

## FRANKENSTEIN: a trajetória errante de um monstro narrativo

### FRANKENSTEIN: the wandering trajectory of a narrative monster

Ricardo Jorge de Lucena Lucas <sup>1</sup>

Felipe Lima Rodrigues <sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo abordar aspectos da narrativa de *Frankenstein*, de Mary Shelley, no que diz respeito à obra original, de 1818, e suas adaptações. A recorrência da obra e de seu personagem principal são abordadas à luz da transtextualidade de Genette (1982), da teoria da adaptação de Hutcheon (2011) e da análise pragmática da narrativa de Motta (2013), a qual destaca, entre outros níveis de análise, a abordagem metanarrativa, que dá conta da dimensão ética e moral à que a história está ligada.

**Palavras-chave:** *Frankenstein*. Intertextualidade. Narrativa

**Abstract:** This paper aims to analyze aspects of the narrative of *Frankenstein*, Mary Shelley 's novel, with respect to the original work of 1818, and its adaptations. The recurrence of the work and its main character are approached based on the transtextuality of Genette (1982), Hutcheon's theory of adaptation (2011) and the pragmatic analysis of the narrative proposed by Motta (2013), which highlights, among other levels of analysis, the metanarrative approach, which accounts for the ethical and moral dimension to which history is linked.

**Keywords:** *Frankenstein*. Intertextuality. Narrative

Parodiando Sancho Pança, tudo deve ter um início; e esse início deve estar ligado a algo que já existiu antes. Para os hindus o mundo é sustentado por um elefante, mas o elefante se acha apoiado em cima de uma tartaruga. Inventar, deve-se admitir humildemente, não consiste em criar algo do nada, mas sim do caos; em primeiro lugar, deve-se dispor dos materiais; pode-se dar forma à substância negra e informe, mas não se pode fazer aparecer a própria substância. Em tudo o que se refere às descobertas e às invenções, mesmo àquelas que pertencem à imaginação, lembramo-nos continuamente da história do ovo de Colombo. A invenção consiste na capacidade de julgar um objeto e no poder de moldar e arrumar as ideias sugeridas por ele (SHELLEY, 2011: 9)

<sup>1</sup> Jornalista, doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPe) e professor do Curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM-UFC). E-mail: ricardo.jorge@gmail.com.

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM-UFC). E-mail: felipelima2005@gmail.com.

## 1. Introdução

Este artigo procura abordar *Frankenstein*, romance gótico de 1818, da escritora inglesa Mary Shelley, sob dois enfoques. O primeiro é o foco narrativo particular do qual a autora se vale para desenvolver sua novela. Com relatos dentro de relatos, a história é contada sob diferentes pontos-de-vista, de narradores diversos, com suas próprias perspectivas e limitações. Tal recurso, de narrativas encaixadas, influencia de forma relevante a composição da trama e está presente em outras obras da literatura, tal como *As Mil e Uma Noites*, coleção de contos do Oriente Médio, e *Decameron*, de Giovanni Boccaccio.

O segundo enfoque sob o qual este artigo aborda a obra literária de Shelley é o da persistência de *Frankenstein*. Desde da publicação de sua primeira edição, a obra extrapola sua natureza literária para os palcos do teatro, cinema, televisão, quadrinhos, entre outros. Tal fenômeno se dá não apenas por seguidas adaptações do romance, mas também pela apropriação de personagens e elementos da trama. Seja na figura do cientista louco, do monstro criado em laboratório ou das tragédias engendradas pela busca imprudente do conhecimento, o romance de Shelley se mantém vivo e atual. Como exemplo de tal persistência, observamos em particular o aspecto visual do personagem do monstro.

A criatura, bem como seu criador, são as figuras centrais do romance. Mary Shelley, no prefácio da primeira edição, datado de setembro de 1817, fala sobre as origens da história, que teriam vindo a ela num sonho:

Eu via – com os olhos fechados, mas com uma penetrante visão mental –, eu via o pálido estudioso das artes profanas ajoelhado junto à coisa que ele tinha reunido. Eu via o horrível espectro de um homem estendido, que, sob a ação de alguma máquina poderosa, mostrava sinais de vida e se agitava com um movimento meio-vivo, desajeitado. Deve ter sido medonho, pois terrivelmente espantoso devia ser qualquer tentativa humana para imitar o estupendo mecanismo do Criador do mundo. O sucesso deveria aterrorizar o artista; ele devia fugir de sua odiosa obra cheio de horror. Ele esperaria que, entregue a si mesma, a centelha de vida que ele lhe comunicara extinguir-se-ia, que aquela coisa que recebera uma animação tão imperfeita mergulharia na matéria morta, e ele poderia então dormir na crença de que o silêncio do túmulo envolveria para sempre a breve existência do hediondo cadáver que ele olhara como berço de uma vida. Ele dorme; mas é acordado; abre os olhos; avista a horrorosa coisa de pé ao lado de sua cama, afastando as cortinas e contemplando-o com os olhos amarelos, vazios de expressão, mas especulativos. (SHELLEY, 2011: 10)

O sonho de Mary Shelley resume a essência do romance *Frankenstein*. A própria autora revela que tinha intenção de escrever apenas algumas páginas, um conto, mas que seu marido a incentivara a transformá-lo em um romance. De fato, a cena narrada está presente na obra.

Na história, o moribundo cientista Victor Frankenstein é encontrado nas geleiras do ártico pela tripulação do capitão Robert Walton, a quem narra sua vida e seus conflitos com o ser que criara em seus experimentos. Em seu relato, ele conta que, perseguido pela criatura, teve parentes, amigos e até sua esposa mortos, um após o outro, pelo monstro, a fim de causar-lhe desespero e miséria. Por fim, Victor jura vingança e persegue o monstro, que o atrai para a morte no círculo polar ártico, local onde fora resgatado por Walton. A história é narrada a partir de cartas do capitão à sua irmã, que transmitem o relato de Frankenstein.

