nas formas de produção como nas de consumo do objeto artístico e cultural (Bellei, 2000). Assim, “uma “teoria dos monstros” deve preocupar-se com séries de momentos culturais ligadas por uma lógica que ameaça, sempre, mudar” (Cohen, 200, p.29).

Na terceira tese, Cohen aponta o monstro como arauto de crises categóricas. Inicia dizendo que “o monstro sempre escapa porque ele não se presta à categorização fácil” (Cohen, 2000, p. 30). Para o autor, os monstros são híbridos que perturbam, “híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática” (Cohen, 2000, p.30). A Criatura de Frankenstein porta um hibridismo monstruoso, feito de corpos de cadáveres que não se encaixam, em amplo sentido, em nenhuma categorização. Não estamos lidando com um humano, não estamos lidando com um demônio, não estamos lidando com nada que pertença a alguma raça ou credo, apenas com uma Criatura fadada a ser o que foi criada para representar.

Na quarta tese, Cohen (2000) informa que o monstro mora nos portões da diferença. Para o autor:

O monstro é a diferença feita carne; ele mora no nosso meio. Em sua função como Outro dialético ou suplemento que funciona como terceiro termo, o monstro é uma incorporação do Fora, do Além – de todos aqueles *loci* que são retoricamente colocados como

distantes e distintos, mas que se originam no Dentro. Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual (Cohen, 2000, p.32).

Nesse interim, nos perguntamos o que, em *Frankenstein*, pode se configurar como monstro e o que pode se configurar como monstruoso. Quando Cohen diz que o monstro mora no nosso meio, podemos pensar em Victor. Ele é o ser que, qualificando-se como identidade, como filho, amigo, amante, cientista, esconde a monstruosidade que transparece em sua Criatura vingativa, que é corporalmente e moralmente monstruosa, e que chega ao final do romance sem descobrir, afinal, por que foi criada.

Os monstros nunca são criados *in nihilo*, mas por meio de um processo de fragmentação e recombinação, no qual se extraem elementos “de várias formas” (incluindo – na verdade, especialmente – os grupos sociais marginalizados), que são, então, montados como sendo “o monstro”, ‘que pode, assim, reivindicar uma identidade independente’ (Girard, 1986, p. 33). (Cohen, 2000, p. 39).

Portanto, a monstruosidade da Criatura, que expressa o desejo de ter uma companheira, e nisso não tem êxito, advém do reflexo de Victor, da sua forma híbrida, e das suas ações descontroladas. Desta maneira, é possível concluir que, em *Frankenstein*, os monstros provêm de diferentes modelos de criação, mas, ainda assim, apresentam traços em comum. Na narrativa, “a própria história torna-se um monstro: desfigurante, autodesconstrutiva, sempre sob os riscos de expor as suturas que mantêm costurados seus separados elementos em um corpo único e pouco natural” (Cohen, 2000, p. 35). Finalizando esta tese, Cohen diz que

O monstro ameaça destruir não apenas os membros individuais de uma sociedade, mas o próprio aparato cultural por meio do qual a individualidade é constituída e permitida. Por ser um corpo ao longo do qual a diferença tem sido repetidamente escrita, o monstro (como a criatura de Frankenstein, aquela combinação de estranhos pedaços somáticos costurados a partir de uma comunidade de cadáveres) busca seu autor para exigir sua *raison d'être* – e para servir de testemunha ao fato de que ele poderia ter sido construído como um Outro (Cohen, 2000, p. 40).

A quinta tese elucida que o monstro policia as fronteiras do possível. Para ele,

a partir de sua posição nos limites do conhecer, o monstro situa-se como uma advertência contra a exploração de seu incerto território [...] Dar um passo fora dessa geografia oficial significa arriscar sermos atacados por alguma monstruosa patrulha de fronteira ou – o que é pior – tornarmo-nos, nós próprios, monstruosos (Cohen, 2000, p.41).

