



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Isadora Schwenck Corrêa de Brito

Frankenstein: uma leitura contemporânea

Rio de Janeiro

2023

Isadora Schwenck Corrêa de Brito

Frankenstein: uma leitura contemporânea



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Maria Conceição Monteiro

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S545 Brito, Isadora Schwenck Corrêa de.
Frankenstein: uma leitura contemporânea / Isadora Schwenck Corrêa de Brito. – 2023.
69 f.: il.

Orientadora: Maria Conceição Monteiro.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Shelley, Mary Wollstonecraft, 1797-1851 - Crítica e interpretação – Teses. 2. Shelley, Mary Wollstonecraft, 1797-1851. Frankenstein – Teses. 3. Literatura e ciência – Teses. 4. Literatura e tecnologia – Teses. 5. O Contemporâneo – Teses. I. Monteiro, Maria Conceição. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 820-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Isadora Schwenck Corrêa de Brito

Frankenstein: uma leitura contemporânea

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada no dia 29 de setembro de 2023.

Banca examinadora:

Prof. Dra. Maria Conceição Monteiro (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Davi Ferreira de Pinho
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Angela Maria Dias
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2023

DEDICATÓRIA

A todas as pessoas que têm uma curiosidade inquietante pulsando dentro de si mesmas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Murillo Corrêa de Brito Filho, e Maria Christina Schwenck Corrêa de Brito: muito obrigada pelo amor e carinho dedicados a mim. Vocês são os meus pilares por quem nutro grande admiração e respeito. Eu amo vocês.

À minha irmã, Isabela, só tenho a agradecer pelas conversas sempre enriquecedoras. Somos a prova de que o amor de irmãs é uma resistência potente contra o machismo estrutural. Eu te amo.

Por último, agradeço à Maria Conceição Monteiro, cuja orientação foi o maior presente que eu poderia ganhar. Obrigada, Maria Conceição, por acreditar em mim e por me acolher. Nossos encontros foram — e continuam sendo — um bálsamo para minha vida.

RESUMO

BRITO, Isadora Schwenck Corrêa de. *Frankenstein: uma leitura contemporânea*. 2023. 69 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Como o próprio nome sugere, este trabalho propõe-se a fornecer uma leitura contemporânea da obra *Frankenstein ou o Prometeu moderno*, de Mary Shelley. Esta dissertação está alinhada com a ideia colocada pelo historiador Yuval Noah Harari em sua obra *Sapiens: Uma breve história da humanidade* (HARARI, 2020). Segundo o autor, Frankenstein ou o Prometeu moderno, ao encenar a existência de um corpo arquitetado pela ciência, proporciona o vislumbre de novas possibilidades de vida que podem estar mais próximas do que a humanidade gostaria de admitir (HARARI, 2020, p. 433). O argumento do historiador é que o ser humano está aprimorando as suas habilidades como projetista ao substituir a lei de seleção natural pelas leis do design inteligente. Com isso, Harari aponta para um aspecto desconcertante que se esboça no horizonte futuro: mais perturbador do que sermos punidos por brincar de deus é o fato de que é cada vez mais próxima a reposição das identidades humanas por outras com mundos cognitivos e emocionais completamente distintos daqueles que concebemos no século XXI. Dentro dessa perspectiva demonstrada por Harari, o romance de Mary Shelley, ao expor um cenário no qual um cientista utiliza o seu arcabouço técnico-científico para dar vida a um corpo desviante, apresenta figuras poéticas chave que abrem caminho para representações de um corpo humano outro e instiga reflexões sobre a conjuntura de um mundo habitado por essas criaturas com habilidades super expandidas. Assim, o trabalho visa articular algumas questões fundamentais para se pensar sobre o futuro da espécie e da sociedade à luz das ferramentas biotecnológicas. As questões são as seguintes: até onde a ciência é capaz de ir em nome do progresso?; estaria a humanidade sendo empurrada para o caos existencial?; qual o lugar do humano dentro de uma realidade povoada por criaturas com habilidades cognitivas e emocionais tão superiores às nossas?; e onde fica a responsabilização da ciência sobre essas novas existências que ela mesma viabiliza?

Palavras-chave: Frankenstein; transumanismo; contemporaneidade.

ABSTRACT

BRITO, Isadora Schwenck Corrêa de. *Frankenstein: a contemporary analysis*. 2023. 69 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

The thesis aims to analyze *Frankenstein Or the Modern Prometheus*, by Mary Shelley, in order to understand how it dialogues with contemporary issues, such as: how far can science go in the name of progress?; is it possible to say that human society is being pushed to existential chaos?; what is the place of human condition in a world inhabited by creatures with high-developed cognitive and emotional skills?; and where does the scientific accountability for these new existences lie? The thesis is aligned with the argument posed by the historian Yuval Noah Harari in his work *Sapiens: A Brief History of Humankind* (HARARI, 2020). He suggests that *Frankenstein Or the Modern Prometheus* foreshadows new life possibilities by staging the existence of a body designed by science (HARARI, 2020, p. 433). These new life possibilities may be closer than humanity would like to accept. Harari also affirms that human beings are improving their skills as designers by replacing the law of natural selection for the laws of intelligent design. Thus, Harari points out a disturbing aspect that appears in the future: more daunting than to be punished for playing god is the fact that the replacement of human species for other ones with different cognitive and emotional conditions is closer than we think. Within Harari's perspective, Shelley's novel, by exposing a scenery in which a scientist uses his technical and scientific framework to give light to a deviating body, it presents key poetic images that pave the way to representations of a disruptive human body and instigates reflections on context of a world inhabited by these creatures with super expanded abilities. Therefore, the thesis endeavors to articulate the mentioned contemporary issues with a view to provide critical thinking about the future of the human species and also the human society in the light of biotechnological tools.

Keywords: Frankenstein; transhumanism; contemporarity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 O CRIADOR	17
1.1 Victor Frankenstein ou O <i>Homo deus</i>	17
1.2 Frankenstein e o transumanismo	21
2 A CRIATURA ABERRANTE: O NADA NO CAOS DA VIDA	36
2.1 O nascimento da criatura	36
2.2 O corpo monstruoso: prenúncio do corpo ciborgue	41
2.3 Criador e criatura: rejeição e vingança	50
Erro! Indicador não definido	56
REFERÊNCIAS	67
ANEXO A - Releitura visual de <i>Frankenstein ou o Prometeu moderno</i>	69

INTRODUÇÃO

Eu, de minha parte, ocupava-me em pensar uma história (...). Uma história capaz de falar aos misteriosos temores de nossa natureza e de despertar um horror arrepiante.

*Mary Shelley*¹.

Como o próprio título sugere, este trabalho propõe-se a oferecer uma leitura contemporânea da obra literária *Frankenstein ou o Prometeu moderno*, escrita por Mary Shelley². Busca-se debruçar na relação criador e criatura de modo a compreender, por um lado, qual ideal de ciência está encarnado em Victor Frankenstein e, por outro, qual a condição existencial da criatura. Por meio da investigação do eixo criador-criatura, pretende-se verificar como a obra prenuncia os conflitos éticos da ciência biotecnológica e, além disso, de que forma ela propicia reflexões frutíferas sobre as vidas surgidas através dessa mesma ciência. Isto posto, o primeiro capítulo deste trabalho é dedicado a pensar sobre a figura do cientista — as motivações para a sua criação; a ambição de glória e de reconhecimento; a promessa de “progresso” espelhada na criatura. O segundo capítulo focaliza a criatura — o ideal de corpo outro materializado na criatura; os limites entre o monstruoso e o humano, a idealização e o caos; a reação de vingança perante a rejeição e o abandono. Por último, a conclusão explora o diálogo da obra com questões atuais, como a perspectiva científica da realidade como flutuações; o negacionismo científico no contexto das *fake news*; e a possível prática de novos eugenismos por parte da medicina biotecnológica.

Frankenstein ou o Prometeu moderno foi publicada pela primeira vez em 1818 e seu sucesso é incontestável: em 1831, a obra já estava em sua 3ª edição; no período de 1910 a 2019, foram realizadas 73 adaptações cinematográficas; e, entre 1951 e 2017, o monstro apareceu em mais de 60 programas televisivos³. Com esses dados, pode-se afirmar que a obra sobrevive aos efeitos do tempo e continua presente no imaginário coletivo mundial. Quando se tenta investigar os motivos desse sucesso, alguns aspectos parecem saltar aos olhos, como a identificação pelo cientista ambicioso; a atração pelo monstro; e o pavor excitante trazido pela narrativa. Por que abordar, então, essa obra, visto que tanto já foi produzido sobre ela? A

¹ SHELLEY, 2015, p. 68.

² Para análise que vai ser realizada nesta dissertação, será utilizada a tradução de Christian Schwartz para a Penguin Companhia (para mais detalhes, olhar a seção Referências).

³ Dados retirados de um levantamento do website wikipedia, disponível em:

https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_films_featuring_Frankenstein%27s_monster acessado em 23/10/23.

resposta está justamente no fato de o romance ser canônico, um trabalho que não somente funda a ficção científica como também está sempre a alimentar novos debates sobre o modo de enxergar sentimentos e reações inerentes ao ser humano: o luto, o medo, a rejeição, o amor e a vingança. Em *Frankenstein*, não existem vítimas nem culpados. Criador e criatura estão unidos pelo fio da vida, que é tomada de imprevisibilidade e imperfeição.

Existe outro ponto fundamental na equação do sucesso: a obra questiona o lugar da ciência na sociedade e nisto consiste a sua disrupção. Doutor Frankenstein nutre um grande sonho: ser aquele que descobre a pedra filosofal. Esse sonho é intensificado com a perda de sua mãe. A dor é tão intensa que ele decide pôr em prática um experimento que possa concretizar a imortalidade. Neste aspecto, a personagem ensaia um grande desejo transumanista: tornar possível um ser humano outro, imune aos efeitos do tempo e capaz de controlar os próprios estados emocionais e mentais a seu favor (HANSELL; GRASSIE, 2011). Os filósofos do transumanismo científico concebem a ciência biotecnológica como uma maneira de fazer a humanidade atingir um novo patamar, no qual há a superação de enfermidades, da morte e de limitações mento-emocionais. Viabilizar um ser humano imbatível por meio de ferramentas biotecnológicas é o grande anseio dessa corrente filosófica. Facultar a existência de um ser que transcende a morte também é o sonho de Frankenstein. É sob este viés que se pode afirmar que a personagem antecipa os ideais transumanistas.

Ao trazer à tona um corpo desviante arquitetado pela técnica, o romance desvela o poder de uma ciência que se faz deus e desafia as ordens da natureza. Doutor Frankenstein usa o poder do conhecimento para criar a vida a partir da morte e, assim, acaba por subverter a ordem do mundo: nascer, crescer, envelhecer e morrer. O sonho, porém, não se materializa da forma como ele cogita. A vida que nasce do experimento é um ser monstruoso e desviante. Essa é uma metáfora potente para refletir sobre o rumo dos avanços técnico-científicos no futuro da humanidade. Apenas o conhecimento técnico é o suficiente para fazer surgir um indivíduo perfeito? Teriam a bioengenharia, a nanotecnologia e as ciências cognitivas o poder de alterar o futuro da humanidade e dar vida a novas raças? Acreditar nisso é conferir a esses ramos da ciência o status de deus e ignorar o fato de que eles ainda não têm as respostas para os dilemas que se apresentam nos dias atuais.

A crise sanitária proporcionada pela pandemia de COVID-19, os dilemas políticos envolvidos no debate científico, o surgimento de novas ferramentas biotecnológicas: esses são alguns dos aspectos que parecem empurrar o mundo para a transição do século XX para o XXI. De um lado, a escuridão do negacionismo e o enfrentamento de *fake news*; do outro, a

prepotência dos avanços científicos. Neste cenário, cabe uma reflexão séria sobre o corpo orgânico. Até que ponto o fazer científico está pronto para combater novos vírus que ameacem a vida humana? Na outra ponta da discussão, fica a pergunta: em que medida a tecnologia pode contribuir para a evolução da humanidade? Seria o corpo geneticamente modificado o futuro da existência em um mundo asfixiado pelas mudanças causadas pelo *Homo sapiens*? Diante desse cenário caótico em que estamos submersos, *Frankenstein* faz-se presente novamente quando se questiona: o que nos torna humanos e o que nos torna monstruosos? Não estamos balbuciando em busca de um sentido de existir, assim como a criatura de Victor Frankenstein?

O objetivo deste trabalho é explorar essas questões pela análise do par criador-criatura, construindo, assim, uma leitura contemporânea da obra de Mary Shelley. A partir de um olhar crítico sobre o transumanismo, filosofia que acredita na melhoria da condição humana através da tecnologia, pretende-se explorar as tensões existentes entre ciência e criação, idealização e caos, visando demonstrar como *Frankenstein* dialoga com as ansiedades humanas atuais — ou, mais precisamente, o lugar do fazer científico no contexto de instabilidades éticas, políticas e informacionais. Contudo, antes de chegar na investigação das referidas questões no livro, é preciso entender, em primeiro lugar, o contexto de criação que o envolve.

Foi o verão de 1816 que deu origem a *Frankenstein ou o Prometeu moderno*. Mary Shelley estava hospedada em Genebra, em uma casa ao lado daquela que pertencia a Lorde Byron. Genebra era famosa por seus raios e, na noite de 16 de junho, eles cruzavam o céu de maneira selvagem, obrigando as pessoas a permanecer em casa. John Polidori, Percy Shelley, Claire Clairmont, Lorde Byron e a própria Mary Shelley estavam entediados quando começaram uma rodada de contação de lendas fantásticas. As lendas embrenharam-se naquelas mentes inquietas, alimentando pesadelos e fantasias que não ficaram só na imaginação depois que Byron sugeriu um concurso literário de histórias de terror.

Mary Shelley, na introdução para a edição da série Standard Novels (1831), afirma que, diferentemente de Polidori e Byron, a ideia para a sua história não ocorreu de modo instantâneo: “Eu pensava e ponderava — em vão. Sentia aquele vazio da incapacidade inventiva que é o maior tormento de quem escreve, quando o que vem a responder a nossas inquietantes invocações é um tedioso Nada” (SHELLEY, 2015, p. 69). A sensação de vazio, contudo, não durou muito tempo. A autora narra que presenciou várias conversas entre Byron e Percy Shelley sobre diversas doutrinas filosóficas, inclusive “a natureza do princípio da vida, e se havia alguma probabilidade de um dia ela ser descoberta e divulgada” (SHELLEY,

2015, p. 69). Em uma das discussões acaloradas, foi mencionada a possibilidade de um cadáver ser reanimado através de uma fonte “provida de calor vital” (SHELLEY, 2015, p. 69). A ideia instigou a imaginação da autora, provocando um pesadelo atemorizante.

Este pesadelo torna-se a força motora para a história do cientista ambicioso, o novo Prometeu, que desafiou as leis da natureza ao conferir uma centelha de vida a um corpo horripilante:

Vi — com os olhos fechados, mas visão mental aguçada —, vi o pálido cultor de artes profanas ajoelhado junto à coisa que criara. Vi o horripilante fantasma de um homem estirado que, em seguida, por força de um poderoso motor, mostrava sinais de vida e movimento desajeitado, a meio caminho de viver. Que assustador devia ser; porque de um terror supremo seria o efeito causado por qualquer esforço humano a imitar a estupenda engrenagem do Criador do mundo. Se bem-sucedido, atemorizaria o artista; ele fugiria, cheio de horror, de seu artefato. E o faria na esperança de que, abandonada, a breve faísca vital que transmitira se extinguisse; de que aquela coisa, receptora de tal e imperfeito sopro, refluísse de matéria morta; e poderia ir dormir acreditando que o silêncio do túmulo apagaria para sempre a fugaz existência do horripilante cadáver que tomara como se fosse o berço da vida. Ele adormece; mas é acordado; abre os olhos; eis que a coisa horrenda, ao lado da cama, puxa as cortinas e o examina com seus olhos amarelados e úmidos, mas curiosos (SHELLEY, 2015, p.70).

Em seu relato, a descrição do nascimento da criatura impressiona. Destaca-se o termo usado por Shelley para fazer referência a Doutor Frankenstein: “pálido cultor de artes profanas” (SHELLEY, 2015, p.70). Com essas palavras, Shelley demonstra a sua percepção sobre Frankenstein enquanto alguém que, usando o conhecimento, ultrapassa os limites da natureza — nascer, crescer, envelhecer e morrer. Porém, ao mesmo tempo que a autora reconhece a problemática ética do engendro, ela também classifica o jovem como um artista, o que implica não apenas a ideia de que ele é um artesão, como também uma pessoa habilidosa.

Ademais, Shelley enuncia algo essencial para a compreensão da obra: a possibilidade de a ciência se fazer deus e o terror evocado pelo fato de substituir o lugar do Criador, como se observa em: “Que assustador devia ser; porque de um terror supremo seria o efeito causado por qualquer esforço humano a imitar a estupenda engrenagem do Criador do mundo” (SHELLEY, 2015, p. 70). O “pálido cultor de artes profanas” transpõe ser uma pessoa perturbada, que, ao perceber o horror de sua criatura, fugiria dela na esperança de que, com isso, a criatura deixasse de viver. É cativante a narrativa de Shelley, porque o principal traço psicológico do cientista já se apresenta, nitidamente: é alguém atormentado pela sua própria consciência, que se vê arrependido do ato descomedido.

A característica física da criatura também está presente — um homem fantasma, uma pessoa que nasce a partir da morte. Ela diz: “o horripilante fantasma de um homem estirado

que, em seguida, por força de um poderoso motor, mostrava sinais de vida e movimento desajeitado, a meio caminho de viver” (SHELLEY, 2015, p. 70). A assustadora imagem de um corpo fantasma despertando para a vida é a ideia embrionária do nascimento de um ser abjeto, de pele amarelada e remendada. Além disso, o fato desse corpo ser animado por um motor atesta a maneira como a autora assimilou as discussões científicas da época, sobre o galvanismo e o princípio vital, para delinear esse enredo que se consagrou um cânone da literatura mundial.

Nota-se, portanto, que, no referido trecho, a autora já ensaiava o momento chave de seu romance, a cena na qual Victor Frankenstein viu o seu desejo virar realidade, em uma noite chuvosa e escura de novembro. Mobilizado pela dor de perder a mãe, ele havia decidido criar um ser humano e devotou dois anos na empreitada e, depois desse período, a criatura abriu os olhos e nasceu, finalmente. Finalmente Doutor Victor Frankenstein conseguiu fazer com que sua grande obra ganhasse vida, um corpo mosaico construído a partir de cadáveres humanos e animais. O grande feito, no entanto, tornou-se o grande tormento do cientista no momento em que ele virou as costas para a sua criatura. É a dor do abandono da criatura e a sua busca pelo sentido de existir que fazem com que ela seja uma força destruidora na vida de seu criador.