Para a composição de sua novela, Mary Shelley se apropria do conhecimento científico e médico disponível na época. Entre as principais influências estão os experimentos de Erasmus Darwin, avô de Charles Darwin, estudioso das correntes galvânicas, estímulo no qual um feixe elétrico contínuo e polarizado é aplicado sobre tecido orgânico provocando contrações em tendões e músculos. Embora não tenha chegado a reanimar cadáveres, é utilizada até hoje como uma forma de eletroterapia em tratamentos estéticos. Erasmus Darwin chega a ser citado no prefácio, na introdução, pela autora, e no texto da obra, pela personagem Victor Frankenstein, que faz referência a um sábio inglês, cujos estudos contribuiriam para o sucesso de seu experimento. (SHELLEY, 2011: 174)

No pós-fácio do livro, editado pela L&PM, 2011 (e versão brasileira da obra com a qual trabalhamos para fins desse artigo), o crítico literário americano Harold Bloom relaciona *Frankenstein* a duas obras a que faz referência diretamente: *Prometheus Unbound*, de Percy Shelley, que revisita o mito grego de Prometeu, e *O Paraíso Perdido*, de John Milton, nas figuras cristãs de Adão e de Lúcifer. Os dois livros se debruçam sobre a relação entre criador e criatura, bem como a tentativa de superação de limites como causa de ruína do transgressor. (in SHELLEY, 2011: 264)

*Frankenstein* é declaradamente uma modernização de Prometeu, conforme seu título sugere. O titã que roubou o fogo dos deuses para entregá-lo aos homens

representa a vitória dos seres humanos sobre as divindades, por meio do desenvolvimento da civilização e do progresso científico. Vale ressaltar que o nome “Prometeu” significa, no grego antigo, “antevisão” ou “premonição”, aquele que vê ou pensa antecipadamente. Um homem à frente de seu tempo, como Frankenstein se considera.

E Prometeu também é punido por sua ousadia. Aprisionado por Zeus no cume de uma montanha, passa a eternidade tendo seu fígado devorado diariamente por um pássaro, apenas para tê-lo regenerado e, no dia seguinte, novamente retalhado, num eterno ciclo de tortura.

O Prometeu dos antigos tem sido, na maior parte, uma figura espiritualmente repreensível, se bem que frequentemente simpática, tanto em termos de sua dramática situação quanto de sua íntima aliança com o homem contra os deuses. Porém essa aliança foi ruínosa para o homem na maioria das versões do mito, e a benevolência do Titã mal foi suficiente para recompensar a alienação do homem do céu, donde ele o havia trazido (*in* SHELLEY, 2011: 263).

Harold Bloom também observa que o titã da mitologia grega se assemelha ao Lúcifer de John Milton, um filho da luz expulso do céu. “[Percy] Shelley foi mais longe ao considerar o Satanás de Milton como um Prometeu imperfeito, inadequado devido à mescla de suas qualidades heróicas e mesquinhas, que criam na mente do leitor um 'pernicioso sofisma' contrário ao espírito da arte”. (*in* SHELLEY, 2011: 264)

A referência ao Paraíso Perdido é feita no decorrer da narrativa de *Frankenstein*, nas palavras do monstro:

(...) *O Paraíso Perdido* provocou-me sensações ainda mais diversas e profundas [do que um dos volumes de *Vidas Ilustres*, de *Plutarco*, e do que *As Tristezas de Werter*, de *Goethe*]. Li-o, como li os outros volumes que me haviam caído às mãos, como se fosse uma história verídica. Ele agitava todos os sentimentos de maravilha e terror que o quadro de um Deus onipotente, guerreando com suas criaturas, seria capaz de despertar. Não raro, eu encarava aquelas situações como semelhantes à minha. Como Adão, aparentemente eu não possuía liame algum com qualquer outra criatura viva; a situação dele, porém, sob todos os outros pontos de vista, era muito diferente da minha. Ele saíra das mãos de um Deus, como criatura perfeita, feliz e próspera, protegida com especial carinho por seu Criador. Podia conversar com seres de uma natureza superior e adquirir conhecimentos deles, mas eu era um desgraçado, impotente, que estava só. Muitas vezes considerei Satanás como o emblema que mais se adaptava à minha situação, pois não raro, como ele, quando eu via a alegria de meus protetores, sentia dentro de mim o gosto amargo da inveja. (SHELLEY, 2011: 150-1)

Assim, a ideia de originalidade da história de Mary Shelley é relativizada, uma vez que sua criação não apenas faz alusão a obras anteriores e as cita, ao comparar-se explicitamente a elas, mas recorre a outros recursos da literatura gótica, como o conceito do *doppelgänger*, isto é, do duplo. Esse recurso narrativo está presente em obras bastante distintas, como *O Duplo* de Dostoiévski, de 1846, *O Estranho Caso do Dr. Jekyll e do Sr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, de 1886, e o conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, de 1839. Manifestado como um *alter ego*, um sósia, um irmão gêmeo, real ou imaginário, o duplo serve a propósitos diversos, seja para marcar a oposição simbólica entre personagens antagonistas, seja para demonstrar que, embora oponentes, eles guardam semelhanças como imagens refletidas num espelho.

Em seu aprofundamento na análise da obra, no pós-fácio, Bloom observa a confusão do público ao atribuir o nome de Frankenstein à criatura ao invés de fazê-lo em relação ao cientista que lhe deu vida. Para ele, isso se dá pela dualidade central existente na novela de Mary Shelley, na qual o monstro e seu criador são as metades antiéticas de um mesmo ser. Eis aí o *doppelgänger*. Bloom cita a novelista escocesa Muriel Spark, que estabeleceu esta antítese: “Para ela, Victor Frankenstein personifica os sentimentos, e sua inominada criatura o intelecto. No seu modo de ver, o monstro não possui emoções e, ‘o que parece ser emoções... são na verdade manifestações intelectuais que chegam através de canais racionais’”. (in SHELLEY, 2011: 262)

Sob este enfoque, é possível estabelecer relações entre *Frankenstein* e o citado *O Estranho Caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*. Esta utiliza de forma mais explícita o recurso do *doppelgänger*, mas amparado pelos estudos científicos de sua época, no caso, o distúrbio de dupla personalidade. Assim como na novela de Shelley, Stevenson descreve um desastroso caso de desenvolvimento científico desenfreado, que resulta em crimes horrendos e na destruição de ambas as manifestações. Não à toa, Mellier lembra que uma das características da literatura fantástica é seu paradoxo identitário, no qual, de modo perturbador, o duplo torna-se essencialmente “uma figura narcísica” (MELLIER, 2000: 58).

Dessa forma, Frankenstein é ao mesmo tempo Prometeu, Adão e Lúcifer. Rouba o fogo de Zeus para entregá-lo aos humanos. Prova do fruto da árvore do

conhecimento do bem e do mal. Volta-se contra Deus e é amaldiçoado a viver nas trevas. Seu arrependimento é imediato, mas de nada vale para sua redenção.