A personagem de Victor Frankenstein representa as palavras ditas acima. Victor transpõe barreiras que em teoria deveriam ser intocáveis. Ao dar vida ao seu monstro, ele mesmo termina se tornando monstruoso. Sobre essa transgressão, Cohen explica: “O monstro da proibição existe para demarcar os laços que mantêm unido aquele sistema de relações que chamamos cultura, para chamar atenção – uma horrível atenção – a fronteiras que não podem – não *devem* – ser cruzadas” (Cohen, 2000, p.43). Essas fronteiras são colocadas primariamente para respeitar a ordem da criação, na qual faz-se necessária a presença de um homem e uma mulher, sem sobreposição de gêneros, para que o processo seja considerado funcional. Quando Victor rompe com esse lugar, ele toma para si os princípios monstruosos do que é proibido, revelando-se o primeiro monstro da narrativa, que, por não ter uma mãe com quem possa compartilhar sua criação, transfere para esta suas próprias características, o que justifica o público atribuir à criatura o nome de seu criador. Logo, concordamos com Cohen quando diz que “todo monstro constitui uma narrativa dupla, duas histórias vivas, sendo a primeira a que descreve como o monstro pode ser, e a segunda que detalha a que uso cultural o monstro serve” (Cohen, 2000, p.42).

Essa negação do papel da mulher no processo de feitura da Criatura abre espaço para uma série de possíveis leituras. Num primeiro plano, temos o risco da criação de uma nova possível “terrível progênie”, capaz de alterar os caminhos da espécie humana – discussão que evoca os debates atuais sobre as consequências da inteligência líquida (nome dado ao estágio em que os computadores aprendem a pensar por si mesmos). Temos também a possibilidade de leituras ligadas à sexualidade. Assim como a psicanálise trata sobre a ideia da “inveja do pênis”, Mary Shelley apresenta aqui um caso de “inveja do ventre”,

através da obsessão de Victor por dar à luz um ser de forma independente. Ele não rouba apenas o papel de Deus, rouba também o papel da Mãe. E se dá muito mal em ambas as empreitadas.

A Criatura se encaixa nos mesmos padrões, na medida em que também decide mudar o rumo das coisas, obtendo uma companheira, na esperança de que seja capaz de procriar, gerando, assim, a sua própria nova espécie. Tanto Victor como a Criatura representam, portanto, um “perigo” para o espaço em que se encontram, pois “o monstro é transgressivo, demasiadamente sexual, perversamente erótico, um fora-da-lei: o monstro e tudo o que ele corporifica devem ser exilados ou destruídos” (Cohen, 2000, p. 48).

Na sexta tese, Cohen propõe que o medo do monstro é também uma espécie de desejo.

Para que possa normalizar e impor o monstro está continuamente ligado a práticas proibidas. O monstro também atrai. As mesmas criaturas que aterrorizam e interditam podem evocar fortes fantasias escapistas; a ligação da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como uma fuga temporária da imposição. Esse movimento simultâneo de repulsão e atração, situado no centro da composição do monstro, explica, em grande parte, sua constante popularidade cultural, explica o fato de que o monstro raramente pode ser contido em uma dialética simples, binária (tese, antítese... nenhuma síntese). Nós suspeitamos do monstro, nós o odiamos ao mesmo tempo que invejamos sua liberdade, e, talvez, seu sublime desespero (Cohen, 2000, p.48).

Na sétima e última tese, Cohen (2000) afirma que o monstro está situado no limiar... do tornar-se.

Os monstros são nossos filhos. Eles podem ser expulsos para as mais distantes margens da geografia e do discurso, escondidos nas margens do mundo e dos proibidos recantos da nossa mente, mas eles sempre retornam. E quando regressam, eles trazem não apenas um conhecimento mais pleno de nosso lugar na história e na história do conhecimento de nosso lugar, mas eles carregam um autoconhecimento, um conhecimento *humano* – e um discurso ainda mais sagrado na medida em que ele surge de Fora. Esses monstros nos perguntam como percebemos o mundo e nos interpelam sobre como temos representado mal aquilo que tentamos situar. Eles nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão. Eles nos perguntam por que os criamos (Cohen, 2000, p.54-55).

É por isso que a Criatura se volta para o criador, perguntando por que foi criada. Victor não tem resposta, pois estamos falando de seu próprio duplo, uma imagem desfigurada de si, a própria personificação do trauma, que se divide nas instâncias do nascimento, do desamparo e da linguagem⁸⁰. É uma característica do trauma não tratado é a aporia, a impossibilidade de verbalização. A Criatura é tão assustadora por representar uma ferida, grande, feia e cheia de remendos, horrível o suficiente para ser incompreendida e fadada ao abandono e ao descaso.