Não é coincidência que a dor do luto apareça como um fator de relevância na obra, sendo uma das grandes motivações para o experimento de Doutor Frankenstein. A perda da mãe é decisiva também na trajetória de Mary Wollstonecraft Shelley. Filha da escritora Mary Wollstonecraft e do filósofo William Godwin, Shelley nasceu em 30 de agosto de 1797. O parto havia sido difícil e a menina estava fraca, mas, contrariando os prognósticos ruins, ela sobreviveu. Sua mãe, por outro lado, morreu dez dias depois de dar à luz, de febre puerperal. A morte, entretanto, não foi capaz de separar as duas. Mesmo falecida, Mary Wollstonecraft esteve presente na vida da criadora de *Frankenstein*, que chegou a afirmar: “A lembrança da minha mãe sempre foi o orgulho e a alegria da minha vida” (GORDON apud SHELLEY, 2019, s/n). Lembrança que foi alimentada desde que a autora era criança.

Assim como Frankenstein, Mary Shelley conhecia bem o funcionamento de um cemitério. As idas a St.Pancras para visitar o túmulo de Mary Wollstonecraft eram frequentes. Foi em uma dessas visitas, inclusive, que Shelley deu início à sua alfabetização. Como consta na biografia de Charlotte Gordon, intitulada *Mulheres Extraordinárias, as criadoras e a criatura* (GORDON, 2019): “William Godwin não achava estranho ensinar a filha pequena a ler valendo-se da lápide da mãe” (GORDON, 2019, p. 21). Esse elemento biográfico é simbólico porque aponta para um aspecto essencial: aos três anos de idade, a

menina já rompia com paradigmas e já começava a adentrar o mundo das letras, tradicionalmente masculino.

Ela incorporava, desta forma, os ideais da mãe, que havia dedicado a vida a lutar pelo direito das mulheres em se educar. Esse esforço é percebido na obra protofeminista *Reivindicação dos Direitos da Mulher* (WOLLSTONECRAFT, 2016). Nela, Wollstonecraft denuncia as desigualdades de gênero que estruturam a sociedade inglesa. Ela rebate a inferioridade atribuída às mulheres, tidas como sentimentais e frágeis. Ao afirmar que as mulheres têm alma e, conseqüente, são seres humanos, Wollstonecraft desconstrói o argumento que as excluía da educação e as mantinha presas à imagem de “dóceis animais domésticos” (WOLLSTONECRAFT, 2016, p. 40). A obra é um marco na luta feminista por evidenciar a posição da mulher na sociedade inglesa do século XVIII, considerada um animal obediente que, desde cedo, era preparado para exercer as atividades domésticas e viver à margem do homem. A obra foi lida e relida por Shelley diversas vezes durante a vida, algo que contribui para a formação de sua subjetividade de mulher literata em uma época em que o acesso ao conhecimento era restrito ao homem. É possível perceber, desta maneira, que Mary Wollstonecraft foi uma referência presente no desenvolvimento intelectual de Mary Shelley.

Outro fator que colaborou para esse desenvolvimento foi o ambiente de fomento à reflexão proporcionado por William Godwin e isso se deu por vários motivos. Em primeiro lugar, Godwin foi um escritor e filósofo, tendo diversas obras publicadas que são marcantes no cenário intelectual inglês até o momento presente. Em segundo lugar, o autor também teve alguns empreendimentos no ramo de livrarias durante o período de 1805 a 1825. Esses dois aspectos são relevantes, porque apontam para um elemento importante na vida de Mary Shelley: o acesso aos livros e, portanto, ao conhecimento, era algo que fazia parte da rotina familiar, bem como o livre debate de ideias e a circulação de bens culturais. Godwin mantinha laços de amizade com intelectuais de peso para a época, como Samuel Taylor Coleridge, na literatura, e Sir Anthony Carlisle, nas ciências naturais.

O contato de Mary Shelley com a primeira geração do Romantismo inglês é fundamental para a vida da escritora. Como consta na biografia escrita por Miranda Seymour, Coleridge:

irrompeu na vida deles [família Godwin] como um meteoro no ano de 1799. Ele aparecia para as refeições e permanecia na casa por dias. [...] Certa noite, a declamação de *A Balada do Velho Marinheiro* deixou em Mary, que estava escondida no sofá quando deveria já estar dormindo, uma memória inesquecível, a cena de um mar coberto por gelo e um homem perseguido pela atitude intempestiva e irrefreável exposta nas pegadas do ‘demônio apavorante’. A imagem permaneceu;

ela está por trás da história de *Frankenstein* (SEYMOUR, 2000, p.39-40)⁴.

Na passagem, fica evidente que o convívio com Coleridge na infância foi marcante na trajetória literária de Shelley. *A Balada do Velho Marinheiro* traz particularidades significativas que influenciam a autora na escrita de *Frankenstein*. A presença de um marinheiro narrando uma lenda assustadora; a ambiência obscura de um cenário glacial e desprovido de vida; e a existência de um monstro apavorante que deixa rastros por onde passa: esses são aspectos-chave da balada de Coleridge que Shelley recupera em sua obra, em pontos basilares, como a estrutura narrativa epistolar em primeira pessoa na voz de Capitão Walton; as referências ao ambiente glacial e assustador e, é claro, a perseguição da criatura a seu criador. Deste modo, o rico meio cultural onde Shelley cresceu pode ter sido um estímulo para que ela exercesse sua criatividade por meio da escrita.

O interesse por física e medicina também gerava conversas na casa da família Godwin (SEYMOUR, 2000, p.44), dentre elas a discussão sobre a possibilidade de um corpo ter ou não correntes elétricas. Ela tinha apenas seis anos quando Sir Anthony Carlisle, um cirurgião amigo de Godwin, foi visitar a família. Carlisle relatou que presenciou um experimento conduzido por Giovanni Aldini, que, à época, traçou um debate com o cientista italiano Alessandro Volta sobre a capacidade da energia elétrica em trazer um cadáver de volta à vida. No experimento, Aldini conseguiu fazer com que os músculos de um cadáver humano se contorcêssem a ponto do corpo quase ressuscitar. Com isso, tornou-se clara a compreensão da eletricidade como força vital em potencial. Destarte, ao que indica a biografia escrita por Seymour, Mary Shelley já carregava uma bagagem de conhecimentos científicos antes mesmo de presenciar os debates entre Byron e Percy Shelley.

Giovanni Aldini era sobrinho de Luigi Galvani, médico e físico italiano que “havia demonstrado como a aplicação de eletricidade em pernas de rãs, cabeças de touros e criminosos recém-executados poderia induzir reflexos físicos que aparentavam restaurar a mobilidade aos mortos” (SMITH, 2016, p.118)⁵. Os seguidores do galvanismo acreditavam que a eletricidade presente no corpo animal poderia ser estimulada através do contato com uma força elétrica externa. Logo, o corpo de um cadáver poderia ser reanimado com um jorro

⁴ Este trecho foi traduzido livremente do original: “[...] Coleridge erupted into their lives like a meteor in the winter of 1799. He came for meals and stayed for days. [...] His recital one evening of ‘The Rime of the Ancient Mariner’ left Mary, hiding behind a sofa when she should have been in bed, with an unforgettable memory of an ice-bound sea and a man haunted by the swift, unstoppable treading in his wake of a ‘frightful fiend’. The image stuck; it haunts the story of *Frankenstein*.”

⁵ Este trecho foi traduzido livremente do original: “The idea that electricity represented a potential life force was elaborated in the experiments of Giovanni Aldini (1762– 1834) who, following the work of his uncle, Luigi Galvani (1737– 1798), had demonstrated how the application of electricity to frogs’ legs, bulls’ heads and recently executed criminals could induce physical reflexes that appeared to restore mobility to the dead” (SMITH, 2016, p.118) .

de energia, o que contribui para a visão de que a força vital não é um agente externo ao corpo, mas, ao contrário, é algo que reside nele. Tal perspectiva científica leva a uma compreensão do contexto científico e político da época em que *Frankenstein* foi publicado, um contexto de intensas e controversas discussões sobre a origem da vida: seria o princípio vital um agente externo ao corpo ou, ao contrário, um agente interno?

John Abernethy e William Lawrence são dois nomes relevantes para se pensar sobre essa questão. Abernethy sustentava que existia uma força vital independente do corpo, visão que desafiava uma perspectiva mais materialista como aquela sustentada por Lawrence. Para este, a vida era pura e simplesmente uma unidade orgânica que se extinguiria assim que o órgão vital adoecesse (SMITH, 2016, p.119). Dessa maneira, Lawrence concebia a vida como sendo apenas uma questão de funcionamento do corpo, enquanto Abernethy visava ligar duas opiniões — a secular e a religiosa — a uma fórmula que fosse aceitável a ambas. A querela sustentada pelos dois cientistas foi vencida por Lawrence, um excelente comunicador que apresentou uma argumentação mais coerente do ponto de vista científico. Lawrence estava consciente do contexto político-ideológico e fez um esforço de se descolar de modelos anteriores que atribuíam uma certa perfeição à evolução humana, ligados aos ideais revolucionários de progresso social e político.

É curioso observar como os referidos debates científicos estão inseridos em *Frankenstein ou o Prometeu moderno*, de forma a se complementarem. Vitalismo e Materialismo se dão as mãos na empreitada de Doutor Frankenstein, o que fica evidente quando o cientista recorre ao galvanismo para dar vida ao corpo mosaico construído a partir de outros corpos. A eletricidade exerce um papel primordial no empreendimento, porque se configura não como uma força vital independente, mas sim como uma força revolucionária que permite Doutor Frankenstein realizar o seu desejo. É ela a fagulha que possibilita que a criatura desperte para a vida. Contudo, existe uma ambivalência inerente à eletricidade no romance, visto que, ao mesmo tempo em que propicia que um ideal venha a se concretizar, ela também contribui para o caos. O grande tormento de Doutor Frankenstein inicia-se quando o corpo abjeto da criatura nasce. A existência da criatura empurra o criador para o abismo. A eletricidade é essa energia que impulsiona as transformações, esse simbolismo que condiz com o contexto político-ideológico em que o romance foi publicado.

O par idealização e caos, notado na obra, reflete o momento histórico em que o romance está inserido, de intensas transformações pela Europa. Se, no século XVIII, emergiu uma nova configuração social calcada na indústria, no conhecimento e na humanidade, o século XIX iniciava com a crise nessa promessa de progresso. Como um exemplo disso tem-se a derrota de Napoleão Bonaparte em Waterloo, no ano de 1815, atestando que a divisão

dos três poderes como alternativa à monarquia não assegurou que a voz popular fosse ouvida, pelo contrário. Bonaparte firmou o seu poder de maneira autoritária, levando a mais disputas por território que desembocaram em devastação e fome. A população estava passando por misérias e a Inglaterra estava modificando a sua estrutura social e econômica.

Como Hobsbawm afirma, em *A era das Revoluções*:

A grande revolução de 1789-1848 foi o triunfo não da “indústria” como tal, mas da indústria capitalista; não da liberdade e da igualdade em geral, mas da classe média ou da sociedade “burguesa” liberal; não da “economia moderna” ou do “Estado moderno”, mas das economias e Estados em uma determinada região geográfica do mundo (HOBSBAWM, 2005, p.16).

Nesta época, portanto, vê-se o triunfo não dos ideais de igualdade e liberdade propagados pela Revolução Francesa, mas sim de uma nova ordem social e econômica. A Inglaterra deixava de ser uma economia essencialmente rural para dar os primeiros passos no capitalismo industrial. Se antes a aristocracia agrícola detinha o poder sobre o funcionamento do país, agora era a nascente burguesia industrial que exercia este papel, ao entender que o uso do maquinário a vapor otimizava a produção de mercadoria. Neste sentido, a ciência alcançava um novo patamar ao se colocar a serviço dos desejos humanos, que estavam intrinsecamente relacionados ao lucro financeiro.

O corpo arquitetado pela técnica surgiu como reação a essa era de revoluções. Os ideais materializam-se em um corpo abjeto, rejeitado pelo criador. A promessa dourada de liberdade, igualdade e fraternidade transforma-se em uma criatura horripilante e disforme. O conhecimento detido por um cientista ambicioso pode levar a um colapso na ordem da natureza. Criador e criatura são um par indissociável, porque são faces do mesmo espelho: de um lado, o cientista que se faz deus e quer se imaginar um ser humano outro; do outro, a criatura incompreendida e vulnerável que busca um sentido de existir. A realidade apresentada na obra de Mary Shelley não é apenas imaginada. Ela oferece *insights* importantes sobre os limites científicos e o lugar da existência humana frente a esses limites. Os dilemas evidenciados na obra são uma alegoria potente para se repensar a condição humana em situações caóticas nas quais a ordem natural é subvertida.

A adaptação *Frankenstein*, dirigida por Danny Boyle e performada no *National Theatre* em 2011, ilustra essa questão com a representação potente do nascimento da criatura por meio de um útero mecânico. Em um palco escuro, tendo como foco apenas um feixe de luz alaranjada, um grande útero mecânico está posicionado. De dentro dele, um corpo projeta-se para fora, balbuciando e cambaleante. Logo de cara, o espectador é convidado a acompanhar a trajetória deste corpo no processo de tomar consciência de si. Diferentemente

de outras adaptações, nas quais a representação da criatura é um ser deformado e esverdeado, o monstro da peça dirigida por Danny Boyle é um ser humano pálido e remendado. Assim, é traçada uma identificação do monstro com a plateia, algo que é bastante explorado ao longo da peça.

O fator de estranhamento desconcertante, contudo, dá-se pela maneira como o monstro desvenda o próprio corpo. Através de sons guturais e de uma voz desarticulada, a criatura aos poucos vai desvendando o funcionamento de seus membros. Depois de romper a bolha uterina, o monstro rasteja e se debate no chão para, em seguida, manter-se sobre as próprias pernas. Observar o nascimento de um ser estranho que tem a estatura cabível para um homem na faixa dos trinta anos causa uma sensação impactante na plateia. A criatura já nasce adulta e vê-la ser lançada no mundo, completamente aturdida, abre portas para o desconhecido em nós mesmos.

A criatura criada em laboratório representa, assim, o sonho de transgredir as regras da natureza. Ela carrega em si o ideal de exceder os limites impostos pela ação do tempo e pela fragilidade corpórea. Em *Frankenstein*, Mary Shelley traz para a obra a ferramenta técnico-científica de seu próprio tempo para conceber o monstro eletromagnético. A autora apropria-se dos fundamentos galvânicos como meio através do qual a sua criatura ganha vida. Doutor Frankenstein relata: “Com uma ansiedade que beirava a agonia, reuni perto de mim os instrumentos essenciais com os quais eu poderia introduzir uma fagulha de existência na coisa sem vida que jazia aos meus pés” (SHELLEY, 2015, p. 131). É a partir de uma fagulha elétrica que a morte se transforma em vida e, também, em caos. A fagulha elétrica recebe um novo aspecto no século XXI, com os avanços da engenharia genética e a metáfora do útero mecânico (MONTEIRO, 2016).

O nascimento da criatura a partir de um útero mecânico é o foco do capítulo 2 deste trabalho, que pretende se debruçar sobre os corpos nascidos pela bioengenharia. Porém, antes de falar sobre esse corpo monstruoso, é necessário compreender como ele é gestado pela imaginação técnica, isto é, quais as motivações que levam o cientista a exercer o papel de deus e as consequências conflituosas de dar a luz a um ser que rompe com parâmetros existenciais, tanto pela sua aparência física, quanto pelo modo de refletir sobre si. Dito isto, o capítulo 1 concentra-se na personagem Victor Frankenstein — a sua relação com a família, a construção de conhecimento científico e a sua característica complexidade psicológica — e na representação simbólica desse cientista.

1 O CRIADOR

Ah! Nenhum mortal poderia suportar o horror daquele rosto. Uma múmia a que se devolvesse a vida não seria tão horrenda quanto aquele ser miserável. Eu o contempalara antes de concluí-lo; já era feio. Porém, quando aqueles músculos e juntas se tornaram capazes de movimento, transformou-se em algo que nem mesmo Dante conseguiria conceber.

*Victor Frankenstein.*⁶

1.1 Victor Frankenstein ou *O Homo deus*

Foram meses dedicados ao empreendimento e agora ele estava terminado. Os olhos aquosos, a pele amarelada e os tufo de cabelo, material escolhido a dedo, faziam parte daquela criatura que nascia bem à frente de seu criador. Victor Frankenstein olhou para aquele gigante e a sensação foi amedrontadora. Ao contemplar o fruto de seus esforços, logo o coração do cientista foi tomado por palpitações. Em questão de segundos, o que antes era a promessa da glória e de renome tornava-se a grande aberração de Doutor Frankenstein, o começo de sua derrocada. A promessa abria-se para outro rumo, outra direção desviante, e o jovem sentiu-se impelido a correr e não olhar mais para trás. Porém, não importava o quanto corresse, não importava o quão longe fosse, a criatura sempre retornava ao seu encontro, como uma assombração. Ávida por respostas, ávida por compreensão, a criatura seguia o rastro de seu criador que, cansado de fugir, precisou dar ouvidos às demandas de sua criação.

A cena do nascimento da criatura é um dos acontecimentos chave em *Frankenstein ou o Prometeu moderno*, por dois motivos principais para a trama. Em primeiro lugar, a cena lança pistas importantes sobre o estado mental perturbado de Frankenstein e o teor alarmista de sua fala no romance. Inclusive, é em um estado mental perturbado que Frankenstein é resgatado por Walton, que afirma: “Jamais vi um homem em condição tão deplorável [...]. Mas é um homem normalmente melancólico e atormentado; por vezes rosna entredentes, como se desgostoso com o peso da extrema tristeza que o oprime” (SHELLEY, 2015, p. 92).

A primeira impressão sobre Victor Frankenstein como um homem mentalmente desestabilizado anuncia o tom amargo de arrependimento que a personagem nutre e que é

⁶ SHELLEY, 2015, p.133.

desvelado, aos poucos, no romance. Quanto a isso, é possível perceber, na obra, a tentativa constante por parte da personagem em alertar Capitão Walton sobre os perigos de usar o conhecimento científico para a realização dos próprios desejos, visto que possibilitar que o projeto científico ganhe vida é o que inicia uma série de eventos caóticos na vida do protagonista. Essa percepção inicial tecida por Walton, portanto, ajuda a preparar o terreno para que Frankenstein narre a sua jornada e os motivos que rondam o tom amargurado de sua fala, que está intimamente conectado à relação que ele estabelece com a criatura.