Outra questão peculiar em *Frankenstein* no que diz respeito ao *doppelgänger* é que, segundo a narrativa apresentada por Victor, não há testemunhas da real existência do monstro. Embora a criatura descreva para o cientista seus encontros com outros indivíduos, nos quais causa terror absoluto e resulta em confrontos físicos e fuga, tais relatos estão contidos nas histórias de Victor, num terceiro nível narrativo.

Nessa estrutura, tudo o que Frankenstein conta para Walton pode ser fruto de sua imaginação. Mesmo o vulto que a tripulação avistara na neve dias antes de encontrar o cientista moribundo pode ter sido ele mesmo ou qualquer outra coisa. Somente após a morte de Victor, Walton tem contato direto com o monstro, no diálogo final. Estaria ele enlouquecido também, após ouvir todo o relato de Frankenstein?

## 2. Algo que já existiu antes

*Frankenstein* é composto por cartas do capitão Walton contendo a história do cientista. Essa hierarquização narrativa, com uma história dentro de outra história, tal qual os contos de Scheherazade nas *Mil e Uma Noites*, é o que Yves Reuter chama de narrativas encaixadas. “Esse mecanismo é de fato muito freqüente e pode assumir diversas formas. Pode ser pontual (uma personagem encontra um manuscrito e o lê; uma personagem conta uma história) ou generalizado, como nas *Mil e uma noites*, no *Decameron* ou no *Heptameron*, de Marguerite de Navarre”. (REUTER, 2002: 85)

Para Reuter, esse mecanismo pode preencher funções diferentes, tais como servir de matriz para geração de múltiplas histórias, criar digressão, revelar informações fundamentais para a trama ou eliminar fronteiras entre o real e o imaginário. Isso ocorre, por exemplo, em *Drácula*, de Bram Stoker, que é composto por diferentes peças textuais, como cartas, páginas de diário, notícias de jornal e até a transcrição de uma gravação audiofônica.

Em *Frankenstein*, temos três níveis narrativos (gráfico 1): as cartas de Walton para sua irmã; a história contada por Frankenstein (núcleo central da história); e os diversos relatos contidos na biografia do cientista. Esses relatos são, em geral, cartas

da noiva do cientista e de seu pai, que revelam fatos que Victor não pôde presenciar, já que seu papel de narrador em primeira pessoa só permite que ele narre o que presenciou. Os capítulos 11 a 16, entretanto, são narrados pelo monstro, que transmite para seu criador tudo o que se passara desde que se separaram, na noite de sua criação.

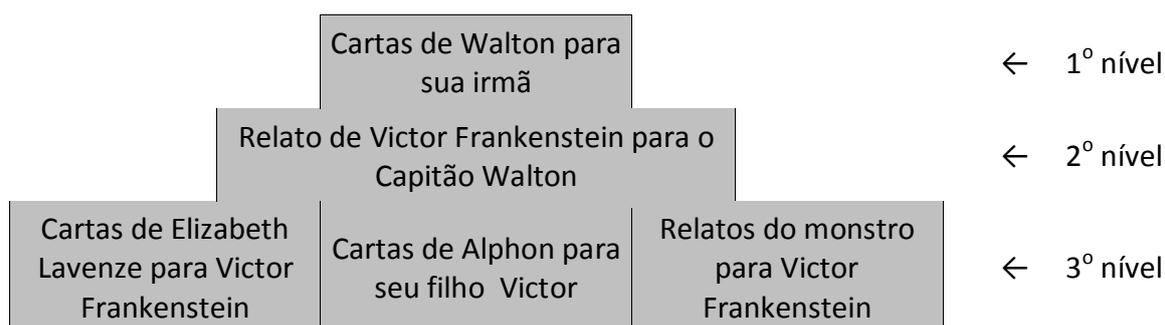


GRÁFICO 1 – Narrativas encaixadas em Frankenstein

Embora não fique evidente em nenhum momento na obra que o monstro seja apenas fruto da imaginação de Victor, é muito peculiar que outros personagens não tenham vislumbrado a criatura na presença do cientista. Seus experimentos foram secretos, bem como seus encontros. Mesmo na fatídica noite na qual o monstro assassina a recém desposada Elizabeth, o grupo de vigias que protegem a casa não o viram em nenhum momento, tomando como verdadeiro o testemunho de Frankenstein e perseguindo, então, um inimigo invisível, sem sucesso.

Esse isolamento é característico de narrativas de terror, que visam estabelecer um cenário de desamparo e desespero ao protagonista. Tal isolamento se dá não apenas no âmbito físico, mas também cultural, social e psicológico. Um personagem que não fala a língua de uma comunidade sinistra ou não comunga de suas ideias se vê tão só quanto um prisioneiro no castelo do Drácula. Os personagens de Edgar Allan Poe, por exemplo, em seus estados de consciência e percepção alterados, às vezes entre o sono e a vigília, tecem narrativas pouco confiáveis. Mellier (2000: 42) lembra que a literatura fantástica se dá a partir do uso de uma escrita e de procedimentos narrativos que deixem o texto ambíguo, buscando desqualificar o julgamento de personagens e narradores.

Assim, uma vez que ninguém (nem personagens, nem leitores) sabe a verdade sobre a experiência profana de Victor Frankenstein e dos infortúnios que sua obra tem lhe trazido desde então, não há quem possa aconselhá-lo, lhe ajudá-lo ou protegê-lo. Da mesma forma, não há evidência ou testemunho que possa atestar a veracidade de seus relatos ao capitão Walton.

Em seu nascedouro, *Frankenstein* já emerge imbricado, interligado ao gênero das histórias de terror que motivaram sua produção, no desafio literário lúdico proposto por Lorde Byron. Como um entre muitos pontos de convergência numa teia, a novela está ligada a textos anteriores, sem os quais não poderia existir, e se liga a um sem número de textos posteriores, sobre os quais exerce influência determinante. Essa relação entre os textos é abordada por Gerárd Genette (1982), em seu livro *Palimpsestes*, no qual ele observa que os diversos textos guardam relação entre si, conceito a que ele chama de transtextualidade.