Na literatura, monstros provocam medo e terror, mas também admiração e reverência, equilibrando-se na balança entre repulsa e atração. O monstro atrai por ser livre para transpor os limites do permitido, emitindo, além da ideia de liberdade, a de libertação. Eles pautam suas condutas por suas próprias regras e desejos baseados no seu *id* psíquico, desprezando o superego. Os tabus, a moral e nem mesmo os ordenamentos jurídicos que regem a sociedade os alcançam e eles agem sem se preocupar com os outros. Essa falta de limitação que o monstro apresenta lhe confere uma noção de prazer e poder, para a experiência da mortalidade e da corporeidade, e é isso que mantém *Frankenstein* de Mary Shelley vivo e cada vez mais monstruoso a cada leitura por todos esses anos. O leitor se identifica com ambos os monstros do enredo, de modo que “se os monstros não existissem, como existiríamos nós?” (Cohen, 2000, p. 54).

⁸⁰ O primeiro trauma que a Criatura experimenta é o do próprio “nascimento”, que estabelece uma ferida de memória que permanece desconhecida e não reconhecida até que o segundo e o terceiro estressores, o abandono de Victor (e posteriormente dos De Lacey) e a intrusão da linguagem a tragam à existência. Esses estressores culminam no fechamento da ferida por meio da vingança da Criatura que resulta na morte de Victor e, subsequentemente, no suicídio da mesma. Tais ações servem como o testemunho da Criatura, que reflete a teoria de Cathy Caruth (1996) sobre como a ferida se torna voz e sugere a tentativa de um sobrevivente de trauma de reconectar suas experiências, linguagem e representação de si mesmo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: *FRANKENSTEIN* PRESENTE

No imaginário popular, o nome “Frankenstein” remete à Criatura, não ao criador. Muito possivelmente, a explicação para isso se dá devido à influência cinematográfica, especialmente do filme de 1931, interpretado por Boris Karloff e dirigido por James Whale. Nele, nos deparamos com um monstro de aparência amortecida, que nos remete à morte, com olhos entristecidos, associados ao desamparo. Há um poder das imagens produzidas pelo cinema em suas primeiras décadas de tocar e afetar o espectador profundamente e, como consequência, marcar a memória do público. Assim, se estabeleceu uma nova narrativa, em que a Criatura passa a ser confundida com o criador.

A partir dali, passamos a ter diferentes versões para elementos do nosso imaginário popular e o que o leitor encontra na obra de Mary Shelley. Apesar dos eventuais desvios ocasionados, fato é que a Criatura de Frankenstein também é, de certa forma, um Frankenstein – nome herdado. A ligação entre ambos se dá especialmente pelo contraste, de modo que um ocupa o lugar de “monstro” e outro de “vítima”, ou o contrário, o que nos levou, neste trabalho, à teoria freudiana apresentada no “Das Unheimliche”, ou *infamiliar*, quando o teórico aponta um ponto limítrofe entre Eu e Não-Eu, trazendo à tona o sentimento de angústia e confirmando, nesse estado, uma fronteira egóica. Dessa forma, o que inicialmente poderia suscitar prazer se transforma em algo hediondo ou desprezível.

Instaurada numa época de grande pressão pela moralidade, a temática do duplo prospera na literatura britânica do século XIX em detrimento da repressão de determinadas emoções e comportamentos, que, quando aflorados (e sempre afloram), ocorrem de maneira violenta. Assim, temos a confusão entre os nomes do Criador e da Criatura, que afinal, representam diferentes lados da mesma moeda, constituindo-se como representações andantes do *infamiliar*. Por um lado, temos um criador racionalista e que busca suas respostas exclusivamente na ciência, deixando de lado o que é desencadeado pela Criatura: uma personalidade emotiva, rendida aos sentimentos. No romance, Victor Frankenstein mostra seus dois lados, que se revelam através da sua vontade de contribuir para a ciência vencendo a barreira da morte, e o que se contrapõe à nobreza desse desejo, que é a vaidade, a ambição e a necessidade de ser bem-visto socialmente. A sua

experiência dá certo quando ele traz à vida alguém a partir de restos de cadáveres. Contudo, ele nem parece se dar conta disso, pois se acovarda com a forma desagradável da sua criação. Ele a abandona, sem querer nenhuma ligação com ela.

Em termos psicanalíticos, o que temos é o desamparo de um ser recém-criado. Isso traduz uma situação humana fundamenta: a de um ser em estado de dependência de outrem, necessitando que lhe supram o necessário à sua sobrevivência física e emocional, para que, assim, possa crescer e se tornar um sujeito ao lidar com os desafios da introdução à linguagem e da aquisição de códigos e valores do grupo em que está inserido. O suporte por meio do outro se faz necessário. Nessa relação de dependência, há investimentos libidinais produzidos pelo Eros, que imaginariamente “confortam” o sujeito em constituição: carinho, compaixão, reconhecimento, que acabam por gerar outra dependência psíquica, de modo que a força com que cada indivíduo (re)vivencia (e tem capacidade para ressignificar) uma situação de perda, diz respeito a quais recursos ele possui para lidar com a situação de desamparo fundamental à condição humana.