Em segundo lugar, e mais importante, o nascimento da criatura representa a materialização do desejo alimentado por Victor Frankenstein e o começo da dinâmica persecutória que a criatura estabelece com ele. Para compreender como se dá essa dinâmica, é preciso investigar quem é Victor Frankenstein e as suas motivações para a criação. O capítulo I, pertencente ao volume I da obra, é fundamental neste sentido, porque demarca uma transição na estrutura narrativa. Desse modo, se antes havia uma narrativa epistolar de Capitão Walton direcionada à sua irmã, Elizabeth Saville, a partir do capítulo I é o próprio Frankenstein que conta sua história de vida. A abertura do capítulo em questão é a seguinte:

De berço sou genebrino, e minha família é uma das mais proeminentes daquela república. Há anos meus ancestrais figuram no Parlamento local e no judiciário; meu pai ocupou várias funções públicas, nas quais, honradamente, construiu uma reputação. Era respeitado por todos que o conheciam em virtude de sua integridade e de sua incansável dedicação à coisa pública (SHELLEY, 2015, p. 99).

É relevante observar a maneira como Frankenstein se apresenta, destacando a sua condição social. Ele pertence a uma elite em Genebra, marcador de classe fundamental para a trajetória da personagem. Ser de uma família abastada é o que lhe dá oportunidade de acesso a uma educação formal. Esse fator é determinante para que ele obtenha a técnica necessária à criação de um ser humano outro. Assim, a aquisição de conhecimento no ramo das ciências naturais, bem como a oportunidade de frequentar a Universidade de Ingolstadt, são possíveis graças à posição social que Frankenstein ocupa e que são decisivos para que dê vida ao empreendimento. Logo, o fato de pertencer à alta sociedade é um elemento importante para que o jovem materialize seus desejos, o que abre para um debate sobre a responsabilidade ética no fazer científico.

Neste ponto, Mary Margaret Fonow postula uma questão considerável, na edição comentada da obra, *Frankenstein for Scientists*:

Em Frankenstein, estaria ela [Mary Shelley] chamando a atenção à tendência que as pessoas no topo têm de ignorar as consequências de suas ações? A condição social não pode proteger inteiramente os indivíduos das consequências não intencionais. Cientistas e engenheiros que frequentemente ocupam posições prestigiadas na

academia precisam ser mais conscientes sobre as consequências não intencionais de suas descobertas (SHELLEY, 2017, p.67)⁷.

O ponto levantado por Fonow é significativo para refletir sobre a figura do cientista. Como dito anteriormente, é inegável que a posição social prestigiada da personagem foi relevante para que conseguisse dar vida à criatura, porque permitiu o acesso ao conhecimento e à técnica necessários para tal. Contudo, Frankenstein foge depois que a criatura toma vida, o que desencadeia as seguintes questões: seria a consequência de sua descoberta de fato não intencional? Qual o lugar do arrependimento dele dentro do limite do fazer científico, isto é, até onde a ciência pode ir? Uma vez que uma vida foi gerada, existe espaço para voltar atrás? Para apurar essas questões cuidadosamente, é crucial investigar um aspecto marcante que está intimamente conectado à pulsão criadora do cientista: o seu temperamento.

Victor Frankenstein, quando traça uma retrospectiva da infância e juventude, faz a seguinte avaliação do próprio temperamento:

Por vezes meu temperamento levava-me à violência, e minhas paixões, a atitudes veementes; mas por força de alguma lei de personalidade esses arroubos se transformaram não em obsessões infantis, mas num ávido desejo de aprender, porém não aprender todas as coisas indiscriminadamente. [...] *O que eu desejava aprender eram os mistérios do céu e da terra* [...] (SHELLEY, 2015, p.106-107, grifo meu).

No trecho destacado, o protagonista afirma que as paixões levavam-no a ter atitudes impensadas, mas, segundo ele, os impulsos se transformaram em um desejo de aprender sobre “os mistérios do céu e da terra”. Esse dado aponta para um traço expressivo de sua personalidade: mesmo que afirme que os arroubos tenham se transformado em desejo de aprender, as atitudes de Frankenstein no romance parecem revelar que os arrebatamentos passionais ainda estão presentes nele. A personagem aparenta não ter um domínio sobre suas paixões, o que é essencial para a narrativa, pois são elas os elementos que mobilizam o ímpeto criativo do cientista. Além disso, o referido trecho é a primeira menção de Frankenstein sobre o desejo de entender os mistérios do mundo físico. Está presente aí, então, o gérmen da curiosidade investigativa, algo que não apenas o caracteriza como cientista, mas também aponta para o começo de uma jornada que culmina na criatura.

A busca pelos segredos sobre o funcionamento humano e o funcionamento do mundo, por sua vez, leva Frankenstein ao momento em que ele encontra o livro de Cornélio Agrippa. O rapaz tem o primeiro encontro com a obra de Agrippa aos treze anos de idade, na casa para onde ele e a família foram passar as férias, perto de Thonon. O clima não era propício para o

⁷ Texto traduzido do original: “In Frankenstein, is she calling attention to the propensity of those at the top to ignore the consequences of their actions? Social status cannot fully protect individuals from unintended consequences. Scientists and engineers who are often at the highest ranks of the academy need to be more mindful of the unintended consequences of their discoveries”.

lazer ao ar livre, o que fez com que os Frankenstein permanecessem confinados. Ao buscar uma maneira de passar o tempo, Victor acaba se deparando com o referido livro. No começo, o rapaz sente certa apatia, mas essa sensação logo é substituída por entusiasmo, materializado na frase: “uma nova luz pareceu raiar em minha mente” (SHELLEY, 2015, p. 108). Animado, ele vai contar a descoberta para o pai, que olha desdenhoso para o livro e diz: “Ah! Cornélio Agrippa! Meu querido Victor, não desperdices teu tempo com isso; é uma porcária lamentável” (SHELLEY, 2015, p. 108).

Cornélio Agrippa (1486- 1535) foi um alquimista alemão conhecido por seu trabalho sobre magia ritual cujo título é *De Occulta Philosophia libri III* — são três livros publicados em 1533. Acredita-se que um sortilégio contido na obra teria o poder de invocar seres demoníacos. Talvez por isto o pai de Frankenstein tenha se referido aos escritos de Agrippa como “porcaria lamentável”, porque abordava magia, algo considerado pejorativo à época em que estava nascendo uma ciência com métodos objetivos. De qualquer modo, o encontro com a mencionada obra é representativo da sede pelo conhecimento por parte de Frankenstein, porque assinala o começo de sua jornada para investigar os segredos da alma humana. Neste processo, o jovem vai em busca de outros filósofos naturais, como Paracelso (1493 - 1541)⁸ e Alberto Magno (1193-1280)⁹. A magia alquímica apresenta-se, pois, como uma resposta possível às suas indagações.

Mesmo que Frankenstein abandone o conhecimento alquímico no momento em que começa a se aprofundar no estudo da química, esse conhecimento retorna quando o jovem desvela o segredo da vida, sem o qual não seria possível criar a criatura. A obra de Mary Shelley parece sugerir, portanto, que a coexistência de duas forças aparentemente contraditórias é um dos fatores que contribuem para a potência do ato descomedido de Frankenstein: os sonhos arcaicos e a ciência moderna (LECERCLE, 1991). O impulso investigativo apaixonado une-se à bagagem metodológica da ciência moderna, uma combinação explosiva que faz gerar uma criatura grotesca.

Ainda sobre a coexistência de forças opostas, vale a pena destacar a expressão utilizada por Frankenstein para se referir ao momento em que ele descobre a obra de Cornélio Agrippa: “uma nova luz pareceu raiar em minha mente”. A construção metafórica do acesso ao conhecimento como uma luz que clareia a mente é uma imagem que está em consonância com o momento histórico do iluminismo filosófico, para o qual o conhecimento

⁸ Phillip von Hohenheim, vulgo Paracelso, foi um alquimista e filósofo suíço-alemão. Ele tem destaque na História da medicina por defender a construção de novos conhecimentos com base na observação (SHELLEY, 2017, p. 50).

⁹ Alberto Magno ocupou dois cargos na Igreja católica: primeiro, foi um frei dominicano e, depois, bispo. De nacionalidade alemã, Magno é considerado o patrono dos cientistas naturais. Assim como Paracelso, ele é reconhecido por enfatizar a experimentação e a observação (SHELLEY, 2017, p. 50).

seria capaz de tirar o ser humano das trevas da ignorância. É curioso que a imagem usada por uma corrente filosófica que preza pela racionalidade seja usada em associação à alquimia, que tem grande ligação com a magia e elementos sobrenaturais; no entanto, é justamente a mistura da magia e o conhecimento racionalizado que traz para a materialidade um corpo que desafia as leis naturais.

Em relação ao contato de Frankenstein com os filósofos naturais, é relevante observar que a imaginação é um elemento que aparece duas vezes. Ela está presente para se referir tanto aos filósofos — “mestres da imaginação” (SHELLEY, 2015, p.111) — quanto às suas próprias obras, tidas como “escritos imaginativos” (SHELLEY, 2015, p.109). É pertinente salientar que a mesma imaginação que ele percebe nos estudos de alquimia também está presente em si. O jovem se envolve de tal maneira com os “escritos imaginativos” que ele mesmo se permite divagar sobre a possibilidade de descobrir a pedra filosofal e o elixir da vida:

Sob orientação de meus novos preceptores, atirei-me com grande diligência à busca da pedra filosofal e do elixir da vida; este, porém, logo monopolizou a minha atenção. A riqueza era objetivo menor; mas quanta glória eu não teria por aquela descoberta, se fosse capaz de banir a doença do organismo humano e tornar o homem invulnerável a tudo que não fosse a morte violenta! (SHELLEY, 2015, p. 110).

Frankenstein é um cientista romântico por excelência que utiliza as próprias paixões e fantasias como motivações para o fazer científico. Na passagem citada, fica claro que ele acredita que, ao dominar os mecanismos da vida e da morte, vai alcançar glória e renome. Consequentemente, a ambição impulsiona Frankenstein a se colocar na posição de criador divino. Ele sonha com a busca do rejuvenescimento, que reverteria os efeitos do tempo no corpo e tornaria o ser humano imortal. É neste momento da obra que Mary Shelley antecipa os pressupostos do transumanismo filosófico ao trazer a possibilidade de o cientista deter os segredos da imortalidade para prolongar a existência humana.

1.2 Frankenstein e o transumanismo

A filosofia transumanista é um movimento que se desenvolveu a partir do humanismo secular e do iluminismo (BOSTROM, 2011, p. 25) e tem por base a ideia de que a natureza humana seria improvável sem a interferência das ciências aplicadas. Para os transumanistas, as tecnologias de desenvolvimento humano oferecem grandes benefícios para a vida humana;

nesta perspectiva, o transumanismo defende que o desenvolvimento técnico-científico pode ampliar as capacidades cognitivas, reverter os efeitos do tempo e contribuir para o controle das emoções. Segundo Gregory Hansell e William Grassie, na introdução do livro *Transhumanism and its critics* (2011):

Com uma espécie de combinação da citada bioengenharia, transumanistas imaginam as possibilidades, em um futuro próximo, de aprimorar as capacidades mentais e físicas dos seres humanos, retardando e revertendo os processos de envelhecimento, e controlando os nossos estados emocionais e mentais (HANSELL & GRASSIE, 2011, p.8) ¹⁰.

Neste ponto de vista, o avanço técnico-científico pode proporcionar um aprimoramento das faculdades mentais, cognitivas e emocionais dos seres humanos, bem como de seus descendentes, considerados “pós-humanos” ¹¹. O progresso técnico-científico, então, além de trazer os mencionados aperfeiçoamentos para a espécie humana atual, proporciona novas formas de existir que se distinguem da condição natural do *Homo sapiens*. A espécie geneticamente modificada com capacidades expandidas pode significar o nascimento de um ser híbrido, que tem na sua constituição um entrecruzamento entre o natural e o artificial. Nisto reside um marco importante na História da civilização humana. Se, anteriormente, as leis de seleção natural ditavam quem sobrevivia ou não às adversidades do meio, a Revolução Científica traz possibilidades de o próprio homem interferir na própria sobrevivência ao aprimorar a si mesmo.

Yuval Noah Harari, na obra *Sapiens: Uma breve história da humanidade* (2020), traz contribuições valiosas sobre a questão do impacto que a Revolução Científica pode exercer — e já está exercendo, em certa medida — na trajetória da humanidade. Para o autor, a Revolução Científica vai além de um simples marco histórico, podendo se mostrar “a mais importante revolução biológica desde o aparecimento de vida na Terra” (HARARI, 2020, p.420). O argumento de Harari é que o *Homo sapiens* está ampliando as suas habilidades como projetista ao substituir as leis da seleção natural pelas leis de design inteligente. A engenharia biológica propicia a intervenção humana em um organismo, modificando o formato, as capacidades, necessidades ou desejos dele; a engenharia de ciborgues permite a

¹⁰ Traduzido livremente do original: “In some combination of the above bioengineering, transhumanists imagine the possibilities in the near future of dramatically enhancing human mental and physical capacities, slowing and reversing the aging process, and controlling our emotional and mental states” (HANSELL & GRASSIE, 2011, p.8).

¹¹ É necessário pontuar a diferença entre o transumano e o pós-humano. O corpo transumano é um corpo biotecnologicamente modificado, tendo a hibridização entre o orgânico e o artificial. O corpo pós-humano, em contrapartida, é um ser que já excedeu a condição humana.

combinação de partes orgânicas e inorgânicas, com a criação de próteses; e, por fim, a engenharia inorgânica viabiliza a concepção de seres completamente inorgânicos. Por conseguinte, através dessas ciências é conferido ao *Homo sapiens* o poder de modificar os corpos e as mentes fazendo com que estes se desenvolvam a uma velocidade antes impensada. Com isso, as ciências permitem o *Homo sapiens* a desempenhar o papel de Deus.

Todavia, o *Homo sapiens* pode sofrer sérias consequências ao se colocar na posição de criador divino e reverter as leis da natureza. Neste ponto, Harari sustenta que *Frankenstein ou o Prometeu moderno* age como uma profecia, proporcionando à humanidade o vislumbre de possibilidades existenciais mais próximas do que talvez gostaríamos de admitir (HARARI, 2020, p.433). Harari aponta para um aspecto desconcertante que se esboça no horizonte futuro: mais perturbador do que sermos punidos por brincar de deus é o fato de que é cada vez mais próxima a substituição das identidades humanas por outras com mundos cognitivos e emocionais completamente distintos daqueles que concebemos no século XXI. A perturbação talvez resida na ideia de que somos nós, a própria espécie *Homo sapiens*, que podemos criar as novas formas de vida que tomarão o nosso lugar no mundo. Quando o *Homo sapiens* se faz *Homo deus* ao gerar formas de vida estranhas, desloca-se para um ponto de desestabilização; ser o criador de novos seres que podem substituí-lo abre para um abismo de variáveis que não é capaz de controlar, do mesmo modo como Victor Frankenstein não consegue controlar os passos de sua criatura monstruosa e devoradora. O sonho da personagem toma forma de um corpo desviante que tem autonomia para seguir um caminho próprio e totalmente diferente daquele arquitetado por seu criador. Esse corpo assinala uma quebra de expectativa em Frankenstein e permite imaginar novas formas de existir que dissolvem a organização natural do mundo, da mesma maneira como as criaturas arquitetadas pelas ciências podem romper com o mundo como o concebemos até o momento.

O *Homo deus* performa Victor Frankenstein ao viabilizar, através da técnica, criaturas que ultrapassam as condições da nossa espécie. Dessa maneira, a obra de Mary Shelley apresenta figuras poéticas chave que abrem caminho para representações de corpo humano outro, “objeto de exploração técnica” (SILVA, 2022) e, com isso, suscita provocações imaginativas sobre o futuro da espécie e da sociedade à luz das ferramentas biotecnológicas. Neste aspecto, o transumanismo científico difere-se do transumanismo artístico: se, para o primeiro, as intervenções tecnológicas contribuem para o aprimoramento do corpo humano com o intuito de resguardá-lo de futuras deficiências, para o último, a imaginação técnica apropria-se dos avanços científicos como um meio de encenar novas formas de existir e conceber o mundo (MONTEIRO, 2016). A diferença é imprescindível para este trabalho,

visto que *Frankenstein ou o Prometeu moderno*, pela imaginação técnica, permite encenar uma realidade em que o cientista utiliza o conhecimento tecnológico para gerar um corpo mecânico e, com isso, provoca discussões sobre o novo mundo possível. Isto posto, a leitura contemporânea da obra, proposta desta dissertação, realiza-se pela ótica do transumanismo artístico.

Como mencionado anteriormente, Victor Frankenstein deseja possuir a pedra filosofal e o elixir da vida; ele deseja ser aquele que detém os mistérios do corpo imortal e também imune às doenças. Por esse motivo, o jovem carrega um ímpeto criativo fundamentalmente transumanista. Contudo, a técnica necessária para gerar o corpo mecânico está associada a outras áreas do conhecimento que não aquelas da alquimia e, sendo assim, é relevante mencionar o momento em que Frankenstein abandona os mestres da imaginação, impulsionado por um acontecimento marcante em sua observação investigativa de cientista. Ele tinha quinze anos quando uma grande tempestade surgiu detrás da cordilheira do Jura e invadiu o céu (SHELLEY, 2015, p. 110-111). Frankenstein estava dentro de casa, mais precisamente perto da porta, quando testemunhou um fecho de luz surgir acima de um carvalho e atingi-lo em cheio, restando nada além do que um toco arruinado (*Ibid*, p. 110-111). No dia seguinte, a família foi averiguar o estado da árvore; ao invés de encontrá-la repartida ao meio, o rapaz viu que ela foi reduzida a lascas de madeira, o que lhe causou surpresa, a ponto de afirmar: “Jamais tinha visto algo ser destruído de forma tão completa (*Ibid*, p. 110-111).