Genette enumera cinco tipos de transtextualidade (1982: 7-16):

a) intertextualidade – qualidade da citação, da alusão e do plágio. Trata-se da transcrição explícita de trechos de obras dentro de outras obras;

b) paratextualidade – a relação entre o texto e seus elementos paratextuais. Capas, orelhas, ilustrações, numeração de página e toda sorte de suporte gráfico e textual que circunda o texto;

c) metatextualidade – comentários, essencialmente. Resenhas, análises, estudos e todos os textos que falam de outros textos de forma explícita;

d) arquitextualidade – a relação entre o texto e os gêneros nos quais eles podem ser enquadrados. Tais gêneros não são definitivos, uma vez que é possível desenvolver um fio condutor entre as obras e reuni-las sob um mesmo aspecto em comum, criando assim um gênero;

e) hipertextualidade – trata-se da adaptação, a literatura em segundo grau a que Genette dedica sua obra. Ocorrem quando um texto B “brota” de um texto A por meio de um processo que exclui as demais relações transtextuais. Isto é, não se trata de uma citação ou de um comentário, mas o novo texto seria mais considerado como uma obra propriamente literária do que um metatexto.

Dessa forma, Genette observa que as obras se relacionam de diferentes formas. Essa relação pode ser mais distante, no caso de obras originais que possam ser enquadradas no mesmo gênero (arquitextualidade), ou mais íntima, como na resenha de um filme (metatextualidade). A adaptação, entretanto, guarda uma relação peculiar com a obra adaptada: é capaz de sobreviver sem ela, embora faça referência a sua antecessora. Pode ainda conter citações diretas do original (intertextualidade).

*Frankenstein*, se examinado à luz das categorias propostas por Genette, é rico em relações com outras obras literárias, o que pode ser atribuído ao meio acadêmico e literário frequentado pela autora. Sob o aspecto intertextual, por exemplo, a obra apresenta versos de *A balada do velho marinheiro*, de Samuel Taylor Coleridge e do poema “Tintern Abbey”, de William Wordsworth. O prefácio escrito pela autora, a introdução que ela atribui a seu esposo e o posfácio de Harold Bloom estão vinculados à obra pela metatextualidade e pela paratextualidade (parte autoral, parte editorial). Já o romance de Shelley está ligado aos gêneros (e aos textos neles contidos) das novelas de terror gótico/fantástico e de ficção científica pela arquitextualidade. Por fim, conforme afirmamos anteriormente, *Frankenstein* guarda forte relação hipertextual com *O Paraíso Perdido* e com o mito de Prometeu.

Essa breve enumeração serve para exemplificar os conceitos apresentados por Genette, mas estão longe de dar conta da complexidade dessas relações. O objetivo, nesse momento, era situá-lo no centro dessa estrutura dinâmica, na qual o surgimento de novos textos e novas compreensões estabelece ligações entre as obras, sejam novas narrativas inspiradas pelo clássico, sejam novas adaptações do romance.

Linda Hutcheon, em seu livro *Uma Teoria da Adaptação* (2011), relaciona a recorrência do surgimento de adaptações de uma obra à sua evolução e sobrevivência, desenvolvendo analogia entre a evolução darwiniana, como forma de permanência de determinada espécie biológica na natureza por meio da mutação, e a adaptação, uma transformação das narrativas a fim de permanecer inseridas na cultura.

Algumas espécies mostram grande capacidade de sobrevivência (persistência numa cultura) ou reprodução (número de adaptações). A adaptação, tal como a evolução, é um fenômeno transgeracional. (...) As histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios *em virtude da* mutação – por meio de suas “crias” ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem (HUTCHEON, 2011: 59. Grifo no original).

Seguindo esse pensamento, o desenvolvimento de novos textos recontando as mesmas histórias, com suas alterações, adições, aperfeiçoamentos e atualizações, manteria aquela obra viva na sociedade na qual esse fenômeno ocorre. Prometeu sobreviver em *Frankenstein*, assim como *Frankenstein* permanece vivo até hoje em suas constantes reparações no cinema, na literatura e no teatro.

### 3. Que minha hedionda criação prospere

*Frankenstein* é considerado como primeira obra de ficção científica da literatura. O livro tem suas origens no romance gótico, gênero literário do século XVIII, cujas obras se contrapunham ao movimento iluminista, visão na qual o progresso científico e a lógica racional trariam desenvolvimento para a humanidade. A história de Shelley é um exemplo de contraposição a essa ideia: a ciência de Victor Frankenstein provocou somente horrores e morte, numa espiral de crimes, violência e desesperança (ALEGRETTTE, 2010).

Amaral (2005) relaciona o romantismo gótico à literatura *cyberpunk* e, no processo, enumera autores e pesquisadores que defendem o romance de Mary Shelley como uma barreira paradigmática na ficção científica. Entre os citados, está Isaac Assimov, para quem não seria mera coincidência que *Frankenstein* tenha surgido em 1818, na Inglaterra – local onde teve início a Revolução Industrial e, por isso, ele possuía um tom tão pessimista em relação à moralidade científica da época (AMARAL, 2005: 61).

De fato, a criatura de Frankenstein reúne ao mesmo tempo características de diversos seres diferentes do imaginário humano. Ele remete à figura mítica judaica do Golem, o constructo criado magicamente a partir da matéria inanimada. Também é um morto-vivo, reanimado, com suas carnes em decomposição. É ainda um ciborgue, fruto da ciência moderna, com capacidades físicas superiores e questionamentos em relação a sua origem e finalidade. Não faltam referências a ela em filmes como *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, e *Robocop* (1987), de Paul Verhoeven, nos quais seres artificiais transitam em realidades violentas e sombrias, no clima de desesperança que perpassa o romance gótico e a ficção científica *cyberpunk*.

É improvável que qualquer estudo dê conta de seguir os caminhos percorridos pela criatura de Mary Shelley e de sua prole. A obra é repetidamente adaptada para cinema e televisão, desde 1910, com a coroação do ator inglês Boris Karloff, na versão cinematográfica do estúdio Universal, de 1931, como referência visual do monstro que perdura até a atualidade. Diversos outros autores incorporaram o monstro, como Christopher Lee, em 1957; Robert De Niro, em 1994; Aaron Eckhart, em 2014, entre outros. Mas Boris Karloff permanece como referência visual clássica.