Embora, por um lado, o desamparo seja a afirmação da vida, nos impulsionando a canalizar nossos investimentos libidinais, a perda não elaborada pode incapacitar o sujeito de se reestabelecer em momentos traumáticos. Trata-se, portanto, da força do senso de identidade, que pode ser traduzida como uma vivência intransferível que nos dá a sensação de que somos quem somos, e não outro indivíduo. Essa construção começa antes mesmo da concepção do ser, com o ambiente e expectativas identitárias acerca da criança que virá, podendo estas serem consideradas como representações pulsionais oferecidas, acima de tudo, em primeira instância, pelos pais, e depois pelos grupos sociais, que possibilitam a primeira inserção no mundo. A falta dessas referências de identidade pode causar um efeito desastroso na constituição psíquica do sujeito, fazendo com que ele não encontre seu lugar no mundo, tampouco se reconheça nele, de forma que o desamparo se reapresenta e a angústia assume o seu lugar.

Freud (1926) define a angústia como uma reação ao desamparo original, que se reproduz mediante situações de perigo, sinalizando a busca por ajuda, isto é, o Eu que experimentou o trauma de maneira passiva, vem a repeti-lo, em sua

versão enfraquecida, na tentativa de conseguir, ele mesmo, dar cadência à vida, convergindo assim o trauma do desamparo em exigências pulsionais que adoecem o sujeito, remontando a situações pregressas de desamparo (Freud, 1926). Apesar de Victor Frankenstein ser um homem e de exercer a função divina de criar vida, temos também o lado feminino dessa situação. Estamos tratando de um universo ficcional que vem da mente de uma autora mulher assombrada pelos perigos inerentes a uma gestação. Mary Shelley perdeu a mãe e perdeu filhos; o próprio livro nasce de um pesadelo sobre essas questões. Victor Frankenstein rejeita sua criatura na função materna, quando não é capaz de lidar com a decepção de haver gerado um “monstro”; e na função paterna, quando não dá amparo e não responde às perguntas que lhe são feitas sobre “como” e “por quê” essa criação ocorreu. Mary Shelley também experimentou o desamparo de forma contundente, tendo passado a vida toda assombrada pelo fantasma da relação entre a morte e o nascimento.

Há uma relação de culpa que se configura nessa “troca” de vidas. A mãe morre em função do nascimento de Mary, gerando a culpa que impede a filha de ressignificar sua primeira situação de desamparo. Para além disso, fatos da própria vida da autora implicam a morte de outras pessoas: temos abortos involuntários, a morte de seus filhos pequenos e o suicídio da esposa de Percy Shelley. Há elementos, nesta narrativa derivada de um pesadelo, indicando que o “nascimento” da Criatura representa um parto malsucedido. Ela “nasce” num berço de morte, e sua presença provoca mal-estar, horror e rejeição. A ordem do desamparo, nesse sentido, se instaura em forma de trauma. No trauma, há um lapso da recordação, a qual é reprimida e o indivíduo-vítima não consegue interpretar os sintomas que derivam desse lapso a partir da lógica, sendo, logo, coagido ao impulso da repetição de uma circunstância que não é mais passada, mas ocupa o lugar presente, atual. Cada vez que mata alguma das pessoas que são caras a Victor, a Criatura atualiza a revolta que sente por ter sido rejeitada.

Podemos reconhecer o trauma como algo que viola a mente de forma avassaladora e abre um caminho para a repetição compulsória, que não está impressa na consciência de si, e não é capaz de produzir algum significado. Em termos freudianos, se trata de uma condição em que, em lugar das palavras, apresentam-se sintomas que estão recalçados e que falam mais eloquentemente,

cujos impactos impedem sua representação. Assim, o trauma desconstrói sentidos e significações, se caracterizando pela não possibilidade de narração.