O encontro com os fenômenos naturais inspira a imaginação científica. Esse é o caso de Victor Frankenstein quando presencia a tempestade. Ele transparece encantamento quando vê, com os próprios olhos, a formação dos raios e o eletrocutamento do carvalho. Novamente, curiosidade e prazer aparecem como elementos que o levam a investigar os eventos da natureza e que apelam para o papel que as emoções exercem na personagem. Esses dois aspectos revelam, novamente, o quanto Frankenstein é movido por suas paixões. Ao assistir o evento do raio, a personagem se sente impelida a buscar novas respostas para as suas indagações e, por conseguinte, ela deixa para trás os preceptores alquimistas:

Nessa ocasião, um homem de grande conhecimento em filosofia natural estava conosco e, agitado por aquela catástrofe, enveredou pela explicação de uma teoria que criara sobre os temas da eletricidade e do galvanismo, teoria ao mesmo tempo nova e surpreendente para mim. Tudo o que disse ofuscava enormemente Cornélio Agrippa, Alberto Magno e Paracelso, mestres de minha imaginação; e, por alguma fatalidade, ao ver superados esses homens, senti-me desencorajado a prosseguir em meus estudos

rotineiros. Tinha a impressão de que nada seria nem poderia ser conhecido. Todas aquelas coisas que havia tanto tempo ocupavam minha atenção de repente tornaram-se desprezíveis. Por um desses caprichos da mente, aos quais talvez estejamos mais sujeitos quando muito jovens, abandonei de imediato minhas atividades anteriores; deixei de lado a história natural e todas as suas ramificações, como se fossem concepções deformadas e aberrantes, e passei a olhar com desdém para a pseudociência, que nunca fora capaz nem mesmo de cruzar um passo adentro a soleira do conhecimento. Com esse espírito, voltei-me para a matemática e para as áreas de estudo atinentes a essa ciência, vendo-as como calcadas em sólidos alicerces e, portanto, dignas de minha consideração (SHELLEY, 2015, p.111).

Como fica claro no trecho, a tempestade é um divisor de águas na vida de Frankenstein. Do incidente em diante, ele passa a encarar a alquimia como pseudociência e começa a adentrar outras áreas de estudo científico que precisam de dados empíricos para sustentar as suas hipóteses. Ademais, outro aspecto que merece atenção na passagem citada é a menção às leis de eletricidade, meio pelo qual a criatura ganha vida. O carvalho eletrocutado, fenômeno explicado pelo galvanismo, é uma imagem expressiva que funciona como um prenúncio da maneira como o corpo mecânico da criatura é gerado. A criatura, a máquina de carne (SILVA, 2022), nasce a partir de correntes elétricas, que, nesta acepção, são o sopro divino do criador.

Com isso, é possível perceber que Frankenstein tem uma bagagem prévia de conhecimentos científicos, bagagem essa que ele vai utilizar em seu empreendimento. A decisão de estudar em tal universidade parte de seu pai, que considera ser importante que ele adquirisse familiaridade com outros costumes além daqueles de sua terra natal (SHELLEY, 2015, p. 113). Contudo, um infortúnio atrasa a entrada de Frankenstein na universidade de Ingolstadt, considerado por ele um “um presságio, por assim dizer, de minha infelicidade futura” (SHELLEY, 2015, p. 113): a morte de sua mãe. Caroline contraiu escarlatina enquanto cuidava de sua sobrinha, Elizabeth. É significativo salientar a maneira como o jovem descreve o encontro com o cadáver de sua mãe. Fica evidente que Caroline era uma mulher terna, uma característica que fica estampada em seu rosto mesmo no momento da partida — “[...] seu rosto expressava afeição até na morte” (SHELLEY, 2015, p. 114). Com isso, nota-se que os laços afetivos entre ela e os outros membros da família não se rompem, o que torna a despedida um processo difícil. Mesmo que Frankenstein se proponha a relatar esse momento, ele não dá muitos detalhes; inclusive, parece desconversar sobre o assunto: “[...] No entanto, quem já não teve algum ente querido subtraído por tal mão insensível? E por que deveria eu descrever uma dor que todos já sentiram ou sentirão?” (*Ibidem*, p. 114). É fundamental destacar isso, porque a dificuldade que o rapaz sente não só em lidar com o luto,

como também em adentrar nessa esfera, o que é determinante no experimento que vai realizar posteriormente.

Essa dificuldade assinala a dor que perdura em Frankenstein. É inegável, portanto, que a morte da mãe exerce um grande impacto na vida de seu filho. Para esclarecer este ponto, é necessário frisar os sentimentos narrados por ele. Primeiramente, o vazio e o desespero na tentativa de compreender que a mãe não está mais presente e, enfim, o luto, no qual há a permissão de sorrir. Desta maneira, o choque inicial da notícia de falecimento toma a forma de um sentimento de amargura, afinal, Caroline ocupa um lugar estrutural na existência do genebrino: “porém, à medida que a passagem do tempo atesta a realidade daquele mal, começa a verdadeira amargura do luto” (*Ibidem*, p. 114). Nisto, vale destacar a frase “que parecia existir como parte de nossa própria existência” (*Ibidem*, p. 114), pois ela expressa com clareza esse lugar. Caroline é parte de Frankenstein; logo, a perda da mãe é a perda de si.

A perda da mãe fragmenta o eu, abrindo um abismo dentro de si no qual ele parece divagar sem perspectivas. Frankenstein precisa encontrar sentido no mundo novamente e é isso que o impele à criação. Para compreender de que forma o luto está conectado ao momento de dar vida à criatura, é necessário recorrer à definição de luto fornecida pela psicanálise. Para Freud, em *Luto e Melancolia*: “Via de regra, luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc” (FREUD, 2010, p.172). Assim, o luto é uma dor natural da existência humana devido à perda de algo que ocupe um espaço basilar na vida de um cidadão. Essa perda não se restringe a uma pessoa, podendo ser também uma abstração, como um ideal ou um valor existencial.

Segundo o psicanalista, o trabalho de luto é tido como um doloroso abatimento no qual o enlutado perde a capacidade de substituir o pranteado e se afasta de toda atividade que não esteja ligada à memória do falecido (FREUD, 2010, p.173). Como o objeto de amor não mais existe, é preciso que toda a libido associada ao objeto seja desconectada do mesmo. Abandonar a posição libidinal pode produzir um afastamento da realidade e o enlutado aos poucos vai voltando à realidade, mas até que esse retorno seja efetivado, o objeto perdido continua a existir na psique.

Fica visível, portanto, que o processo de luto envolve alguns estágios em que a pessoa perde o interesse pelo mundo externo, distanciando-se de todas as atividades que não estejam conectadas à memória do falecido. Isso produz um abatimento profundo no enlutado, que vai, aos poucos, retirando a libido associada ao objeto de amor para, depois, direcioná-la a um

novo. Esse comportamento é considerado natural na vivência do ser humano, como o pai da psicanálise afirma: “Na verdade, esse comportamento só não nos parece patológico porque sabemos explicá-lo bem” (FREUD, 2010, p. 173). O psicanalista reconhece, então, que o trabalho de luto envolve a substituição do objeto de amor por outro.

A filósofa norte-americana Judith Butler, na obra *Vida Precária* (2019), retoma a ideia de substituição do objeto perdido, traçada por Freud. Ela afirma que o ato de direcionar a libido a outro objeto seria uma oportunidade de o enlutado reconstruir a sua vida, o que constituiria um sinal de esperança para o indivíduo (BUTLER, 2019). No entanto, a autora estabelece um contraste com a perspectiva de Freud ao pontuar que um processo de luto bem-sucedido é algo que não tem um resultado previsto pelo enlutado. O processo de luto, para a filósofa, não é previsível nem planejado — “Talvez o luto tenha a ver com concordar em passar por uma transformação (talvez se deva dizer submeter-se a uma transformação) cujo resultado final não podemos conhecer antecipadamente” (BUTLER, 2019, p.41). Cabe ao enlutado passar por esse processo e lidar com o fato de que ele nunca mais será como antes. Ela afirma que, no luto, é como se algo tomasse conta da pessoa (BUTLER, 2019) e ela mesma busca investigar como esse processo se dá. Para a autora, o luto não demanda um esquecimento total da pessoa perdida ou a substituição da mesma. Ela até mesmo questiona essa ideia de troca, como se fosse algo que dependesse apenas do esforço por parte do enlutado, o que, na perspectiva da autora, não é. Afinal, o que é o processo de luto, então?

Butler retorna a Freud para relatar a dimensão enigmática do luto. Quando se perde alguém, não se sabe exatamente o que se foi junto àquela perda, isto é, não se pode detectar com clareza o que se esconde por trás da perda: “Se o luto envolve saber o que foi perdido (e melancolia significava, originalmente, até certo ponto, não saber), então o luto conservaria uma dimensão enigmática, uma experiência do não saber provocada pela perda do que não podemos compreender completamente” (BUTLER, 2019, p. 42). Butler se debruça sobre essa questão da dimensão enigmática do luto, entendendo que esse processo vai além da troca de um objeto de amor para outro; para ela, existe uma compreensão de algo profundo implicado nesse processo: a noção dos laços que nos compõem enquanto indivíduos, chegando à concepção de que não existe um “eu” separado do “nós”.

Butler reflete que, quando alguém é despossuído de outra pessoa ou de outro lugar, ela perde os elos que a constituem, tornando-se indefinível detectar com clareza o que exatamente foi perdido, porque, nas condições da perda, não apenas algo ou alguém se foi, mas também o próprio enlutado se perde de si mesmo. O enlutado poderia se perguntar: “quem sou eu, sem você?” (BUTLER, 2019, p. 42) e não encontrar uma resposta definida

para isso, porque o laço que foi rompido aponta para uma parte do enlutado que também se perdeu. É nesta medida que a filósofa lança luz sobre a dimensão de comunidade existente no luto, porque, para ela, essa perda fala sobre as relações que ligam as pessoas e as constituem, sendo, portanto, voltada ao “nós”:

Acredito, no entanto, que o luto fornece um senso de comunidade política de ordem complexa, primeiramente ao trazer à tona os laços relacionais que têm implicações para teorizar a dependência fundamental e a responsabilidade ética. Se meu destino não é, nem no começo, nem no fim, separável do seu, então o "nós" é atravessado por uma relacionalidade que não podemos facilmente argumentar contra; ou melhor, podemos argumentar contra, mas estaríamos negando algo fundamental sobre as condições sociais da nossa própria formação (BUTLER, 2019, p. 43).

A filósofa, portanto, traz uma noção fundamental para a compreensão do luto: a dimensão coletiva da perda, afinal o luto faz emergir os laços relacionais que concebem o indivíduo em sua ligação com o outro, com sua ligação a alguém. É claro que a perda de alguém abala cada indivíduo de uma forma diferente, como a própria Butler pontua — visto que cada pessoa vai sentir o processo de uma forma própria, cujo resultado não pode ser previsível como Freud pensou ser — mas é inegável que o luto atinge algo fundamental aos seres humanos: as condições sociais inerentes às suas formações. Se somos seres que se constituem em comunidade, a perda de um membro corrobora para a fragmentação do que é a comunidade enquanto “nós”.

É justamente isso que a perda de Caroline representa para os Frankenstein: a perda de um elo estruturante da família, o enfraquecimento do “nós”. Sem Caroline, quem seria o patriarca Frankenstein? Sem ela, nenhum dos filhos existiria e nem mesmo Elizabeth teria chegado até eles. O que está por trás da morte de Caroline Frankenstein é, portanto, a perda de um pilar que sustenta todo aquele sistema familiar que ocupa uma posição prestigiada sob o ponto de vista social. A ausência da personagem em questão abala, assim, o senso de pertencimento dos familiares uns para com os outros.

No caso de Victor Frankenstein, seria possível perguntar: “quem é Victor sem Caroline?”, ou seja: quem é o filho sem a sua mãe? Por trás da perda da mãe, existe também o rompimento de um laço constituinte da identidade de Frankenstein: ser filho da mulher que lhe deu a vida. Com a fragmentação desse elo, a noção de pertencimento também foi abalada. Uma família sem a sua progenitora perde um elemento fundamental que a constitui, o que contribui para que Victor Frankenstein se sinta perdido em relação a si mesmo. Se ele perdeu quem lhe deu a vida e quem lhe deu o apoio emocional, o que resta de si mesmo e como fica o seu lugar no mundo? No momento em que finalmente sai do seio em que foi gerado e criado

para poder construir a sua própria noção de “eu”, ele perde o elemento que o liga ao “nós” — os outros Frankenstein. É por isso que se observa que a desorientação lhe acerta em cheio.

É importante observar, inclusive, a maneira como ele passa por esse momento: ele não dá tempo de vivenciar o luto, sendo incapaz de experienciar a perda pela perspectiva adotada por Freud, isto é, de maneira passiva e isolada do mundo exterior. Pelo contrário, ele mergulha nos estudos e se devota a criar um ser humano como uma maneira de encontrar um substituto pela perda. Porém, ele não consegue amar a criatura horrenda e, por isso, precisa abandoná-la. Olhando o luto de Frankenstein de maneira cuidadosa, é possível ver que a libido de Frankenstein está ligada à mãe; a morte de Caroline significa a perda do objeto amado e, portanto, a perda do próprio eu. O luto, para Frankenstein, é uma experiência de dor (LE BRETON, 2013), dilacerando o seu próprio sentido de existir e causando um abatimento de suas forças; apesar disso, ele se esforça para logo voltar às responsabilidades, como ele mesmo admite — “Minha mãe estava morta, mas continuávamos a ter responsabilidades a cumprir” (SHELLEY, 2015, p. 114). Assim que perde a mãe, Frankenstein embarca para Ingolstadt e se vê engajado com o universo dos estudos. Novamente, a aquisição do conhecimento aparece, mas de forma diferente. Ele depara-se com o sr. Krempe, professor de filosofia natural, porém confessa não se simpatizar “com os temas de que se ocupava” (SHELLEY, 2015, p. 117). Entretanto, é por meio do sr. Krempe que Frankenstein é convidado a assistir a palestra de outro professor, o sr. Waldman, que leciona química na universidade. Enquanto assiste a aula, Frankenstein percebe a sua mente ser tomada por uma ideia:

À medida que a aula avançava, eu sentia como se minha alma se engalfinhasse com um inimigo palpável; uma a uma, as várias teclas que formavam o mecanismo de meu ser foram tocadas: acorde após acorde soou, e logo minha mente estava possuída de um só pensamento, uma só ideia, um só propósito. Tanto já foi feito, exclamou a alma de Frankenstein — mais, muito mais eu realizarei: seguindo as pegadas já deixadas, serei o pioneiro de um novo método, explorarei forças desconhecidas e revelarei ao mundo os mais profundos mistérios da criação (SHELLEY, 2015, p. 119).

Não à toa a criação surge no momento em que Frankenstein está passando pelo luto. A ideia de explorar os mistérios da criação materializa o abatimento causado pela perda da mãe. Frankenstein, ao se debruçar sobre a química, dedica-se totalmente a esse estudo. Ele é um devotado à investigação científica e, no aprofundamento dos estudos na filosofia natural, o jovem vê-se estimulado a investigar o princípio vital e as causas da origem da vida: “Um dos

fenômenos que de maneira mais peculiar chamavam-me a atenção era a estrutura do corpo humano; na verdade, de qualquer animal imbuído de vida. De onde, eu frequentemente me perguntava, vinha o princípio vital?” (SHELLEY, 2015, p.123). Esta pergunta faz com que a personagem adentre na ciência da anatomia e na observação da deterioração dos corpos. Ele, então, passa a visitar cemitérios. Ao analisar as “minúcias de causa e efeito” (SHELLEY, 2015, p.124), a personagem consegue deter o segredo de reavivar a matéria morta.

Frankenstein recorre novamente à metáfora da luz para aludir ao momento em que descobre o mencionado segredo: “[...] fez-se uma luz repentina sobre mim — uma luz tão brilhante e assombrosa, e no entanto tão simples, que, ao mesmo tempo que zozno com a possibilidade que ali se abria, surpreendi-me com o fato de que [...] apenas eu estivesse destinado à descoberta de segredo tão extraordinário” (SHELLEY, 2015, p.124). A luz é a corrente que o desperta para o segredo da criação. A ambição de ser o detentor dos mistérios da vida concretiza-se, enfim. De início, a personagem reluta em saber o que fazer com a informação, mas opta por criar um ser humano: “[...] me lancei à criação de um ser humano” (SHELLEY, 2015, p.126). É importante ressaltar o movimento da personagem: a morte instiga-lhe a entender sobre a vida e é a partir da morte que Frankenstein cria a vida. Ele recorre a casas mortuárias para coletar ossos de cadáveres e colocar em prática o projeto do ser humano. Criar um ser humano outro é uma forma de reavivar o corpo de um afeto que se perdeu e, assim, transcender a morte.

O desejo delirante de criar um ser humano é uma forma de Frankenstein anestesiar a dor provocada pela perda da mãe, além de ser uma tentativa de repor a parte de si mesmo que se despedaçou no luto. É por esse motivo que ele se deixa consumir pelo empreendimento, que se torna o seu único objetivo de vida. Ele lança-se ao projeto de forma incansável. A dedicação exclusiva à criação faz com que ele mine as suas próprias forças vitais, como se observa em sua narrativa: “Meu rosto empalidecera de tanto estudo, tornei-me esquelético em virtude do confinamento” (SHELLEY, 2015, p.127); “meus globos oculares saltavam das órbitas, concentrando-se nos detalhes de meu projeto (SHELLEY, 2015, p. 128). Apático e “sem alma” (SHELLEY, 2015, p.127), Frankenstein é imparável; atira-se no projeto sem pensar nas consequências. Ele recolhe-se “numa sala solitária, ou melhor, numa cela, no sótão da casa e isolado de todos os aposentos por um corredor e uma escada, mantinha minha oficina de criações imundas” (SHELLEY, 2015, p.127).

O laboratório configura-se como um espaço de confinamento onde Frankenstein obsessivamente transforma os ossos de cadáveres em um outro ser, um corpo mecânico. Em segredo, a relação criador e criatura delinea-se nesse lugar permeado de mistérios. A

pesquisadora Maria Conceição Monteiro (2016) esclarece sobre o laboratório:

Mas, no espaço literário, há sempre uma porção de mistério, de segredo, de obscuridade, que permeia o laboratório e que o faz mais que um simples espaço de fabricação ou alteração. O laboratório é espaço onde se estabelece uma relação entre criador e criatura, onde cada matéria utilizada na feitura de uma parte do corpo tem que carregar consigo a semelhança com aquele que o cria ou transforma. Por tudo isso, o laboratório assemelha-se ao útero, gerador de corpo (MONTEIRO, 2016, p. 20).