Sua imagem segue a descrição apresentada por Mary Shelley. Com dois metros e quarenta de altura e proporcionalmente largo, era intenção de seu criador produzir um ser de estatura gigantesca:

Seus membros eram bem-proporcionados, e eu havia escolhido e trabalhado suas feições para que fossem belas. Belas! Meu Deus! Sua pele amarela mal cobria o relevo dos músculos e das artérias que jaziam por debaixo; seus cabelos eram corridos e de um negro lustroso; seus dentes, alvos como pérolas. Todas essas exuberâncias, porém, não formavam senão um contraste horrível com seus olhos desmaiados, quase da mesma cor acinzentada das órbitas onde se cravavam, e com a pele encarquilhada e os lábios negros e retos. (SHELLEY, 2011: 65)

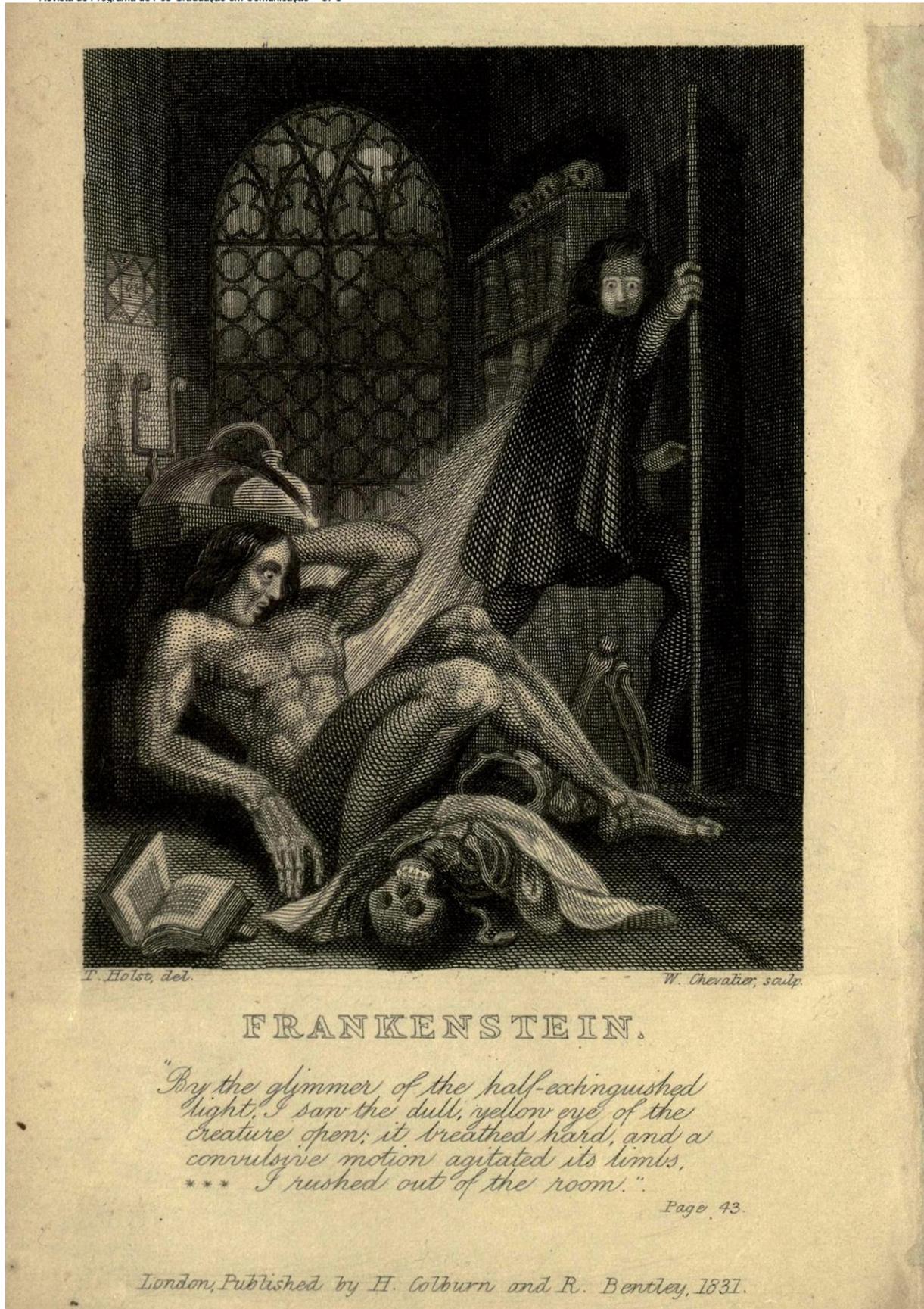
A descrição de Shelley para a criatura é sempre de total repugnância:

Oh! Nenhum mortal seria capaz de suportar o horror daquele rosto. Uma múmia revivida não seria tão horrorosa quanto aquele destroço. Eu o contemplara antes de terminar meu trabalho; ele era feio, porém, quando aqueles músculos e articulações passaram a se mover, ele se tornou uma coisa que nem Dante poderia ter concebido. (SHELLEY, 2011: 65)

O nível de detalhamento da autora a respeito da aparência da criatura, entretanto, não passa daí, apesar da aparente e forte referência textual ao inferno de Dante em *A Divina Comédia* (provavelmente na versão ilustrada por Sandro Botticelli) ser uma boa sugestão visual. O livro descreve apenas em parte os procedimentos prévios de Frankenstein na composição do que ele chama de estrutura para receber a vida, composta por nervos, músculos e vasos. Os relatos de profanação de sepulturas, roubo de ossários e experimentos em sua sala de dissecação e matadouro, bem como o propósito explícito do experimento em conferir vida à matéria morta, transmitem a ideia de que a criatura seja formada de diferentes partes e tenha o aspecto de um cadáver ambulante.