O trauma afeta a própria realidade através da dissociação. Na linha tênue entre um passado que não pode ser esquecido, mas também que não consegue ser lembrado; temos um ser que, traumatizado, dispõe de barreiras de proteção mentais que o “entorpecem”, impedindo que a experiência ocupe novamente o espaço daquilo que passou. Esse “entorpecimento”, associado à impossibilidade de assimilar a experiência, surge concomitante ao trauma, que, ao contrário do que possa parecer, não deve ser encarado como algo que ficou para trás, por dizer respeito a situações do passado, mas sim, como eventos presentes que se movem com força. Desse modo, o luto não elaborado de Mary Shelley, com o qual se enterram esperanças, aspirações e gozos, é responsável pela idealização de um Victor que, ao igualmente experimentar a perda precoce de sua mãe, rompe com a própria humanidade a fim de criar o que para ele se torna uma aberração. Ele, ao mesmo tempo, se apropria de dois papéis sagrados: toma o papel da mãe (que dá à luz e deve proteger e amar) e o papel de Deus (que dá vida e protege sua criatura), e falha em ambas as tarefas.

Em *Frankenstein*, temos a estrutura gótica da história dentro da história, que corresponde a um mergulho pelas camadas do ser. Temos a moldura do capitão Walton (superego) que, ao observar o confronto entre o fogo puro das reações emocionais da Criatura – percebe que esse fogo se consome em si mesmo. Temos Frankenstein (ego) que oferece a história de sua vitória e de seu fracasso como um exemplo que não deve ser seguido, com o objetivo de convencer Walton a ser menos instintivo e mais racional em suas decisões. E temos a Criatura (id), que reflete emoções primitivas e instintivas. Ao se sentir rejeitada, exprime sua raiva de forma desmedida. Sua história é uma repetição que reflete a fragilidade de um ser recém-nascido, completamente indefeso e à mercê dos cuidados dos outros, e que, desamparado, frustra-se e se traumatiza. Não se sentindo amada, elemento fundamental na constituição do sujeito, transforma em morte tudo ao seu redor – algo que lhe é absolutamente familiar, pois diz respeito à sua constituição.

Frankenstein considera que merece as punições que recebe frente às suas transgressões. Não parece sentir remorsos por abandonar sua criatura, o que ele lamenta é haver violado regras éticas e morais. Conclui que – por nobres,

idealistas ou maravilhosas que tenham sido suas aspirações – não devemos interferir na ordem natural das coisas. Este é o veredito de Victor Frankenstein quanto a suas ações, e é também o ponto de vista que transparece no final da narrativa de Mary Shelley. Isso reflete o conflito inerente àquela época: por mais que os ideais modernos e republicanos sejam fascinantes, não é fácil romper com uma estrutura milenar de valores. Essas são as questões éticas envolvendo o desenvolvimento da ciência que com tanta frequência ligamos à discussão desta obra.

Note-se também que, ao longo do tempo, a percepção dos leitores sobre *Frankenstein* mudou consideravelmente. Para o leitor atual, o ponto fraco do discurso de Frankenstein não está em tentar vencer a fronteira da morte, mas em abandonar – por vaidade e orgulho ferido – a sua criatura à própria sorte. No caso de Walton, a narrativa de Frankenstein pode ter salvado a vida do Capitão, que dá um passo atrás e resolve ser cauteloso. Quanto a Frankenstein e sua Criatura, ao se encontrarem no ponto climático do romance, acabam por selar seu desentendimento, que, posto na ordem da linguagem, estabelece questões essenciais sobre condições de existência. A partir desse encontro, temos toda uma literatura e filmografia derivada. Por exemplo, o filme *Blade Runner*, em que o personagem Deckard elabora as perguntas adâmicas para as respostas que, enquanto seres humanos, procuramos: “De onde viemos? Para onde vamos? Quanto tempo temos?”. Nesse sentido, o pano de fundo da literatura escrita no século XIX apresenta uma mudança muito rápida e drástica entre paradigmas. Buscar prolongar a vida ou reverter a morte não é mais considerada uma transgressão, uma vez que questões éticas, morais e religiosas estão sendo reavaliadas. O romance de Mary Shelley já levanta essas questões. *Frankenstein* presente.

REFERÊNCIAS

APOLLONIO, C. **Romantico: storia e fortuna di una parola**. Firenze: G.C. Sansoni Editore, 1958.

BARTHES, R.; KAISER, W; BOOTH, W.C; HAMON, Ph. **Poétique du récit**. Paris, Seuil, 1977.

BELLEI, S. L. P. **Monstros, índios e canibais: ensaios de crítica literária e cultural**. Florianópolis, Insular, 2000.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BENNETT, T. B; CURRAN, S. A. **Mary Shelley in her times**. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2003.

BENEVISTE, E. **Problemas de linguística geral**. Tradução de Maria da Gloria Novak e Maria Luisa Neri. São Paulo, Pontes, 2005.

BÍBLIA SAGRADA. **Bíblia de estudo de Genebra**. Tradução João Ferreira de Almeida. 2. ed. rev. e atu. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil (SBB); São Paulo, Cultura Cristã, 2009.