No laboratório, Frankenstein usa o material coletado para dar vida a um novo corpo. O espaço está situado em um sótão, o que aponta para o fato de ser um ambiente escuro e protegido das interferências externas. Assim como o útero, o laboratório é o local propício para a geração da vida. Na escuridão e, portanto, no abrigo do mundo externo, a luz da vida se cria. No útero projetado por si mesmo, restituindo o lugar que um dia habitou, Frankenstein encontra meios de ser deus.

Esta imagem remete ao livro de Gênesis, no que tange à criação do universo: “No princípio Deus criou o céu e a terra. A terra estava deserta e vazia, as trevas cobriam o abismo e o Espírito de Deus pairava sobre as águas. /Deus disse: ‘Faça-se a luz’! E a luz se fez” (BÍBLIA, Gn 1: 1-3, 2010). Na escuridão do espaço abrigado do mundo externo, o criador acende a fagulha elétrica que desperta o corpo para a vida. Impulsionado pela dor que o luto proporciona e mergulhado no abismo existencial, Frankenstein avança para a concretização de seu projeto. Todavia, quando se depara com o resultado de todo o estudo e empenho, o criador leva um susto: o que antes era só um desejo delirante materializa-se em um monstro, uma figura aberrante. A devoção cega ao projeto toma forma de uma criatura abominável e um tremor toma conta do coração do protagonista, que não consegue mais contemplar aquela figura e volta-se para o próprio aposento. Cansado de perambular pelo aposento, atira-se à cama:

Mas em vão: de fato dormi, porém perturbado pelos sonhos mais violentos. Achei ter visto Elizabeth, gozando da melhor saúde, a caminhar pelas ruas de Ingolstadt. Embevecido e surpreso, eu a abraçava; quando, no entanto, aplicava-lhe o primeiro beijo, seus lábios ganhavam o tom lívido da morte; seus traços pareciam mudar, e logo minha impressão era de ter nos braços minha mãe morta; uma mortalha a envolvia, e vi os vermes de sua sepultura rastejando nas dobras do tecido (SHELLEY, 2015, p.132).

Embora Frankenstein evite mirar a criatura, o terror de realizar que é o criador daquele ser miserável é manifestado durante o sono. O simbolismo do pesadelo é evidente, pois demarca o intuito principal do projeto: resgatar a vida de seu primeiro amor, Caroline.

Frankenstein abraça o cadáver da mãe e vê os vermes, o que remonta ao caminho traçado por ele, de estudar o princípio vital e percorrer as casas mortuárias. A falta da mãe é tão latente para o cientista que ele precisa materializá-la de alguma forma. Por isso, Frankenstein coloca-se no papel daquele que dissolve os limites entre a vida e a morte, mesmo que de maneira intempestiva. O corpo da criatura cruza-se com o cadáver de sua mãe e, conseqüentemente, materializa o que Frankenstein não consegue conceber: o fato de não ter mais a própria mãe de volta.

Depois de desperto, Frankenstein contempla novamente a criatura, algo assustador:

Ah! Nenhum mortal poderia suportar o horror daquele rosto. Uma múmia a que se devolvesse a vida não seria tão horrenda quanto aquele ser miserável. Eu o contemplara antes de concluí-lo; já era feio. Porém, quando aqueles músculos e juntas se tornaram capazes de movimento, transformou-se em algo que nem mesmo Dante conseguiria conceber” (SHELLEY, 2015, p. 133).

Na passagem, também referenciada na epígrafe, ele admite que o rosto da criatura já era feio antes mesmo de terminá-la. Enquanto é um corpo sem vida, ainda no processo de fazer-se, a criatura não carrega nenhuma ameaça, ainda é um delírio de seu criador. Entretanto, no momento em que desperta para a vida, a criatura torna-se real e sua deformidade fica visível. Encarar a criatura depois de viva é aterrorizante porque é neste processo que o cientista percebe a própria monstruosidade. O monstro é o desdobramento de Frankenstein porque desnuda a falibilidade do criador. Criador e criatura são faces do mesmo espelho: os dois precisam encarar a dura verdade de que estão sós no mundo, abandonados do abrigo de seus genitores. A presença da criatura lembra constantemente Frankenstein de que ele também está dilacerado pela dor de estar no mundo e é por isso que o criador abandona a própria criação: “Não ousei regressar a meus aposentos; ao contrário, sentia-me impelido a seguir com pressa, ainda que encharcado pela chuva que desabava de um céu escuro e hostil” (SHELLEY, 2015, p.133). Ele foge e então instaura-se a dinâmica persecutória de a criatura ir atrás do criador para buscar um sentido de existir.

Por tudo o que foi exposto até aqui, é possível perceber que dois fatores motivam o narrador a dar vida à criatura: a ambição de glória e renome; e a dor do luto. O primeiro diz respeito ao temperamento de Frankenstein, um jovem apaixonado por desvendar os mistérios existenciais. Ser o detentor dos mistérios da vida o conduz a *hýbris*, ao descomedimento. A possibilidade de obter prestígio por suas descobertas é um elemento essencial que leva Frankenstein à aquisição de conhecimento, que ele posteriormente usa no processo de

criação. No entanto, é primordial destacar que, embora o narrador tenha acesso ao conhecimento, ele sucumbe às trevas da ignorância, visto que a razão suplantada pela vaidade leva-o à dor do arrependimento por ter dado vida a uma criatura aberrante.

O segundo fator é a dor do luto. A perda de Caroline rompe os laços de afeto que Frankenstein nutre com a mãe. A perda do objeto amado configura a perda de si mesmo. Esse abismo existencial, por sua vez, abate as forças de Frankenstein, que passa a ir fundo em seus estudos sobre a origem da vida e o princípio vital. O protagonista dedica-se profundamente a essa causa, o que faz com que ele tenha a ideia de criar um ser humano. Trancado em seu laboratório, ambiente propício para concretizar o empreendimento, o criador devota-se inteiramente à execução do projeto como forma de anestesiá-la a perda da mãe e a falta de si. Quando, por fim, a criatura nasce e Frankenstein constata a monstruosidade do que criou, é forçado a lidar com a própria fragilidade. A criatura aberrante materializa o caos, a dor da perda que Frankenstein traz em si que, com o nascimento do ser abominável, eclode e se efetiva no mundo real. A dor do luto motiva Frankenstein para que ele execute o plano esboçado *a priori* através das leituras de Cornélio Agrippa, Alberto Magno e Paracelso.

Sob este viés, a fuga de Frankenstein representa uma reação ao choque de ver a si mesmo espelhado na criatura. Deparar-se com o corpo deformado é dar-se conta da própria falibilidade e isso abala a sua estrutura mental, trazendo uma imensa perturbação. Isto posto, retomando o argumento proposto por Fonow, a fuga de Frankenstein seria uma forma de ignorar as consequências de suas ações? Seguindo a linha de raciocínio, as consequências correspondem à vida da criatura e ao fato de que ela é um corpo capaz de tomar uma direção própria e independente de seu criador. Logo, seria essa uma consequência não-intencional da criação, ou seja, dar vida a um corpo suscetível a seguir um caminho que se desvia do que é esperado pelo criador? Se, para Frankenstein, o ato de criar é fundamentado em motivações tais quais alcançar a glória e processar a dor da perda, o corpo da criatura habita no inconsciente de seu criador. Enquanto ainda é um sonho, uma possibilidade de existir, o projeto é tratado com zelo e dedicação; porém, no momento em que a criatura abre os olhos, o delírio se materializa em monstruosidade ao trazer à tona as sombras de quem o arquitetou. Frankenstein não tem como controlar as resultantes do projeto, a criatura está solta pelo mundo, abandonada à própria sorte.

O projeto científico não é desprovido de intenção, mesmo que ela seja inconsciente. Porém, quando o projeto adentra a esfera do real, pode acarretar consequências não-planejadas. Fabricar um corpo mecânico é correr o risco de dar vida a uma criatura que desestrutura a ordem conhecida do mundo, pois dilui as fronteiras do tempo e a concepção

orgânica de um feto. É um corpo que nasce a partir da mente do criador, sem depender da união biológica entre os sexos; além disso, o corpo da criatura é construído com base em outros corpos, o que desafia as categorias de morte e vida. Dessa forma, o corpo mecânico nascido a partir do útero laboratorial desponta para outra direção desviante; ele é o “nada no caos da vida” (MONTEIRO, 2016). Ele abre caminhos para novas possibilidades de existir e quebra a organização natural do mundo.

A imaginação técnica, ao colocar em cena outras formas de existir, ensaia a nova realidade atravessada pelo progresso técnico-científico e permite que possamos imaginar um cenário no qual não sejamos atingidos pela fatalidade de estarmos vivos, afinal viver é estar constantemente vulnerável a doenças e catástrofes. Com a morte de Deus, o ser humano é destituído do abrigo divino e é convidado a defrontar-se com a própria vulnerabilidade:

Com a morte de Deus e o processo de desmistificação da relação entre ser humano e Criador, a tradicional proteção divina desmorona e o indivíduo se sente metafisicamente órfão. A certeza de que não temos mais abrigo cósmico responde aos avanços da nossa época. Pois não é mais a cosmologia que nos informa o nosso lugar, mas a teoria geral dos sistemas imunológicos, já que somos sempre suscetíveis a novas enfermidades (MONTEIRO, 2016, p. 14).

O ser humano encontra-se metafisicamente órfão, desprovido de Deus. A técnica coloca-se, portanto, como uma maneira de resgatar a proteção divina ao propiciar que o ser humano transcenda a si mesmo e seja o seu próprio deus. O contexto científico do século XXI demonstra o esforço neste sentido. O projeto Genoma, que teve como propósito mapear o sequenciamento do DNA humano, desvelou as informações genéticas fundamentais sobre a nossa espécie. Nesta perspectiva, “o corpo vira objeto de pesquisa das novas ferramentas tecnológicas” (SILVA, 2022, p. 18), como as ferramentas de controle e criação da vida, que permitem a existência de novos corpos. Corpos esses que são o entrecruzamento entre o biológico e o cibernético.

Com a bioengenharia, a engenharia de ciborgues e a engenharia de vida inorgânica, o ser humano encarna Frankenstein e utiliza as ferramentas biotecnológicas para gerar formas de vida que superam a sua própria condição. Porém, mesmo que haja todo esse arsenal de conhecimento e produção técnico-científicos, a verdade da própria vulnerabilidade volta a atordoar Frankenstein. Com as novas enfermidades, as promessas se quebram e o ser humano é levado a enfrentar a própria orfandade mais uma vez. Por mais que a ciência se esforce em superar a si mesma e elevar o *Homo sapiens* ao transumano, o caos da vida continua a

atravessar todos nós, trazendo à tona novamente o desamparo que sentimos como seres humanos no século XXI. Nesse cenário em que a técnica faz com que sejamos deuses e superemos os próprios limites, o caos da vida ainda nos perturba e nos obriga a olhar para a nossa própria monstruosidade desdobrada, o nosso vazio existencial que procuramos preencher na falta do abrigo do criador.

Não importa o quanto Frankenstein corra, a criatura está sempre ao seu alcance, deixando um rastro de terror por onde passa. O rastro de destruição só cessa no momento em que Frankenstein se encontra com a criatura, escuta o que ela tem a dizer. Ela, por sua vez, pede para que seja criada uma criatura feminina para que os dois possam se reproduzir. A imaginação técnica permite fantasiar como seria um mundo povoado por esses seres e as novas alterações genéticas que poderiam surgir. O cientista empenha-se para criar essa versão feminina, mas mata-a antes que ela desperte para a vida. Frankenstein conhece o caminho de concretizar o desejo de sua criatura. O cientista sabe o que é capaz de fazer, mas recua. A criatura sabe o que quer, diferentemente do criador. Em face a isso, mediante o avanço técnico-científico em que corpos mecânicos estão cada vez mais próximos de existir, resta reproduzir a pergunta formulada por Harari: “O que queremos querer?” (HARARI, 2020, p. 436).

2 A CRIATURA

É com considerável dificuldade que lembro da era originária de meu ser: todos os acontecimentos daquele período me parecem confusos e indistintos. Uma estranha multiplicidade de sensações me dominava, e eu via, tocava, ouvia e cheirava, tudo simultaneamente (...).

*A criatura.*¹²

2.1 O nascimento da criatura

Lá fora, a chuva e os trovões confirmavam que aquela não seria uma noite qualquer. De fato, não foi; aquela foi a noite em que a alquimia aconteceu. Dentro do laboratório clandestino na Universidade de Ingolstadt, residia um segredo que nem mesmo o filósofo Cornélio Agrippa ousaria imaginar. O segredo repousava inerte sobre a maca, encoberto pelas sombras da noite. Do outro lado da sala, um jovem debruçava-se sobre uma mesa cheia de instrumentos laboratoriais. Ele estava muito concentrado no que fazia, até que abruptamente se afastou da mesa e caminhou até a maca. Conforme o jovem foi se aproximando daquele vulto, este foi tomando a forma de um corpo peculiar, que adentrava o território do desconhecido. Seria um ser humano? Uma máquina orgânica? O clima de apreensão imantava o ambiente. O jovem estava ansioso para testar as suas hipóteses e, depois da longa espera, havia chegado o momento, enfim. Então, aquele corpo inanimado recebeu uma fagulha elétrica que o despertou para a vida: tornou-se uma criatura inominável.

No útero laboratorial, aquela criatura dava os seus primeiros sinais vitais. Os olhos adormecidos foram os primeiros a abrir-se para o mundo. Logo em seguida, a boca começou a proferir sons balbuciantes e disformes. Aos poucos, o ser foi percebendo o próprio corpo; o semblante transparecia confusão e, ao mesmo tempo, o curioso desejo da descoberta. As pernas, cambaleantes, projetaram-se para fora da maca, mas não sustentaram de pronto o peso do corpo, que se atirou ao chão. Levou um tempo para que a criatura entendesse como se andava. Antes que pudesse se equilibrar sobre os próprios pés, rastejou pelo chão e girou de um lado para o outro. As mãos, descompassadas, em vão tentavam acompanhar esses

¹²SHELLEY, 2015, p. 189.

movimentos. Os sons guturais e graves não cessaram um só instante, funcionando como a trilha sonora da criatura no seu processo de despertar para o mundo.

Até que chegou o momento em que conseguiu colocar-se de pé e dar os primeiros passos. Enquanto o ser andava, os braços esticavam-se no ar, indicando que queria ir ao encontro de seu criador. Assustado, o jovem parecia não acreditar naquilo que testemunhava: era possível que tivesse dado vida a uma criatura tão feia e horripilante? O fardo da resposta era maior do que ele próprio poderia aguentar, por isso fugiu; e a criatura foi deixada sozinha no ambiente. Ela foi deixada sozinha a iniciar o processo de tomar consciência de si.

O engendro de Victor Frankenstein é o tema central deste capítulo, que se propõe a discorrer sobre a dicotomia existente entre o monstruoso e o humano, dando ênfase para a figura da criatura. Para que isso se dê, é imprescindível que se parta do nascimento desse corpo, produto da imaginação técnica. Conforme foi abordado no capítulo anterior deste trabalho, Victor Frankenstein renuncia à posição de criatura perante à fonte criadora Natureza, isto é, ele abre mão de ser alguém que simplesmente detém o conhecimento, para tornar-se um deus que gesta o sonho da imortalidade. Como já foi explorado no capítulo anterior, Frankenstein deseja transcender o limite do humano na busca de, por meio da ciência, criar um ser que antecipa o objetivo do transumanismo: a superação de enfermidades, o aumento da expectativa de vida e, por último, o fim da morte. Para a época, o experimento é tido como uma monstruosidade, pois a Natureza era pensada como uma entidade apartada da cultura. Retomando a proposição da pesquisadora Maria Conceição Monteiro (MONTEIRO, 2016), o ser abjeto é fruto do desejo erótico de seu criador, o qual reflete no corpo outro o seu ideal e recorre à técnica para dar-lhe vida. A criatura é, portanto, a luz da vida que se faz na escuridão, um raio que se ergue dos escombros da morte, a materialização desviante de um desejo de ser imbatível.

A criação de Victor Frankenstein é um corpo fabricado pela imaginação técnica, é um corpo que inscreve os sonhos e as angústias de seu criador, estando em constante espelhamento com quem o deseja. Mesmo que nasça dos devaneios idealistas de Frankenstein, a existência da criatura inaugura uma nova forma de ser no mundo que aponta para outra direção, demarcando um contraste com a ideia originária de imortalidade e perfeição. Quando o ideal adentra a esfera do real bem aos olhos do cientista, toma um rumo desviante. É neste sentido que se afirma que ele é um “nada no caos da vida” (MONTEIRO, 2016, p. 26). Assim, o corpo mecânico da criatura rompe com os desejos vertiginosos de seu criador para abrir uma nova possibilidade de ser que se distancia de um senso de normalidade.

O contraste entre os dois corpos — criador e criatura — fica visível para Frankenstein,

pela primeira vez, quando ele se depara com o resultado de seu projeto. Esse é um momento que lhe causa angústia, como indicam os termos usados por ele para descrever o instante em que é levado a mirar a criação: “horror”, “repulsa”, “estado de confusão” (SHELLEY, 2015, p. 132). O que causa desestabilização no jovem é justamente a percepção das características físicas do ser aberrante, que são descritas da seguinte forma:

Sua pele amarelada mal dava conta de encobrir o mecanismo de músculos e artérias debaixo dela; seu cabelo escorrido era de um preto lustroso; os dentes, de um branco perolado. Tais características luxuriantes, porém, apenas tornavam mais horrendo o contraste com o rosto enrugado (...) (SHELLEY, 2015, p. 131).

O tom de pele, a cor e textura dos cabelos, bem como a aparência dos dentes apontam para uma noção de deformidade, divergindo do ideal iluminista de humano que o próprio Frankenstein performa em sua condição de homem racional europeu. Kant expõe, em seu ensaio “Was ist Aufklärung” (“Uma resposta à pergunta: o que é o iluminismo?”), que o iluminismo é a saída do homem de sua imaturidade autoimposta pelo uso da razão — a imaturidade, para o filósofo, é a incapacidade de pensar por conta própria. Essa concepção está resumida na máxima *Sapere Aude*, que pode ser traduzida da seguinte forma: “tenha a coragem de usar o próprio conhecimento” (KANT, 1784). Destarte, o que define a noção de indivíduo para o iluminismo é a própria razão em uso (FOUCAULT, 1984, p. 35). Seguindo a lógica proposta por Kant, Frankenstein ocupa um lugar de centralidade na noção iluminista de humano, em sua posição de europeu privilegiado com acesso livre ao conhecimento e ao uso da razão para dar vida aos seus intentos científicos.