Cumprе acrescentar que a edição de *Frankenstein* de 1831 traz um poderoso elemento visual paratextual: uma imagem (a primeira da criatura, feita pelo pintor

britânico Theodor Von Holst) que aparece *antes* do texto, na qual criador, criatura e um esqueleto aparecem num mesmo ambiente, iluminado pela lua perceptível numa janela ao fundo (fig. 1). Allen (2000: 104-5) propõe que o desenho, “fortemente simbólico”, sugere várias leituras possíveis, tendo em vista o olhar especulativo dos dois protagonistas. Duas dessas leituras seriam: estariam eles (Victor e o monstro) olhando para o esqueleto ao chão ou para a genitália da criatura (escondida aos olhares do leitor)? Para Allen, a ausência desse “poderoso elemento paratextual” faz com que leitores contemporâneos comecem a ler a obra de modo bastante diferente dos leitores da edição de 1831 (ALLEN, 2000: 105). Não à toa (e talvez para recriar parte do clima da época), a edição do livro da Wisehouse Publishing, de 2013, traz uma versão parcialmente colorizada da clássica imagem de Von Holst na capa (fig. 2)



31

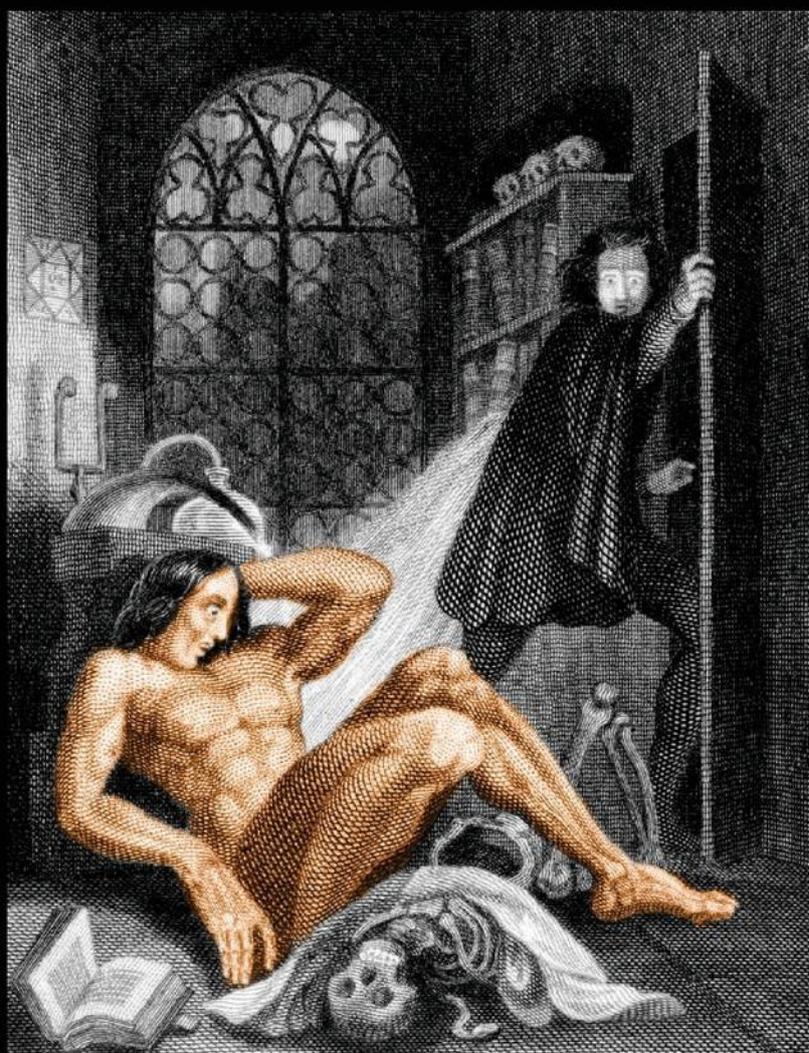
FIGURA 1 – Ilustração de Theodor Von Holst para frontispício de *Frankenstein* de 1831

Wisehouse  Classics

# FRANKENSTEIN OR THE MODERN PROMETHEUS

— THE REVISED 1831 EDITION —

by  
*Mary Wollstonecraft Shelley*



32

FIGURA 2 – Capa da edição de *Frankenstein* publicada pela Wisehouse Publishing em 2013

Curiosamente, foi outra representação visual que se tornou clássica no imaginário popular. A concepção visual do monstro interpretado por Boris Karloff (fig. 3) parece atender aos critérios de fidelidade (ao menos junto ao imaginário do público) com a obra de Shelley e levou o ator a representar a criatura por três vezes: *Frankenstein*, de James Whale, em 1931; *A Noiva de Frankenstein*, também de James Whale, em 1935; e *O Filho de Frankenstein*, de Rowland V. Lee, em 1939. Mais que isso, esse conceito visual tem sido reproduzido, em maior ou menor grau, nas adaptações seguintes, bem como na aparição do personagem em outras narrativas tanto no cinema como em outras mídias (quadrinhos e desenhos animados, por exemplo).

Da descrição de Shelley, Karloff herda as proporções gigantescas, embora o ator de 1,8 metros esteja longe dos 2,4 metros da criatura imaginada pela autora. Com cicatrizes aparentes, palidez necrótica e semblante vazio, o monstro do cinema transmitiu da ideia do que seria o cadáver ambulante que Victor descrevera. A cabeça protuberante, com o topo do crânio achatado, e os parafusos no pescoço, são inovações que não foram descritas no livro. Tais adições fazem referência às suposições dos métodos secretos que o cientista utiliza para imbuir os cadáveres com vida, nunca revelado.

Os experimentos com correntes galvânicas, que Shelley cita nos textos prefaciais, foram a fonte da inspiração dos adaptadores para retratar a experiência que dá vida à criatura, normalmente se valendo de eletricidade obtida por meio de relâmpagos capturados numa tempestade, equipamentos mecânicos e um eventual ajudante, um corcunda chamado Fritz, no filme de 1931, que posteriormente viria a se estabelecer como Ygor. Tal personagem não existe na novela de Shelley e foi incorporado de tal forma às adaptações posteriores que chega a ser co-protagonista na recente adaptação de 2015, *Victor Frankenstein*, dirigida por Paul McGuigan.

Para além do aspecto visual, há duas diferenças relevantes entre a criatura descrita por Shelley e suas encarnações em outras mídias. A primeira diz respeito à capacidade de falar. Embora o monstro de Shelley apenas balbuciasse no momento de seu nascimento, ele demonstra inteligência superior ao desenvolver a fala e a leitura sozinho em seu exílio, apenas observando secretamente as pessoas em seus

cotidianos. Para isso, a adaptação dirigida e estrelada por Kenneth Branagh em 1994, na qual o monstro (interpretado por Robert De Niro, fig. 4) demonstrava inteligência e desenvolvia a fala, sugere que ele guardava algum conhecimento da pessoa de quem herdara seu cérebro.