BLADE RUNNER. Direção: Ridley Scott. Produção: Philip K. Dick. Estados Unidos, 1982.

BOHLEBER, W. **Destructiveness, intersubjectivity and trauma: the identity crisis of modern psychoanalysis**. London: Karnac books, 2010.

BURKE, E. **Four letters on the proposals for peace with the regicide Directory of France**. London: Clarendon Press, 1878.

BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução, apresentação e notas: Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, Bíblia de Jerusalém, 1993.

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

CARUTH, C. **Explorations in memory**. Baltimore: The Johns Hopkins University, 1995.

CARUTH, C. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). In: **Catástrofe e representação: ensaios**. Tradução de Arthur Nestrovski; Márcio Seligmann-Silva (Orgs.). - São Paulo, Escuta, 2000. p. 111-136.

CARUTH, C. **Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.

CESAROTTO, O. **No olho do outro**. São Paulo, Mas Limonad, 1987.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim 16. ed. – Rio, José Olympio, 2001.

COHEN, J. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte, Autêntica, 2000. p. 23-60.

COLERIDGE, S. T. **The rime of the ancient mariner**. The Norton Anthology of British Literature: The Romantic Period. 10th ed. Stephen Greenblatt, General Editor. W.W. Norton, 2017. pp. 448-64.

DAVISON, C. M. **History of the Gothic: Gothic literature 1764 – 1824**. Valeta: Gutenberg Press, 2009.

DOUTHWAITE, J. V. **The *Frankenstein* of 1790 and other lost chapters from revolutionary France**. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

DURAND, G. **Campos do imaginário**. Trad. Maria João Batalha Reis, Instituto Piaget, 1996.

FAVRET, M. A. The letters of *Frankenstein*. **Genre**, v. 20, n. 1, 1987. p. 3-24.

FERBER, M. **Romanticism: a very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

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

FOUCAULT, M. **Madness and civilization: a history of insanity in the age of reason**. 1965. Trad. Richard Howard. New York: Vintage, 1988.

FOUCAULT, M. **Os anormais**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

FRANKENSTEIN. Direção: James Whale. Roteiro: Garrett Fort, Francis Edward Faragoh. Estados Unidos, 1931.

FREUD, S. (1920) **Além do princípio de prazer**. Trad. Renato Zwick. Prefácio de Tales Ab´Saber. Ensaio bibliográfico de Paulo Endon, Endson Sousa. Porto Alegre, L&PM, 2019a.

FREUD, S. (1937) **Análisis terminable e interminable**. Sigmund Freud Obras Completas (Vol. 23). Tradução de Jose L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1977.

FREUD, S. (1938) **Esboço de psicanálise**. Trad. Saulo Krieeger. Prefácio de Guilherme Marconi Germer. São Paulo: Cienbook, 2019b.

FREUD, S. (1911) **Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico**. Tradução de Paulo César de Souza. Obras completas, v. 10. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, S. (1926) **Inibições, sintomas e medo**. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2016.

FREUD, S. (1900) **Interpretação dos sonhos**. Trad. J. Salomão. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas (Vol. IV e V, pp. 240-321). Rio, Imago, 1974.

FREUD, S. **Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos: 1932-1936**. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. **O infamiliar [Das Unheimliche]**. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Edição comemorativa bilíngue (1919-2019): Seguido de **O Homem da areia**, de ETA Hoffmann. Tradução de Romero Freitas. Autêntica, 2019c.

FREUD, S. Projeto para uma psicologia científica. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**, vol. 1. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977, p. 395-517.

FREUD, S. (1908) Sobre las teorías sexuales infantiles. In: FREUD, S. **Obras completas**. Tradução de Jose L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1999, v. IX, p. 183-184.

GARRET, M. **Mary Shelley**. Londres, The British Library, 2002.

GILBERT, S.; GUBAR, S. **The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination**. Yale: Yale University Press, 2000.

GODWIN, W. (1798) **An enquiry concerning political justice and its influence on general virtue and happiness**. London: OUP Oxford, 2013.

GODWIN, W. **Caleb Williams or things as they are**. London: Project Gutenberg, 1903. Disponível em <<https://www.gutenberg.org/files/11323/11323-h/11323-h.htm>> Acesso em 24/06/2024.

GODWIN, W. **Lives of the necromancers: or an account of the most eminent persons in successive ages, who have claimed for themselves, or to whom has been imputed by others, the exercise of magical power**. London: Project Gutenberg, 1834. Disponível em <<https://www.gutenberg.org/cache/epub/7082/pg7082-images.html>> Acesso em 24/06/2024.