É neste sentido que a fisionomia apavorante e disforme da criatura, bem como a sua aparente incapacidade de se comunicar racionalmente — “A mandíbula se abriu e ele balbuciou sons inarticulados” (...) (SHELLEY, 2015, p. 132) — configuram um choque com o modelo de humano preconizado pelo iluminismo. A criatura rompe com a visão do indivíduo como um ser que coloca a razão em uso, visto que ela materializa, em seu corpo e comportamento, uma desordem. O ser abjeto desloca, então, a centralidade hegemônica representada pelo deus cientista, que fica desconcertado ao se dar conta da vida que gerou.

Ainda sobre os traços constitutivos da criatura, é imprescindível mencionar o caráter espectral de sua origem. Ela é um corpo feito de retalhos humanos que balbucia sons inarticulados, um corpo que nasce dos escombros cadavéricos. Desta maneira, a materialidade corpórea da criatura advém de pessoas que um dia viveram neste mundo. Ela é percebida como alteridade não apenas porque é um ser em diferença ao humano, mas também por depender de órgãos de humanos para existir. A sua monstruosidade reside, portanto, na

deformidade resultante desse remendo de outros humanos, contrapondo-se à imagem de Frankenstein, o homem sem deformações.

Este, por sua vez, demonstra uma reação perturbada ao se colocar frente a frente com o ser que criou. A professora convidada da Universidade de Estocolmo Margrit Shildrick (2002) afirma que o que causa ansiedade em relação ao corpo monstruoso é que ele ameaça expor a vulnerabilidade que está no cerne do ideal de corpo/identidade (SHILDRICK, 2002, p. 54). Por não ter uma forma fixa nem definição, o monstro relembra aquilo que deve ser desprezado em relação ao corpo apropriado, isto é, o corpo sem deformidades. Desse modo, ele é uma presença ausente — “absent presence” (SHILDRICK, 2002) — que assinala uma diferença que transgride a noção de humano. Com isso, fica claro o estado abalado de Frankenstein ao se deparar com o fruto de seus esforços. É possível afirmar, então, que, junto ao ser aberrante, nasce uma relação de atração e repúdio entre criador e criatura, que, volta e meia, se refletem e se colidem.

O corpo desse ser encarna a alteridade que está em constante embate com o senso de humano incorporado pelo jovem cientista, como foi exposto anteriormente. Por esse motivo, o monstro é empurrado a ocupar a posição de marginalidade em relação à figura hegemônica do genebrino. Depois que nasce, ela é deixada sozinha no laboratório, como a seguinte passagem indica: “Não ousei regressar a meus aposentos; ao contrário, sentia-me impelido a seguir com pressa (...)” (SHELLEY, 2015, p.133). A decisão do criador de abandonar a criatura ressalta o fato que ela é relegada às sombras desde o nascimento, um corpo escondido que está à espreita para reivindicar o seu direito de existir e também o afeto do criador.

Após ter fugido naquela noite para não ter mais de encarar o seu engendro, Frankenstein encontra o seu amigo Henry Clerval. Ao retornar aos seus aposentos, onde também está localizado o laboratório, ele percebe que a criatura lá não se encontra mais — “Entrei, temeroso: os aposentos estavam vazios e tampouco em meu quarto encontrei o horrendo hóspede” (SHELLEY, 2015, p. 135). A ausência da criatura causa-lhe grande alegria e entusiasmo como se estivesse convencido de que não precisaria mais ter que lidar com o horror daquele ser. Contudo, uma carta enviada por seu pai, dias depois, contraria essa percepção. Frankenstein é obrigado a regressar a Genebra, sinal que mais tarde dissolve a sua certeza de que nunca mais encontraria a criatura. O conteúdo da carta é a notícia de que William, seu irmão, está morto, fato que posteriormente acaba por colocar de novo o criador e a criatura cara a cara.

Depois de receber a carta, Frankenstein parte para Genebra. Ao chegar em sua terra natal, ele visita o local onde ocorreu o assassinato de William. É neste momento em que ele

percebe a presença da criatura:

(...) Assim que disse essas palavras, percebi na escuridão uma figura a *espreitar* atrás de um arvoredor próximo a mim; permaneci imóvel, olhando fixamente: não podia ter me enganado. O *clarão* de um relâmpago *iluminou* a imagem, revelando-me plenamente sua forma; a estatura gigante e a aparência disforme (...) informaram-me no mesmo instante de que se tratava do infeliz (...) (SHELLEY, 2015, p. 155; destaques por mim).

As palavras em destaque constroem um jogo de luz e sombra sobre a figura do monstro, que volta e meia assombra Frankenstein pela ameaça que simboliza ao cientista. A ameaça consiste em dois pontos relevantes: o primeiro deles é o aspecto palpável dessa materialidade que destrói os entes queridos de Frankenstein como meio de vingança pela negação de afetos e o segundo é o fato de que o monstro traz à tona o que está reprimido no jovem. A criatura é um ser escondido que sabe o momento de vir à claridade para pleitear o seu direito a ter uma existência permeada de afeto, que lhe foi renegado desde o primeiro instante de vida. Porém, quando o genebrino encontra o ser abjeto, é levado a encarar a monstruosidade que habita em si mesmo e, justamente por isso, precisa se afastar da sua criação. Como Shildrick ressalta: “os monstros camuflam os parâmetros de ser, evocando em nós (...) a nostalgia pela identificação e o horror da incorporação” (SHILDRICK, 2002, p. 67) ¹³. Para ela, os monstros revelam que “a relação entre o eu e o outro, assim como as relações de corpo para corpo, é quiasmática, precisamente na medida em que a corporeidade e subjetividade — corpo e mente — são entrecruzadas, transbordantes, emaranhadas e mutuamente constitutivas” (SHILDRICK, 2002, p. 67) ¹⁴.

Criatura e criador são dois corpos que coexistem, um precisa do outro para ser no mundo. A criatura gravita em torno do criador, estando presente mesmo quando não está corporalmente próxima de Frankenstein. Ela se presentifica pelo medo que causa nele, o medo de danos aos entes queridos, e o medo que ele tem de si mesmo por ter sido capaz de construir uma realidade caótica. O horror externalizado por esse corpo aberrante lança luz ao horror que está em si e isso faz com que ele se desestabilize. Os dois são figuras que se espelham — para retornar à metáfora proposta por Maria Conceição Monteiro (2016) —, duas subjetividades que estão em um contínuo entrecruzamento, uma sendo constitutiva da outra.

¹³ Traduzido livremente do original: “Where monsters blatantly blur the parameters of being, they invoke in us all – and this seems particularly true of the doubling of twinned bodies – both a nostalgia for identification and the horror of incorporation” (SHILDRICK, 2002, p. 67).

¹⁴ Traduzido livremente do original: “They demonstrate that the relation between self and other, as with body and body, is chiasmatic, precisely insofar as corporeality and subjectivity – body and mind – are themselves folded back into each other, overflowing, enmeshed and mutually constitutive” (SHILDRICK, 2002, p. 67).

Como foi abordado em outros momentos deste trabalho, Victor Frankenstein, quando decide criar um ser humano imortal, utiliza o que está dentro de si para materializar esse corpo — os sonhos, desejos, conhecimento e o luto da perda da mãe. Esse corpo, de acordo com o que foi exposto até aqui, é um mosaico feito de outros corpos selecionados por Frankenstein. É um conglomerado de corpos orgânicos que, através do procedimento galvânico, abre os olhos para a vida. Com isso, pode-se afirmar: o que faz surgir a criatura que performa as sombras de seu criador é a intervenção técnica para fazer existir um corpo transumano. Assim, é possível perceber que *Frankenstein ou o Prometeu moderno*, já em seu contexto de publicação, inicia uma discussão fértil sobre a existência fruto da técnica e as consequências disso. Em outras palavras, a obra de Mary Shelley antecipa reflexões profícuas sobre o corpo transumano que, por sua vez, é uma transição para a realidade permeada pelas existências feitas totalmente de forma artificial. É sobre isso que o próximo item pretende se debruçar.

2.2 O corpo monstruoso: prenúncio do corpo ciborgue

Depois de avistar a criatura nas montanhas, Victor Frankenstein encontra-se com os parentes e logo descobre, através de seu outro irmão Ernst, que Justine Moritz é acusada de assassinar William — “De fato, quem poderia crer que Justine Moritz, tão gentil e apegada à família toda, de repente se tornaria capaz de crime tão medonho e chocante?” (SHELLEY, 2015, p. 158). A suspeita sobre Justine surpreende a todos, porque a moça é descrita como uma pessoa grata por ter sido acolhida no seio familiar dos Frankensteins, aprendendo “as obrigações de uma criada” (SHELLEY, 2015, p. 141). Fica implícito que ela acompanhava de perto a educação de William de forma carinhosa, o que contrasta brutalmente com a possibilidade de ser uma assassina. Frankenstein, mesmo que afirme com convicção a inocência de Justine, não se pronuncia sobre o real assassino, o monstro criado por ele.

Quando relata o julgamento da moça, Frankenstein deixa claro a sua posição sobre a declaração de culpa em relação ao assassinato: não confessa por medo de ser considerado um louco, o que, em sua visão, não ajudaria Justine — “Mil vezes eu teria confessado culpa pelo crime atribuído a Justine, mas estava ausente quando fora perpetrado e tal declaração seria considerada delírio de um louco, o que não livraria da acusação aquela a quem causava sofrimento” (SHELLEY, 2015, p. 161). Está expressa aqui, novamente, a rejeição de

Frankenstein à sua criação, algo que vai se repetindo ao longo da obra. Ele foge a qualquer oportunidade de assumir responsabilidade pela criatura que criou, o que, por outro lado, contribui para aumentar a sede de afeto do monstro, visto que o maior desejo deste é o afeto de seu criador.

Outro momento em que essa questão reaparece é depois de Justine ter dado o seu depoimento e Elizabeth ter defendido a moça. Frankenstein, ao ver a reação contrariada da audiência à intervenção da prima em defesa da acusada, prefere sair do tribunal ao invés de se posicionar publicamente sobre o caso:

Teria aquele *demônio* (...) condenado traiçoeiramente uma inocente à morte e à ignomínia? Eu não conseguia suportar o horror de minha situação e, quando percebi que a voz do povo e as expressões dos juízes já condenavam *minha miserável vítima*, saí correndo do tribunal, agoniado. A tortura da acusada não se comparava à minha; sua inocência era seu esteio, ao passo que ferroadas de remorso rasgavam-me o peito, dando mostras de que não cessaria (SHELLEY, 2015, p. 165, destaques meus).

No trecho, existem aspectos relevantes sobre o lugar contraditório em que o cientista se coloca. Frankenstein verbaliza o seu desprezo pela criação ao chamá-la de “demônio”, uma tentativa de se distanciar desse ser abjeto. Todavia, no fundo ele sabe que a responsabilidade pela morte de William é sua, porque foi ele que proporcionou a existência do monstro que acabou com a vida do menino. Isso fica claro pela maneira como se refere à Justine como “minha vítima”. Mesmo que tente se separar daquele que causou transtornos imensos em sua vida, Frankenstein entende que isso é impossível, porque, afinal de contas, criador e criatura são identidades inseparáveis (SHILDRICK, 2002).

Assim que a moça é condenada, Frankenstein vai até a sua cela com Elizabeth. Ele transparece a angústia pelo destino da moça. Este momento é importante para a trama, porque ele assume a responsabilidade pela morte de seu irmão: “Mas eu, o *verdadeiro assassino*, sentia em meu peito o verme imortal que não permite esperança nem consolo” (SHELLEY, 2015, p. 169; destaques meus). Neste ponto, ele utiliza as palavras “verdadeiro assassino” para referir a si mesmo, compreendendo-se como aquele que propiciou a morte do irmão através de sua criação e, indiretamente, o abandono da mesma. Não existe escapatória para a consciência de Frankenstein: seja por ter dado vida a um ser abjeto, seja por tê-lo abandonado, o cientista concebe-se como o verdadeiro assassino. Novamente, é preciso remeter ao fato de que ele e o monstro estão em um contínuo entrecruzamento (SHILDRICK, 2002), por mais que ele tente negar e rejeitar esse dado.

No dia seguinte à sua condenação, Justine Moritz apareceu morta, o que agrava ainda

mais o estado mental culpado de Frankenstein: “(...) eu, dilacerado pelo remorso, pelo horror e pelo desespero, assistia àqueles que amava em vão entregarem-se ao pranto sobre as sepulturas de William e Justine, as duas primeiras vítimas indefesas de minhas artes profanas” (SHELLEY, 2015, p. 170). Mesmo que sinta remorso, horror e desespero, o cientista permanece em segredo sobre o que fez e assume a posição de observador frente a dor de seus familiares pela perda de William e Justine. Porém, é essencial salientar o movimento narrativo de Frankenstein em dois aspectos: quando afirma que William e Justine são as “primeiras vítimas indefesas”, ele antecipa que haverá outros assassinatos por parte da criatura; além disso, ele usa o termo “artes profanas” para fazer referência à realização de seu projeto, deixando uma confissão de que ultrapassou os limites com o seu empreendimento. Com esses dois aspectos, Frankenstein prepara o leitor para a próxima etapa do romance, na qual a perspectiva da criatura entra, de fato, em cena.

A família Frankenstein decide retornar a Belrive para vivenciar o luto de William e de Justine. Com o estado mental consumido pelo remorso e a culpa, o jovem afasta-se para o Vale de Chamonix, onde ele costumava visitar em sua infância e juventude (SHELLEY, 2015, p. 178). Ao chegar ao topo da montanha, ele faz um apelo, com o coração cheio de “algo parecido com alegria” (SHELLEY, 2015, p. 184): “Espíritos peregrinos, se realmente peregrinais em vez de apenas descansar em vossas estreitas sepulturas, concedei-me essa breve felicidade ou arrebatadi-me como vossa companhia para o longe do júbilo de viver” (SHELLEY, 2015, p. 184). A alegria de Frankenstein dura pouco, porque, ao terminar de proferir essas palavras, é arrebatado pela presença de um homem vindo em sua direção em velocidade sobre-humana. Acontece, portanto, o primeiro encontro entre criador e criatura, que são colocados frente a frente.

É imprescindível demarcar a fala da criatura como resposta à recepção de seu criador, que o chama de “demônio” e “inseto vil” (SHELLEY, 2015, p. 185):

(...) E tu, no entanto, meu criador, detestas e rejeitas esta tua criatura, à qual tua arte te liga por laços que somente é possível romper pelo aniquilamento de um de nós. (...) Cumpre tua obrigação comigo e cumprirei a minha contigo e com o restante da humanidade. Se aceitares minhas condições, a eles e a ti deixarei em paz; mas, se recusares, fartarei a bocarra da morte até saciá-la do sangue dos familiares que te restam (SHELLEY, 2015, p. 185).

Pela fala, é essencial salientar o contraste de entendimento entre ambos. Ao contrário de Frankenstein, que se recusa a assumir o fruto de sua arte, a criatura percebe que é inútil romper a ligação que os dois têm. A criatura compreende que as duas identidades estão imbricadas em uma relação de entrecruzamento e que o laço só pode ser quebrado caso uma

das partes morra (SHILDRICK, 2002). É essa consciência o elemento que lhe confere o poder de impor as suas condições e, é claro, de mostrar as contradições do comportamento de Frankenstein: “Tu me acusas de ser um assassino; no entanto, destruirias com consciência limpa tua própria criatura” (SHELLEY, 2015, p. 187). Fica implícito, nessa frase, que a criatura tem uma noção clara de que ela e o cientista compartilham do mesmo modo de agir, os dois sendo capazes de cometer assassinatos. São colocadas duas questões fundamentais: quem tem direito a viver? Por que somente a criatura seria penalizada, se o criador faria o mesmo contra ela?

Após muita resistência por parte do cientista em ouvir o ser abjeto, o criador cede e consente que a criatura conte a sua própria história e, então, surge uma mudança crucial na estruturação do romance com uma nova demarcação narrativa. A criatura passa a relatar os acontecimentos que sucederam o seu abandono:

É com considerável dificuldade que lembro da era originária de meu ser: todos os acontecimentos daquele período me parecem confusos e indistintos. Uma estranha multiplicidade de sensações me dominava, e eu via, tocava, ouvia e cheirava, tudo simultaneamente; levou, de fato, um bom tempo para que aprendesse a diferenciar as operações de meus vários sentidos (SHELLEY, 2015, p. 189).

Frankenstein ou o Prometeu moderno oferece a possibilidade de o corpo mecânico arquitetado pela técnica refletir sobre si mesmo e o seu lugar no mundo. Além disso, o romance também instiga a humanidade a refletir sobre os atravessamentos existenciais proporcionados pela imaginação técnica. O trecho em destaque é formidável, porque nele há a verbalização da criatura sobre a sua experiência pós-nascimento na qual ela é jogada no mundo por um cientista caprichoso. Com isso, a obra ensaia a realidade perpassada por esses novos seres e impulsiona questionamentos sobre o corpo resultado dos empreendimentos técnico-científicos.

David Le Breton (2013), na obra *Adeus ao Corpo — Antropologia e sociedade* destaca como o discurso científico contemporâneo encara o corpo, como uma “matéria indiferente, simples suporte da pessoa” (LE BRETON, 2013, p. 15), uma matéria que está à disposição dos cientistas para ser desmembrado e esmigalhado. Segundo o antropólogo francês: “Invólucro de uma presença, arquitetônica de materiais e funções, o que então fundamenta a sua existência [existência do corpo] é (...) a permutação dos elementos e das funções que garantem sua organização” (LE BRETON, 2013, p. 15-16). Ele ressalta um aspecto relevante sobre a forma como a ciência contemporânea lida com o corpo, como um instrumento a ser constantemente remanejado e alterado, o “rascunho a ser corrigido” (LE BRETON, 2013, p.

16). Essa perspectiva trazida por Le Breton está diretamente relacionada com o modo de Frankenstein conceber o seu engendro: um repositório de seu desejo erótico de imortalidade, a manifestação física da pedra filosofal. Enquanto está a arquitetar a criatura, o cientista compreende esta como sendo um sonho. A perspectiva muda quando o corpo abre os olhos e torna-se um ser vivo, o que causa medo em Frankenstein e, posteriormente, desprezo — sobretudo depois da ocorrência dos assassinatos.