FIGURA 3 – O ator Boris Karloff como o monstro



FIGURA 4 – Robert De Niro como o monstro



FIGURA 5 – O monstro, ao fundo, como o mordomo do filme *A Família Addams*



FIGURA 6 – O monstro de *Victor Frankenstein*, de Paul McGuigan, de 2015

A criação do cientista que dá nome ao livro surge constantemente em outras obras como coadjuvante, não apenas no gênero de terror, mas também comédias, suspenses, dramas e aventura. Seja como mordomo, em *A Família Addams* (1991), de Barry Sonnenfeld (fig. 5), ou como coadjuvante no filme *Van Helsing, o caçador de monstros* (2004), de Stephen Sommers, e na série de TV mais recente *Penny Dreadful* (2014-2016), o monstro faz parte do universo da chamada cultura *pop* e é reconhecido e incorporado aos mais diversos produtos.

Dessa forma, em constante evolução, o constructo de Victor Frankenstein segue, como no romance, surgindo e desaparecendo, surpreendendo aqueles que contemplam suas proporções e seu aspecto, mas sempre renovado. Seu público ao mesmo tempo o reconhece e o estranha, como em sua mais nova encarnação, no citado filme *Victor Frankenstein*, de 2015 (fig. 6).

#### 4. A metanarrativa de *Frankenstein*

Conforme apresentado anteriormente, *Frankenstein* está intrinsecamente ligado a uma miríade de obras cronologicamente anteriores e posteriores à sua primeira publicação e vem sendo constantemente republicado e adaptado para diferentes mídias. Mas em que reside o interesse do público pela obra? Mesmo as narrativas mais diretamente vinculadas a ela, o Mito de Prometeu e *Paraíso Perdido* não são tão populares ou tão presentes no imaginário coletivo. Uma das respostas pode estar presente dentro da própria história do cientista e de seu monstro.

Motta (2013: 136-9) enumera três instâncias de uma análise pragmática da narrativa, no qual a pesquisa ocorre de forma simultânea: o plano da expressão (discurso, linguagem), o plano da história (conteúdo, enredo, intriga) e plano da metanarrativa (tema, fábula, modelos de mundo).

O plano do discurso é o plano da linguagem, da superfície do texto, através do qual o enunciado narrativo é desenvolvido pelo narrador (o qual deve ser entendido mais como uma instância enunciativa do que diegética; afinal, nem toda narrativa apresenta a figura de um narrador de “carne, osso e palavras”). As análises desse plano dão conta do uso da linguagem para a produção de efeitos de sentido, sendo

possível detectar a intencionalidade do narrador e suas estratégias discursivas para atingir seus objetivos.

No plano da história, ficam em evidência as estruturas narrativas de cada obra, com destaque para as ações, a intriga, as sequências de cada versão da história, bem como a distinção e hierarquização dos personagens. Mas há outros aspectos de análise, inerentes aos modos narrativos (falas dos personagens; escolhas de perspectivas; funções do narrador); às vozes narrativas (relação entre o narrador e a história que ele conta); às perspectivas narrativas (focalizações, visões e pontos de vista); às instâncias narrativas (narrador heterodiegético ou homodiegético e perspectiva passando pelo narrador, pelo personagem ou neutra); aos níveis narrativos (uma história dentro da história); e ao tempo da narração (momento, velocidade, frequência e ordem).

Essas duas análises não dão conta dos aspectos que desejamos aqui destacar. A análise da expressão não convém, uma vez que não é, a princípio, o estilo de escrita de Mary Shelley que conquista o público até hoje – tais aspectos não são adaptados no cinema, por exemplo, meio no qual sua história possui grande popularidade. O plano da história poderia guardar tais atrativos para a obra ao longo da história e, de fato, sua reprodução e/ou adaptabilidade é constante na cultura, como nos já citados exemplos de *Robocop* e *Blade Runner*, no qual a criatura confronta seu perverso criador.

Aqui, nosso objeto de interesse é o plano da metanarrativa. A ideia dessa análise é avaliar o alinhamento das obras no que diz respeito à sua estrutura compositiva cultural, isto é, à fábula, à cosmovisão, sua mitologia. Como já apresentado anteriormente, *Frankenstein* carrega um forte discurso anticientífico, preocupado com os males que podem ser desencadeados pela cobiça humana de sobrepujar deuses e tornar-se senhores da vida e da morte. As próprias lições que o cientista relata a seu ouvinte, o Capitão Walton, são de prudência e humildade:

Aprenda comigo, se não pelos meus ensinamentos, ao menos pelo meu exemplo, como é perigoso adquirir saber, e quão mais feliz é o homem que acredita ser a sua cidade natal o mundo, do que aquele que aspira tornar-se maior do que a sua natureza permite. (Shelley, 2011: 60)

Mesmo as tentativas de Walton em descobrir os métodos utilizados por Victor para reanimar cadáveres são violentamente refutadas pelo cientista em seu leito de morte:

Procurei fazer com que Frankenstein me desse detalhes de como fez sua criatura, mas nesse ponto ele foi sempre intransigente.  
- Você está louco, meu amigo? - dizia ele. - Para onde quer levá-lo sua insensata curiosidade? Desejaria você também criar, para o mundo e para você próprio, um inimigo diabólico? Saiba dos meus sofrimentos e não procure aumentar os seus. (Shelley, 2011: 244-5)

Ocorre que o Capitão Walton tinha, ele próprio, sua própria busca científica. Foi nessa empreitada – alcançar o pólo norte – que ele se deparou com Frankenstein e sua criatura. Preso numa geleira, sua tripulação corre risco de morte e pretende iniciar um motim caso o capitão não desista de sua missão suicida. Nesse contexto é que ele ouve o relato do cientista e reflete sobre sua própria condição, decidindo, após a morte de Victor, retornar para o sul, salvando sua própria vida e de seus companheiros. Ele prefere a ignorância à desgraça.

A obra de Shelley traça um paralelo entre Victor e Walton, ambos arrastando seus amigos para a desgraça em nome das descobertas científicas. Como Prometeu, no mito, e Lúcifer, no *Paraíso Perdido*, os protagonistas dessas histórias o progresso do conhecimento não implica em bênçãos ou vantagens para a humanidade, mas podem trazer infortúnios severos para quem as busca de forma imprudente.