GODWIN, W. **St. Leon: a tale of the sixteenth century**. London: Project Gutenberg, 1831. Disponível em <<https://www.gutenberg.org/cache/epub/53707/pg53707-images.html>> Acesso em 24/06/2024.

GOETHE, J. W. V. **Fausto. Uma tragédia**. Primeira parte. Tradução do original alemão de Jenny Klabin Segall. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2004.

GOLDBERG, B. **The lake poets and professional identity**. Nova York: Cambridge University Press, 2007.

GORDON, C. **Romantic outlaws: the extraordinary lives of Mary Wollstonecraft & Mary Shelley**. New York: Pandon Random House LLC, 2015.

GREENBLATT, S. (Ed.). Introduction. **The Norton anthology of English literature**: Package 1 (Volume A, B, C). WW Norton, 2018.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

HAZLITT, W. **The spirit of the age: or, contemporary portraits**. London: Project Gutenberg, 1825. Disponível em <https://www.gutenberg.org/cache/epub/11068/pg11068-images.html> Acesso em 24/06/2024.

HILL, J. **White horizon: the Arctic in the nineteenth-century British imagination**. Albany: State University of New York Press, 2008.

HIROSHIMA MON AMOUR. Direção: Alain Resnais. Roteiro: Marguerite Duras. França, 1959.

HITCHCOCK, S. T. **Frankenstein: as muitas faces de um monstro**. Trad. Henrique Amat Rêgo Monteiro. São Paulo: Larousse do Brasil, 2010.

HOFFMANN, E. T. A. **O homem da areia**. [Der Sandmann, 1817]. Tradução de Ary Quintella. Rio: Rocco, 2010.

HOGLE, J. E. Introduction: The Gothic in Western culture. In **The Cambridge companion to Gothic fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

HUNTER, J. P. **Frankenstein: the 1818 text, contents, criticism**/ Mary Shelley; edited by J. Paul Hunter. Third Edition. New York: W. W. Norton & Company, 2022.

JAMES, E.; MENDLESOHN, F. (Ed.). **The Cambridge companion to science fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

JEHA, J. **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

KANT, I. **Fundamentos da metafísica dos costumes**. Tradução de Lourival de Queiroz Henkel. São Paulo: Ediouro, 1993.

KAYSER, W. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. São Paulo, Perspectiva, 2003.

KRISTEVA, J. **Powers of horror**. Nova York: Columbia University Press, 1982.

LACAN, J. (1956-57). **O seminário, livro 4: a relação de objeto**. Tradução de Luiz Roberto Gomes Rio, Jorge Zahar, 1995.

LACAN, J. (1957-58). **O seminário, livro 5: as formações do inconsciente**. Tradução de André Telles. Rio, Jorge Zahar, 1999.

LAPLANCHE, J., PONTALIS, J. **Vocabulário da Psicanálise**. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LISBOA, A. **Azul corvo**. Rio, Objetiva 2014.

LONGUEIL, A. E. **The word "Gothic" in eighteenth century criticism**. *Modern Language Notes*, v. 38, n. 8, p. 453-460, 1923.

MARSHALL, F. A. T. **The life and letters of Mary Wollstonecraft Shelley. Volume I (of 2)**. Project Gutenberg, 2011. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/37955/37955-h/37955-h.htm>> Data de acesso: 10/06/2023.

MEES, L. A. **Abuso sexual: trauma infantil e fantasias femininas**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

MELLOR, A. K. **Mary Shelley: her life, her fiction, her monsters**. Londres, Routledge, 1989.

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

MELLOR, A. K. **Possessing nature: the female in *Frankenstein*, in *Romanticism, and Feminism***, by Anne K. Mellor (ed). Bloomington, Indiana University Press, 1988. p. 220-232.

MIJOLLA, A. **International dictionary of Psychoanalysis**. Detroit: Macmillan, 2005.

MILTON, J. **Paraíso perdido**. Tradução de Conceição Sotto Souto Maior. Rio: Ediouro, 2015.

MOERS, E. **Female Gothic in the endurance of *Frankenstein*: essays on Mary Shelley's novel**, eds. George Levine and U.C. Knoepfelmacher. Berkeley: University of California Press, 1979.

NOGARET, F. F. **Le Miroir des événements actuels, ou la belle au plus offrant: histoire à deux visages**. Paris: Au Palais Royal and Chez les Marchands de Nouveautés, l'An de notre salut, et le deuxième de la Liberté, 1790.