O corpo da criatura, então, rompe com um ideal projetado por seu criador. Ao descrever a sua era originária como uma vertigem de sensações, a criatura traz à tona o seu dado existencial: ela não é apenas um corpo que foi fabricado com o intuito de transcender a morte, mas é um corpo que produz efeitos sensoriais — ela vê, cheira, toca, embora tudo isso aconteça como um emaranhado confuso. Além disso, ela é um indivíduo que tem sentimentos, como fica evidente no trecho em que ela descreve o momento em que se viu incapaz de se proteger do frio da noite — “eu era um pobre ser indefeso e miserável; não sabia nem era capaz de distinguir nada. Invasido de dor por todos os lados, sentei-me e chorei” (SHELLEY, 2015, p. 190). Nota-se, com isso, um ponto central deste capítulo: a personagem, ao longo de sua narrativa, relata o seu processo de humanização, desde a era originária em que é um produto da ciência lançado no mundo sem rede de apoio até a culminância de seu desejo de se vingar de Frankenstein.

Em relação a esse processo, um aspecto é fundamental: a descoberta do fogo como um elemento que alivia o frio e, conseqüentemente, como uma fonte de calor. A criatura, abandonada na floresta, sentindo-se desamparada e confusa em sensações e pensamentos, depara-se com uma fogueira: “(...) encontrei uma fogueira deixada por vagabundos errantes e me vi tomado de prazer com a sensação de calor que experimentei. Em meu contentamento, enfiei a mão na brasa viva, mas depressa a recolhi com um grito de dor” (SHELLEY, 2015, p. 191). A personagem experiencia a dor ao colocar a mão no fogo, aprendendo que esse elemento pode lhe trazer danos ao ter contato direto com a pele. A cena é uma clara referência ao processo civilizatório da humanidade em seus primórdios. Segundo o historiador Yuval Harari:

Um passo importante para chegar ao topo foi o controle do fogo. Algumas espécies humanas podem ter feito uso ocasional do fogo até 800 mil anos atrás, mas há cerca de 300 mil anos o *Homo erectus*, os neandertais e os antepassados do *Homo sapiens* começaram a usar fogo diariamente. Os humanos tinham então uma fonte confiável de luz e calor, assim como uma arma letal contra os leões que os rodeavam (HARARI, 2020, p. 22-23).

Como Harari explicita no trecho em destaque, o manuseio do fogo foi essencial para a história da humanidade, pois, com isso, os humanos descobriram uma fonte de luz que proporcionou o hábito de cozinhar. Esse hábito, por sua vez, tem relação direta com a alteração da biologia da espécie: “Ao encurtar os intestinos e reduzir seu consumo energético, o costume de cozinhar acidentalmente abriu caminho para o surgimento dos cérebros enormes de neandertais e sapiens” (HARARI, 2020, p. 23). Isto posto, é evidente que a descoberta e o controle do fogo é um aspecto fundamental para a evolução da espécie humana.

A criatura vivencia na prática a utilidade do fogo não só no alívio do frio como também na cocção dos alimentos — “tive o prazer de descobrir que o fogo oferecia luz junto com o calor; e que a descoberta daquele elemento tinha utilidade em minha alimentação” (SHELLEY, 2015, p. 192). Na cena, esse ser considerado tão abjeto performa os nossos antepassados em um episódio crucial para a história da civilização, aproximando as categorias monstruoso e humano. A experiência tátil de dor bem como a observação e a dedução dos fatos indicam que a criatura tem percepção sensorial e inteligência, fatores que contrariam a visão demoníaca que Frankenstein tem sobre ela e, por conseguinte, a humanizam.

Após entender a função do fogo na alimentação, a personagem percebe que a comida está ficando escassa, o que a leva a procurar outro lugar em que pudesse encontrar mais alimentos, como a seguinte passagem indica: “(...) decidi abandonar o local que até então habitara e procurar outro onde as minhas necessidades fossem mais facilmente satisfeitas. Ao emigrar, lamentei deveras perder o fogo que conseguira por acidente e que eu não sabia reproduzir” (SHELLEY, 2015, p. 192). Na passagem, a criatura admite não saber reproduzir o fogo, o que faz com que ela caminhe pela floresta, como mencionado anteriormente. Ela avista uma cabana pela primeira vez e, ao se aproximar do habitante do lugar, tem a percepção externa de sua monstruosidade: “Um velho estava ali (...). Virou-se ao ouvir barulho e, quando me viu, soltou um berro alto e correu da cabana” (SHELLEY, 2015, p. 192). Mesmo assustando o morador do lugar, essa noção de que a cabana é uma construção que oferece refúgio do frio e da fome é o que conduz a personagem a encontrar outro vilarejo que tem um papel importante na história: o vilarejo da família De Lacey. É possível afirmar que a descoberta do fogo conduz a personagem a se deparar com essa família, o que é um aspecto que também contribui para a humanização da criatura.

Ao encontrar a família pela primeira vez, a criatura sensibiliza-se com essas pessoas, principalmente quando o rapaz De Lacey e sua irmã choram por causa da pobreza. A criatura, então, se envolve com o problema da família e decide parar de roubar a comida da despensa: “Tinha me acostumado, durante a noite, a roubar da despensa deles para meu próprio sustento.

Quando, porém, descobri que, fazendo isso, impunha sofrimento à gente do chalé, parei (...)” (SHELLEY, 2015, p. 199). A compreensão de que suas atitudes contribuem para o sofrimento alheio faz com que ela desenvolva em si a empatia, uma característica que a tira do lugar de animalização e que confere a ela uma aproximação a um sentimento de pertencimento a uma comunidade, apesar de assistir a tudo escondida.

Acompanhar a família traz outra compreensão substancial para a criatura e, por conseguinte, a narrativa, como é relatado na seguinte passagem:

Aos poucos fiz uma descoberta ainda mais importante. Percebi que aquelas pessoas tinham um método para comunicar sua experiência e seus sentimentos umas às outras por sons articulados. Notei que as palavras que falavam algumas vezes produziam prazer, noutras sofrimento, ora sorrisos, ora tristeza, na mente e no rosto de quem a ouvia. Era, de fato, uma ciência dos deuses aquela, e ardentemente desejei me familiarizar com ela (SHELLEY, 2015, p. 200).

No trecho destacado, a linguagem é concebida como um método de comunicação voltado para o compartilhamento de experiências e de expressão de sentimentos. A criatura observa que aquilo que é proferido por alguém vem imbuído de prazer, sofrimento, sorriso, tristeza, provocando uma reação em quem ouve. Com isso, ela compreende que o sistema comunicativo dos seres humanos não é apenas um conglomerado de sons articulados, mas um sistema imbuído de intencionalidade por parte dos falantes, de transmitir informações, sentimentos e emoções.

A personagem fica encantada com essa “ciência dos deuses” e vê-se motivada a adquiri-la. No começo, ela considera essa uma tarefa bem difícil, mas, depois de exercitar sozinha, ela passa a associar as palavras aos nomes de alguns elementos do cotidiano dos De Lacey:

No entanto, com grande dedicação, e depois de permanecer o tempo de vários ciclos da lua em meu abrigo, descobri os nomes dados a alguns objetos que mais apareciam no discurso; aprendi e passei a usar as palavras ‘fogo’, ‘leite’, ‘pão’ e ‘madeira’. Também aprendi o nome dos habitantes do chalé (SHELLEY, 2015, p. 200).

Por meio da observação, ela aprende que há uma correlação entre os objetos do mundo e os símbolos linguísticos, ou seja, para os elementos do mundo material existe um correspondente a nível linguístico: ‘fogo’, ‘leite’ e até o nome dos membros da família que habita o chalé. Conforme vai treinando sozinha as suas habilidades linguísticas, ela nota uma diferença em seu modo de processar a informação — “Meus pensamentos tornavam-se mais ativos” (SHELLEY, 2015, p. 203).

A narrativa da criatura traz considerações valorosas sobre a relação entre a linguagem

e a mente não só quando se refere ao sistema linguístico para a expressão de sentimentos, como já foi exposto anteriormente, mas também ao afirmar que há uma diferença em seu modo de pensar depois de começar a aprender os nomes dos objetos que mais apareciam em seu convívio. Ao se levar em consideração a época em que a obra foi escrita, essas reflexões são surpreendentes. É possível dizer que as percepções da criatura acerca da linguagem antecipam, já no século XIX, as proposições do filósofo e linguista norte-americano Steven Pinker.

Para Pinker, na obra *Como a mente funciona* (1998), a mente é o que o cérebro faz, isto é, “processar informação” (PINKER, 1998, p. 32). Dentro dessa lógica, pensar é um tipo de comunicação. Deste modo, a mente não é somente *um* órgão, mas um sistema de órgãos de computação que exerce a função de solucionar os problemas que os ancestrais evolutivos da espécie humana tiveram que enfrentar quando eram coletores de alimentos (PINKER, 1998, p. 10). Esses problemas são desdobramentos daquilo que o autor define como “um grande problema para seus genes”, que é justamente potencializar o número de cópias que seriam passadas à geração seguinte (PINKER, 1998, p. 32). As ferramentas para enfrentar esses obstáculos evolutivos são fornecidas por “sistemas de alta tecnologia” (PINKER, 1998, p. 14). Em suma, a mente é um conjunto de módulos mentais que contam com uma configuração especializada em “uma área de interação com o mundo” (PINKER, 1998, p. 32).

Uma dessas áreas de interação com o mundo que é pertencente a esse computador neural chamado cérebro humano é a linguagem. O pensador norte-americano Noam Chomsky já havia proposto que o ser humano nasce com uma capacidade inata para a linguagem, que é capaz de fazer representações mentais para as informações do mundo. Essa ideia, denominada *mentalês*, é definida por Steven Pinker da seguinte maneira: “a linguagem do pensamento na qual se expressa nosso conhecimento conceitual” (PINKER, 1998, p. 101). Dito de outra maneira, o *mentalês* é a forma como a mente capta conceitos. Essa noção é importante para a análise de *Frankenstein* porque, quando a criatura afirma que seus pensamentos tornam-se “mais ativos” (SHELLEY, 2015, p. 203) à medida em que ela treina o vocabulário da língua falada pelos De Lacey, é como se ela constatasse que a sua mente está captando informações de maneira estruturada, ou seja, ela está usando o *mentalês*. Arrisca-se ir mais além nessa proposição: ao associar a ativação de seus pensamentos ao uso da linguagem, a personagem está dizendo que a linguagem a beneficia quando traz um senso de ordem em seu estado confuso de entender os acontecimentos ao seu redor (SHELLEY, 2015, p. 189).

Porém, antes disso, quando a criatura percebe que os De Lacey têm um método “para comunicar sua experiência e seus sentimentos umas às outras por sons articulados”, ela

entende que cada palavra é uma representação mental para as informações do mundo. Como o próprio Pinker declara: “A linguagem, afinal de contas, não é como uma canção sem letra: cada sentença expressa uma ideia distinta” (PINKER, 1998, p. 99-100). O autor define, com isso, dois aspectos importantes: o primeiro é que as sentenças linguísticas simbolizam ideias; o segundo é que a linguagem é uma combinação infinita de elementos que pode gerar um número “incalculavelmente alto” (PINKER, 1998, p. 99) de representações diferentes. Desta maneira, é possível compreender por que a criatura concebe a linguagem como uma “ciência dos deuses”: a linguagem organiza o seu estado confuso e animalizado; e permite que a personagem expresse os sentimentos e emoções em um número incalculavelmente alto de formas diferentes.

Ao observar os De Lacey, a criatura se envolve afetivamente com aquelas pessoas, o que a faz desejar aprender a arte da língua com o intuito de se apresentar àquela família: “Criei na imaginação mil cenas em que me apresentava e sobre como me receberiam. Imaginei que ficariam horrorizados até que, com modos delicados e palavras conciliadoras, eu conseguiria primeiro conquistar-lhes a simpatia e, em seguida, o amor” (SHELLEY, 2015, p. 203). A criatura tem, portanto, a clara percepção de que a linguagem carrega uma função comunicativa e interativa. As palavras não apenas transmitem sentido como também fazem parte do discurso, podendo ser ferramentas para conquistar a simpatia das pessoas e reverter a visão monstruosa que elas teriam ao se deparar com aquele ser monstruoso.

Desta maneira, os De Lacey cumprem um papel fundamental na vida da criatura ao fazê-la descobrir os afetos que movem o ser humano. Sobre isso, vale destacar o momento em que ela se depara com o amor de Felix De Lacey e da estrangeira Safie, porque o encontro traz proximidade com a cultura árabe, à qual Safie pertence, contrastando com os costumes europeus e, é claro, com a língua falada pelos De Lacey. Isso amplia a visão de mundo da criatura, que passa a entender que a linguagem pode se materializar de outras formas e que as línguas fazem parte de diferentes contextos culturais, o que está relacionado à ideia de que: “as culturas diferem umas das outras porque reúnem conjuntos de especializações formadas em diferentes épocas e lugares” (PINKER, 1995, p. 205). Ou seja, a criatura, em seu processo de aquisição linguística, traça insights significativos sobre a questão de as culturas terem diferentes localidades espaço-temporais que, por sua vez, delineiam os sistemas de comunicação e corroboram a diversidade linguística.

Depois de treinar as suas habilidades linguísticas, a criatura tem a oportunidade de se apresentar ao membro mais velho da família De Lacey, que é cego. Os dois dialogam com muita naturalidade e a criatura decide desabafar sobre a sua condição: “Sou uma criatura

infeliz e abandonada; olho em torno e vejo que não tenho ninguém de minhas relações, nenhum amigo neste mundo” (SHELLEY, 2015, p. 225). Ela tem a esperança de que, ao falar sobre a própria solidão, ela seja acolhida junto ao seio daquela família. É necessário chamar a atenção para o fato de que o velho De Lacey é o único a consolar a criatura; como ele não tem a visão, ele não se impacta com a aparência do engendro de Frankenstein, dizendo a ele: “Não te desespere. De fato, não ter amigos é uma infelicidade, porém o coração dos homens, quando livre de qualquer preconceito decorrente de algum óbvio interesse próprio, mostra-se repleto de amor fraternal e de caridade” (SHELLEY, 2015, p. 225). A fala do senhor revela a empatia presente em seu coração ausente de preconceitos, a fala que revela um alinhamento com a sua própria atitude para com a criatura.

É uma pena, entretanto, que esse momento dure tão pouco. Quando Safie e os irmãos Felix e Agatha De Lacey adentram o chalé e avistam o ser monstruoso, a reação não é nada receptiva: Agatha desmaia e Safie foge. Felix bate na criatura com uma vara. Com o coração “doente de amargura” (SHELLEY, 2015, p. 227), o ser foge para o seu esconderijo e, depois de se acalmar, ele toma de novo o trajeto para o chalé, onde escuta Felix conversando com o dono da casa sobre a decisão de partir para outro lugar. Foi assim que a criatura nunca mais viu aquela família. Ela revela, então, a primeira ocasião em que sentiu ódio e desejo de vingança: “Meu peito foi tomado, pela primeira vez, por sentimentos de vingança e ódio, e não me esforcei para controlá-los; deixando-me levar por aquela torrente, voltava os pensamentos para a violência e a morte” (SHELLEY, 2015, p. 231). Tomada de raiva, ela atea fogo no chalé e decide ir atrás de seu criador em Genebra, o que, por fim, a leva a encontrar William Frankenstein e a cometer o assassinato.

2.3 Criador e criatura: rejeição e vingança

Após ter relatado o seu processo de humanização e a dor da rejeição que culminou no assassinato de William, a criatura faz um pedido a Victor Frankenstein: criar uma criatura mulher — “Deves criar uma mulher para mim, com a qual eu possa viver uma troca daquela solidariedade necessária à minha existência. Isso só tu podes fazer; e reivindico como um direito que não deves te recusar a me conceder” (SHELLEY, 2015, p. 238). Dentro da solicitação, fica evidente o papel que a mulher teria na vida da criatura, que entende a troca de afetos como algo essencial à sua existência. Frankenstein, contudo, não aceita de pronto; ele

cede diante à possibilidade de aquela “aberração” viver longe dele e de sua família, dizendo: “Consinto com o que me pedes, desde que jures solenemente abandonar para sempre a Europa e qualquer outro lugar onde haja vizinhança humana tão logo eu entregue em tuas mãos a mulher que te acompanhará ao exílio” (SHELLEY, 2015, p. 242). Fica acordado o plano e a criatura acaba se afastando.

Frankenstein isola-se novamente para dar vida à criatura mulher. Ele dedica-se a um estudo mais aprofundado para criar uma versão feminina de seu engendro, refugiando-se em Londres junto a Clerval. Enquanto isso, fica decidido que o casamento de Frankenstein e Elizabeth ocorrerá após o retorno do jovem a Genebra; assim, em certa noite, o cientista consegue concluir o projeto, mas ele é atravessado por uma série de indagações:

Ainda que os dois fossem embora da Europa para viver nos confins do novo mundo, uma das primeiras consequências da relação pela qual o demônio ansiava seriam filhos, e uma raça de demônios proliferando-se pelo mundo poderia tornar a existência da espécie humana precária e plena de terror. Teria eu o direito de, em benefício próprio, infligir tal maldição a gerações por vir? (SHELLEY, 2015, p. 267).

Ser o responsável pela proliferação do que ele considera “demônios” e fazer a humanidade padecer com essas existências desviantes atormenta Frankenstein de tal modo que é determinante para ele destruir a versão feminina de sua criatura. Ao ter o conhecimento da destruição de sua parceira, a criatura dá um ultimato ao cientista: “Escravo, tentei argumentar contigo, mas estás te provando indigno de minha condescendência. Lembra-te de que tenho poder; pensas que és infeliz, porém sou capaz de tornar-te tão miserável que repudiarás a luz do dia. És meu criador, mas sou teu senhor — obedece!”. Vendo que Frankenstein não se curva ante a ameaça, a criação faz um discurso que expressa a sua revolta de forma potente:

“Então todo homem”, ele gritou, “terá junto ao peito uma esposa, e todo animal uma companheira, enquanto eu devo permanecer solitário? Nutri sentimentos de afeição, que foram retribuídos com aversão e escárnio. Homem! Podes odiar, porém acautela-te! Viverás horas de terror e miséria, e em breve cairá o raio que exterminará tua felicidade para sempre. Por que serias feliz enquanto me arrasto no vigor de minha deformidade?” (SHELLEY, 2015, p. 269).