Importante ressaltar que não é o mero desejo de desenvolver o progresso científico que move os dois personagens. Em diversos trechos, suas falas são carregadas de vaidade e desejo de reconhecimento público por suas descobertas únicas. Walton reclama, no início de seu relato: “Não mereço realizar algum grande feito? Minha vida transcorreu no ócio e no luxo, mas eu preferia a glória a todos os atrativos que a riqueza colocava em meu caminho”. (SHELLEY, 2010, pág. 17)

Os desejos de Victor, por sua vez, mais se assemelhavam a delírios de grandeza: “Uma nova espécie me abençoaria como seu criador e sua origem; muitas criaturas felizes e excelentes passariam a dever sua existência a mim”. (SHELLEY, 2010: 61)

A vaidade e o desejo de poder são revelados na obra, além de ser tema recorrente em diversas histórias que partilham dessa linha metanarrativa. Traços semelhantes estão presentes em *Vathek*, livro de William Beckford, de 1782, que narra a história do califa que renuncia ao islã e se une a sua mãe, Carathis, em uma série de

ações deploráveis a fim de obter poder sobrenatural. Ao fim da narrativa, ao invés de alcançar seus objetivos, Vathek desce a um inferno governado pelo demônio Eblis, onde ele é amaldiçoado a vagar eternamente desprovido de fala.

Tal foi, e tal deve ser, a punição de paixões irrestritas e ações atrozes! Tal é, tal deve ser, o castigo da ambição cega, que transgrediria aqueles limites que o Criador prescreveu para o conhecimento humano; e, por almejar descobertas reservadas à pura Inteligência, devido ao orgulho desmedido, o qual não admite que a condição destinada ao homem é a de ser ignorante e humilde (Beckford, 2010: 51)<sup>3</sup>

Tais olhares não são estranhos à literatura fantástica de modo geral. Mellier propõe que é possível encontrar, em certos romances fantásticos, uma forte expressão de desencantamento inerente à vida moderna. Assim, o pavor e a incerteza emperram a máquina e contrariam os saberes que se enchem de duplos e de fantasmas, de perspectivas preocupantes (MELLIER, 2000: 49-50).

Consequentemente, no plano da metanarrativa, qualquer semelhança não é mera coincidência. Segundo Motta (2013), trata-se do plano de realização da fábula, da cosmovisão ou do *mythos* aristotélico. “São situações éticas fundamentais plasmadas por um narrador no momento em que ele põe a narrar, por exemplo os temas da fidelidade, fé, (...) o crime não compensa, o herói, o duplo, erro e castigo, triunfo e recompensa, e tantos outros temas, mitos ou motivos”. (MOTTA, 2013: 138)

O autor observa, ainda, que a metanarrativa constitui tema de maior relevância para análises arquetípicas, psicanalíticas, tematólogicas e mitoanálises. Ele cita a própria aventura do herói, de Joseph Campbell, de 1997, sobre o recorrente percurso do herói monomítico nas narrativas universais, e a obra de Bellelheim, de 2000, sobre a psicanálise nos contos de fada, como exemplo de análise dessas estruturas. “A possibilidade de revelar a estrutura profunda e os modelos de mundo implícitos abre para a análise da comunicação narrativa uma perspectiva promissora no campo da política e dos estudos da ideologia, ainda pouco explorada pelos analistas da narrativa”, observa (MOTTA, 2013: 139).

Toda narrativa, seja ela fática ou fictícia, se constrói *contra um fundo ético e moral*. Nas fábulas e contos infantis este fundo moral é evidente. Nos filmes, contos e romances também, embora nos contos e filmes pós-modernos a

<sup>3</sup>

Such was, and such should be, the punishment of unrestrained passions and atrocious actions! Such is, and such should be, the chastisement of blind ambition, that would transgress those bounds which the Creator hath prescribed to human knowledge; and, by aiming at discoveries reserved for pure Intelligence, acquire that infatuated pride, which perceives not that the condition appointed to man is to be ignorant and humble. (tradução nossa)

Trata-se, portanto, da moral da história. E tal lição, presente em *Frankenstein* e em tantas outras obras, constitui discurso bem construído nestas e em inúmeras narrativas presentes nas mais diversas linguagens.

### Conclusão

Este artigo está longe de dar conta da multiplicidade de aspectos intertextuais e narrativos relacionados à obra de *Frankenstein*. Conforme demonstrado anteriormente, a novela já nasce vinculada a obras anteriores e contemporâneas, ao pensamento da época e às escolas literárias com as quais a autora tinha contato. Nos séculos seguintes, o livro permaneceu vivo por meio de uma sequência constante de traduções, adaptações, citações, referências textuais etc., tornando-se ele mesmo uma referência mais frequente até do que o próprio mito de Prometeu, a que ele se propõe atualizar.

Seria ambição semelhante à de Victor Frankenstein desejar superar os limites da ciência ao mapear a presença, sutil ou explícita, do monstro na cultura. Mais que isso, tal tentativa resultaria em uma criação medonha, disforme e desproporcional como a do cientista amaldiçoado, e persegui-lo não traria resultados relevantes. Dessa forma, este trabalho está limitado a apontar elementos relevantes da obra que evidenciam essas relações intertextuais.

Conforme demonstramos, o monstro permanece caminhando. Seja na imagem de Boris Karloff, que se tornou referência permanente, seja em suas variações posteriores, inevitavelmente influenciadas pelo ator inglês, a constante presença da criatura nas narrativas humanas demonstram que os temas que a história de Shelley suscitam, tais como os conflitos entre criador e criatura, a busca do conhecimento e os limites éticos da ciência não estão esgotados. E é provável que nunca estejam.

### REFERÊNCIAS

ALEGRETTE, Alessandro Yuri. **Frankenstein**: uma releitura do mito de criação. Araraquara, 2010. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5016/DT000617939>>. Acesso em 26 de outubro de 2015.

- ALLEN, Graham. **Intertextuality**. New York: Routledge, 2000.
- AMARAL, Adriana da Rosa. **Uma arque-genealogia do cyberpunk: do Romantismo Gótico às Subculturas. Comunicação e Cibercultura em Philip K. Dick**. Porto Alegre: Faculdade de Comunicação Social, PUCRS. 2005.
- BECKFORD, William. **The history of the Caliph Vathek**. E-book editado por Henry Morley, transcrito da edição de 1881 de Cassell & Company. 2010.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.
- MELLIER, Denis. **La littérature fantastique**. Paris: Seuil, 2000.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora UNB, 2013.
- REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Tradução de Miécio Araújo Jorge Honkis. Porto Alegre: LP&M, 2011.