O'LOUGHLIN, K. The pathless seas: configuring displacement in British Romanticism. **Ler história**, n. 78, 2021. p. 85-107.

PLATÃO. **Teeteto Crátilo**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora Universitária UFPA, 2001.

POE, E. A. (1831-1849) *Bernice*. In **Edgar Allan Poe: The Complete Tales**. Londres: Centaur Classics, 2015.

POLIDORI, J. W. **The diary of Dr John William Polidori**. (1816). Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

POOVEY, M. **The proper lady and the woman writer: ideology as style in the works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen**. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

RANDEL, F. **The political geography of horror in Mary Shelley's *Frankenstein***. ELH, 70.2 (2003): 465-491. JSTOR. Disponível em < <https://www.jstor.org/stable/30029885> > Data de acesso: 01/04/2023.

REBELLO, L. S.; RODOLFO, L. Registro de errâncias: Murilo Mendes escreve a Guilhermino Cesar. In: BITTENCOURT, R. L. et alii (Org.). **Espaço/espacos: estudos de literatura comparada**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

RODOLFO, L. **A vida às margens da arte: a correspondência e a poesia inéditas de Murilo Mendes a Guilhermino Cesar**. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade de Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

ROE, N. **The politics of nature: Wordsworth and some contemporaries**. London: Macmillan, 1992.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. **Dicionário de psicanálise**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio, Jorge Zahar, 1998.

RUDGE, A. M. **Trauma**. Rio: Jorge Zahar, 2009.

SAMICO, F. C. **A supervisão psicanalítica na universidade e a instituição polícia militar: relato de uma experiência**. 2018. 186 f. Tese (Doutorado) - Curso de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

SELIGMANN-SILVA, M. A história como trauma. In: **Catástrofe e representação: ensaios**. Arthur Nestrovski, Márcio Seligmann-Silva (Orgs.). São Paulo, Escuta, 2000. p. 73-98.

SELIGMANN-SILVA, M. Literatura e trauma. **Pro-posições**, v. 13, n. 3, p. 135-153, 2002. Disponível em < <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643943/11399> > Acesso em 14/08/2021.

SHELLEY, M. W. (1816) **Frankenstein: ou o moderno Prometeu/ Frankenstein: or the Modern Prometheus**. Tradução de Doris Goettems. São Paulo, Landmark, 2016.

SHELLEY, M. W. (1831) **Frankenstein: ou o Prometeu moderno/ Mary Shelley**; Tradução de Rafaela Caetano. São Paulo, Excelsior, 2019.

SHELLEY, M. W. **History of a six weeks' tour through a part of France, Switzerland, Germany, and Holland**. Hastings: Delphi Classics, 2017.

SHELLEY, M. W. **Rambles in Germany and Italy in 1840, 1842, and 1843**. Lodon: Edward Moxon, 1844.

SHELLEY, M. W. **The Last Man/ O último homem**. Tradução de Marcella Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2007.

SHELLEY, P. B. **Uma defesa da poesia e outros ensaios /A defence of poetry and other essays**. Tradução e notas de Fabio Cyrino e Marcella Furtado. São Paulo: Landmark, 2008. p. 77 – 122.

SHOWALTER, E. **The new feminist criticism: essays on women, literature, and theory**. New York: Pantheon, 1985.

SHOWALTER, E. Twenty years on: A Literature of Their Own revisited. In: **Novel: a forum on fiction**. Durham: Duke University Press, 1998. p. 399-413.

STABLEFORD, B. Science fiction before the genre. In: **The Cambridge companion to science fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 15-31.

STERRENBURG, L. Mary Shelley's monster: politics and psyche in Frankenstein. In: LEVINE, George; KNOEPFLMACHER, Ulrich Camillus (Ed.). **The endurance of Frankenstein: essays on Mary Shelley's novel**. London: University of California Press, 1979.

VAN DER KOLK, B. A; VAN DER HART, O. The intrusive past: the flexibility of memory and the engraving of trauma in: Caruth, Cathy. **Explorations in memory**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995. p. 158-183.

VOVELLE, M. **A revolução francesa: 1789-1799**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

WOLLSTONECRAFT, M. **A vindication of the rights of woman**. Hammondsworth: Penguin, 2004.

WOLLSTONECRAFT, M. **Thoughts on the education of daughters**. London: Verlag, 2016.

ZIMERMAN, D. **Vocabulário contemporâneo de psicanálise**. Porto Alegre, Artmed, 2008.