A impossibilidade de uma parceira afetiva para a criatura é a negação de uma vida feliz em comunidade, a negação de um sentimento de pertencimento a um grupo social que partilha as mesmas características físicas consideradas, pela humanidade, como “deformadas”. A vivência de mais uma rejeição e o impedimento do direito à experimentação dos afetos é a cartada final para o coração ferido da criatura, que, então, se move em direção à sua vingança final.

É crucial salientar as significações por trás da exterminação da criatura mulher. Para isso, é preciso voltar ao começo do romance. Quando Victor Frankenstein gera a sua criatura, abre caminhos para a existência de um ser pela via artificial, isto é, sem a necessidade da reprodução entre os gametas feminino e masculino. Isso muda totalmente a configuração da espécie *Homo sapiens*, que, como a sua história evolutiva demonstra, foi passando adiante os genes mais apropriados e adaptados para superar problemas por meio da reprodução orgânica. No momento em que o cientista oportuniza uma existência sem que haja reprodução e gestação natural, ele descarta o papel do corpo feminino em nutrir e conceber uma vida. A pesquisadora norte-americana Anne K. Mellor, em seu texto *Mary Shelley's Frankenstein and Genetic Engineering — Frankenstein, de Mary Shelley, e a Engenharia Genética* — presente em *The New Annotated Frankenstein*, expõe que:

Não só Victor elimina a necessidade do sexo feminino no ato reprodutivo: talvez o aspecto mais assustador de seu projeto científico seja a possibilidade de que a sociedade humana poderia sobreviver sem as mulheres, como ele também desce um degrau da escala evolutiva, de reprodução entre dois sexos para reprodução unissex (MELLOR, 2017, p. 283)¹⁵.

Dessa maneira, em seu projeto científico, Frankenstein apresenta uma nova alternativa existencial que não seja pela via reprodutiva tradicional de união entre dois sexos. Ele reafirma essa alternativa quando aniquila a versão feminina da criatura, inviabilizando qualquer chance de haver uma reprodução entre os dois seres. Entretanto, o pedido de criar uma criatura mulher é motivado não pela vontade de gerar uma prole, mas sim de ter uma companheira com quem passar os dias. O contraste entre o desejo afetivo e o propósito científico da união entre as criaturas fala de um lugar para o qual a criatura é constantemente jogada: a anulação de uma vida afetiva realizada.

É essa anulação que gera uma grande revolta na criatura e que a conduz a praticar dois atos de vingança: o assassinato de Clerval e de Elizabeth. A morte de Clerval tem um efeito simbólico de provocar em Frankenstein a mesma dor que a criatura sentiu quando foi abandonada pela família De Lacey, os seus afetos fraternais. A morte de Elizabeth, por outro lado, mostra a Frankenstein que ele é impossibilitado de ter uma vida romântica plena assim como a sua criatura. As vinganças, portanto, cumprem um papel transgressor importante na obra.

Sobre o papel da vingança em si, o estudioso italiano Pietro Marongiu e o

¹⁵ Traduzido livremente de: Not only does Victor thereby eliminate the need for females in the reproductive act: Perhaps the most horrifying aspect of his scientific project is the possibility that human society could survive without women, but he also moves *down* the evolutionary ladder, from dual-sex to single-sex reproduction” (MELLOR, 2017, p. 283).

estadunidense Graeme Newman (MARONGIU & NEWMAN, 2019) afirmam: “Todos os atos de vingança surgem de uma percepção rudimentar de injustiça, um sentimento primitivo de que alguém sente que foi arbitrariamente submetido a um poder tirânico exercido contra uma pessoa impotente de agir” (MARONGIU & NEWMAN, 2019, p. 27)¹⁶. No caso da criatura, essa percepção rudimentar de injustiça está conectada ao sentimento de rejeição causado pelo impacto das pessoas sobre sua subjetividade monstruosa. Victor Frankenstein é o responsável por tê-la colocado no mundo, mas exerce o seu poder tirânico quando nega a sua criatura a oportunidade de ter uma companheira com quem dividir o peso de sua dor existencial. O cientista também exerce a tirania no momento em que inverte o jogo para se colocar como a grande vítima da situação, principalmente depois da morte de Elizabeth:

Com a lembrança de infortúnios passados a me atormentar, pus-me a refletir sobre a causa deles — o monstro que eu criara, o miserável demônio que eu lançara ao mundo para a minha destruição. Ficava possuído de uma raiva enlouquecida ao pensar nele e desejava tê-lo ao meu alcance, e ardentemente rezava por isso, para que eu pudesse descarregar sobre sua maldita cabeça uma vingança de grande e notável proporção (SHELLEY, 2015, p. 305).

Mediante esse relato, é imprescindível questionar: afinal de contas, por que Frankenstein quer tanto se vingar da criatura, se ele mesmo assume que foi responsável por colocar no mundo o ser que ele classifica como “demônio”? Por que ele quer se vingar, se é ele quem se coloca como um deus sem se importar com as consequências? Frankenstein quer se vingar da vingança, visto que seu “demônio” quis se posicionar contra a rejeição e o abandono que sofreu? Se a vingança é um desejo básico dos impotentes sobre o poder tirânico, é impossível não acentuar a grande ironia contida na lógica de Frankenstein, que se entende como o grande prejudicado das ações de um ser criado por ele.

Depois de visitar o cemitério onde jaziam os corpos de seus afetos do coração, Frankenstein parte em busca do assassino. Ele enfrenta fome, frio e cansaço. Em vários momentos, ele quase alcança a criatura, mas ela é mais rápida. Ele, então, relata o momento em que, na perseguição ao trenó do “demônio” — Frankenstein também dirige um trenó — ele cai ao mar e quase morre: “Logo tudo estava acabado: em poucos minutos, um mar revolto separou-me de meu inimigo e fui deixado à deriva sobre um pedaço avulso de gelo, cada vez menor, vendo ser preparada minha morte hedionda” (SHELLEY, 2015, p. 316). O cientista passa um longo período nessa situação, quando avista o navio de Capitão Walton. Ele deixa claro que sua intenção era conseguir um bote “com o qual continuar a perseguição” ao seu

¹⁶ Traduzido livremente de: “All acts of vengeance arise from an elementary sense of injustice, a primitive feeling that one has been arbitrarily subjected to a tyrannical power against which is powerless to act” (MARONGIU & NEWMAN, 2019, p. 27).

inimigo (SHELLEY, 2015, p. 316), mas, ao perceber que o navio ia rumo ao norte, ele sucumbe ao cansaço, esperando a própria morte de maneira aflita, porque não conseguiu cumprir a missão de acabar com a sua “aberração”.

Walton acolhe Frankenstein até o último momento de vida deste. Antes de falecer, no dia 11 de setembro, o cientista faz um exame de consciência:

Nesses últimos dias, dediquei-me a examinar minha conduta no passado; não penso que seja justo culpar-me. Num acesso de louco entusiasmo, criei um ser racional e tornei-me responsável por ele, por assegurar-lhe, até onde estivesse a meu alcance, felicidade e bem-estar. Esse era meu dever, mas havia algo ainda mais importante. Minhas obrigações para com os seres de minha própria espécie clamavam muito mais pela minha atenção, uma vez que incluíam, em maior proporção, felicidade ou infelicidade (SHELLEY, 2015, p. 326).

Até o último suspiro de sua vida, Frankenstein não se culpa pelo que fez, acentuando o “acesso de louco entusiasmo” que o motivou a criar um ser racional. Ele confessa que falhou ao priorizar as obrigações junto aos outros humanos em detrimento da responsabilidade de garantir bem-estar e felicidade à sua criação. Porém, já é tarde para fazer tais confissões; o seu fluxo vital se esvai. Acontece, então, o último encontro de criador e criatura, que tece um pedido de perdão pela dor que causou. Ela faz referência a Frankenstein como sua “vítima”:

“Eis outra vítima minha!”, exclamou. “Com sua morte consumam-se meus crimes; meu hediondo ser caminha para a extinção! Ah, Frankenstein, criatura generosa e abnegada! De que adianta que eu agora te peça perdão? Eu, que irremediavelmente causei tua destruição ao destruir aqueles a quem mais amavas? Ai de mim! Ele está frio, não pode mais responder-me” (SHELLEY, 2015, p. 328).

Em sua fala, a “figura sem nome” transparece novamente o seu desejo de ser amada por Frankenstein, sentindo-se culpada por ter causado tantos transtornos na vida dele. Ela acredita ter recebido o maior castigo pelos crimes cometidos: a extinção. Ao ser extinta, ela não cometeria mais tantos crimes. Contudo, o que há por trás dessa ideia é uma noção já sustentada antes: a de que criador e criatura são um elo inseparável. Quando um se extingue, o outro também precisa deixar de existir e, assim, a criatura despede-se de Walton:

“Mas em breve”, bradou ele, com um solene e triste entusiasmo, “estarei morto, e o que sinto agora não mais será sentido. Logo se extinguirá esta atormentada angústia. Hei de galgar triunfante minha pira funerária e exultar na agonia aflitiva de suas chamas. A luz desse fogaréu então se apagará; os ventos varrerão minhas cinzas para o mar. Meu espírito descansará em paz; ou, se continuar a pensar, certamente não será mais assim. Adeus” (SHELLEY, 2015, p. 333).

A morte é a única saída para Frankenstein e a sua criatura, pois, se continuassem a viver, o ciclo de perseguição nunca cessaria. Como faces de um mesmo espelho, eles precisam se

fundir nas chamas da morte para que, assim, possam ter a paz de espírito que tanto almejam. Se estar vivo é a busca inesgotável por amor e afeto, é morrendo que se coloca um fim a todas as angústias dos desejos não correspondidos. Se a falta do objeto de desejo de Frankenstein — Caroline — é o que motiva o seu ato descomedido, essa falta é espelhada na ausência de amor e responsabilidade sobre a criatura. O vazio nutrido por Frankenstein em seu interior pela falta da mãe ressoa com a procura de amor da criatura. O afeto que ambos querem não pode se concretizar e, então, só lhes resta o fim.

Eu retorno, portanto, ao objetivo do presente trabalho: fornecer uma leitura contemporânea da obra escrita por Mary Shelley. Isso me leva a outras perguntas fundamentais. Afinal, o que é o contemporâneo e como pode uma obra publicada em 1818 dialogar com o século XXI? Eu resgato, então, o conceito de contemporâneo trazido pelo filósofo italiano Giorgio Agamben. No ensaio *O que é o contemporâneo?* (AGAMBEN, 2009), o autor define o contemporâneo como aquele que adere ao próprio tempo e dele se distancia, aquele que “mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62). Tomando essa acepção por base, eu posso afirmar que Mary Shelley foi capaz de atirar-se na época das luzes para perscrutar as trevas, fazendo com que a força imagética de sua obra continue pertinente aos questionamentos humanos mesmo tendo se passado duzentos anos desde a sua primeira publicação.

Levando em consideração tal argumento, a conclusão deste trabalho tem um caráter propositivo, na medida em que se busca entender de que modo *Frankenstein ou o Prometeu moderno* espelha as questões de seu tempo e, ao mesmo tempo, desloca-se para o momento atual. Portanto, a conclusão visa seguir o seguinte percurso: em primeiro lugar, recapitular o que foi exposto e desenvolvido sobre a contemporaneidade da obra dentro da relação criador-criatura; em segundo lugar, explicitar de que maneira a obra dialoga com as questões do século XXI, como: o negacionismo científico na era da pós-verdade, os novos eugenismos que podem ser praticados pela bioengenharia e a medicina biotecnológica e a ética científica frente a esses desafios.

Criador e criatura: reflexos do próprio tempo, projeções do futuro

Eu começo, então, com uma afirmação que parece um tanto quanto contraditória: Victor Frankenstein é um cientista de seu tempo, não sendo um cientista de seu tempo. Victor Frankenstein é iluminista por excelência, visto que ele tem a coragem de usar o próprio conhecimento — *Sapere Aude* — em seu empreendimento, tendo a ousadia de questionar os autores que lê e de descolar-se dos professores prestigiados da Universidade de Ingolstadt. À luz de Kant, o jovem cientista consegue sair da imaturidade auto imposta ao usar o conhecimento aos seus intentos. É neste sentido que se pode dizer que Frankenstein está de acordo com os ideais iluministas. Contudo, quando ele dá vida a um ser humano totalmente disforme, o cientista exacerba os limites de sua liberdade de pensar e abre as portas para uma realidade caótica em que ele enquanto criador perde o controle sobre a existência da criatura. Assim, a liberdade e a criatividade que a personagem usa em seu empreendimento — dois

aspectos valorizados pelo iluminismo — são levados às últimas consequências, contribuindo para uma desordem dos acontecimentos que subverte a racionalidade científica da época, que preconizava o equilíbrio e a estabilidade.

Antes de demonstrar de que maneira a ciência clássica está presente na obra, é preciso falar dessa criatura que nasce de um delírio criativo elevado à máxima potência e, sob essas circunstâncias, representa um indivíduo outro. O seu corpo de proporções grandiosas, os órgãos de aparência pálida e a sua aparente falta de racionalidade — no momento em que nasce, a criatura balbucia palavras desconexas — desviam da noção de indivíduo preconizada pelo iluminismo. Por ser um indivíduo com uma aparência que contrasta com a de seu criador, um cidadão europeu que está na centralidade do saber científico, e também por ser alguém que não é regido pela racionalidade, mas pelos instintos, a criatura é empurrada a ocupar um lugar periférico. O seu criador não suporta o fato de ter dado vida a algo tão abjeto, mas, não importa o quanto ele tente se separar de sua criatura, ela sempre retorna, porque ela é feita a partir de um desejo que nunca cessa: o desejo de Frankenstein de ter novamente os entes queridos perto de si. Ver o próprio desejo espelhado em um ser tão horrendo causa arrepios no cientista, que tem a vida devastada pelos crimes que a própria criatura comete com uma sede de afeto que não pode ser suprida.

Essa sede de afeto é complexa e tem muitas nuances. No início, ela é externalizada como uma tristeza profunda. Quando a criatura foge para as montanhas e tem de descobrir por si mesma o funcionamento do próprio corpo, ela chora por não ter quem a acolha em um momento em que sente o vazio existencial de estar só em meio ao frio. Ela percebe, então, a existência do fogo, um elemento fundamental para o aquecimento do corpo e para a cocção dos alimentos. Neste momento, ela aproxima-se do ser humano em seus primórdios, visto que a descoberta do fogo é um marco que assinala mudanças fisiológicas importantes, como o encurtamento do intestino pelo consumo de alimentos cozidos. Na obra, fica claro que a criatura tem aspectos bastante humanos, diferentemente do que Frankenstein entende sobre ela, como sendo apenas um invólucro de uma existência. O aspecto principal que humaniza o engendro é a valorização dos sentimentos, algo que a alinha aos ideais românticos.

O contato com os próprios sentimentos vem a partir do encontro com a família De Lacey. É pela observação da família que a criatura tem insights importantes sobre a vida em comunidade. Ao olhar como aquelas pessoas interagem entre si, ela entende haver um sistema de comunicação por meio do aparato fonador. É assim que ela descobre a linguagem, algo que prenuncia a teoria linguística formulada mais de um século depois da publicação da obra, a ideia de que o ser humano tem uma capacidade inata para a linguagem, apresentando um

aparelho que viabiliza o desenvolvimento desse sistema de comunicação. A criatura, então, nota como certas palavras expressam o estado emocional das pessoas e como as pessoas usam a entonação para expor irritação, dor, alegria e amor. Com essas observações, ela vai traçando um laço afetivo com as pessoas da família, um laço que a conduz à aquisição de conhecimento. Diferentemente de seu criador, para quem o acesso ao conhecimento se dá através da instrução formal, a criatura tem a sua aprendizagem por meio dos afetos que constrói com os De Lacey.

O amor e a sensação de acolhimento que a criatura desenvolve com a família em questão levam-na a se apresentar ao velho De Lacey. O velho De Lacey não tem como julgar pelas aparências, porque é cego, diferentemente dos outros membros da família, que não apenas se assustam com a monstruosidade do ser considerado abjeto, como também o expulsam do chalé. Vivenciar mais uma situação de rejeição faz com que a sede de afeto transforme-se em raiva e em desejo de vingança. Assassinar as pessoas com quem Frankenstein tem um vínculo é uma maneira que a criatura encontra de externalizar a dor de não ser amada como gostaria de ser. Isso culmina no encontro das duas personagens principais. A raiva passa a ser um desejo de ter uma família, o que é verbalizado no pedido da criatura em ter uma companheira de vida. Tal pedido não é atendido, o que gera um ódio imenso para, posteriormente, finalizar com a compaixão da criatura frente à derrocada final de seu criador.

Em suma, a criatura é movida pelos seus sentimentos, o que não só a humaniza, como também a torna conectada aos ideais românticos de valorização dos sentimentos. É a nutrição de afetos que faz com que ela adquira linguagem, busque conhecimento, tenha a vontade de construir o seu universo particular junto à sua família própria. É também essa mesma sede que se configura como o seu poder destrutivo, ou seja, toda vez que ela sente a rejeição, ela é impulsionada a fazer algo para reverter esse quadro, e os crimes são realizados de um modo a causar em seu criador a mesma dor que ela sente. Por esse motivo, eu posso declarar que os crimes da criatura são dotados de uma estratégia, o que confere a ela racionalidade também. As considerações traçadas pela personagem acerca da correlação entre significante e significado, bem como sobre as mudanças na sua cognição após a aquisição de linguagem são aspectos que contribuem para a percepção da criatura enquanto um ser dotado de inteligência. A exaltação dos sentimentos conecta-a aos ideais românticos de sua época, mas as suas considerações transportam-na para a contemporaneidade atual ao ensaiar noções relevantes para a teoria linguística.

Flutuações e instabilidades: *Frankenstein* no século XXI

Para perscrutar de que maneira a obra reflete os parâmetros científicos da época enquanto se projeta para conectar-se às ânsias do século XXI, eu volto ao que enunciei antes sobre o próprio Victor Frankenstein como uma personagem que adere ao seu tempo, distanciando-se dele. De modo a observar como a personagem é um produto de sua época, eu destaco o contexto histórico em que a obra está inserida, de nascimento de uma noção de ciência moderna associada à formulação e testagem de hipóteses. É impossível falar desse contexto sem mencionar o pai da física, Isaac Newton (1643 - 1727), que exerceu um papel tão fundamental na Humanidade que o seu método de fazer ciência foi batizado pelo historiador Bernard Cohen como “Estilo Newtoniano” (COHEN apud SAPONARU, 2008). O argumento principal sustentado pelo autor é que Newton adaptava as construções mentais matemáticas à observação dos fenômenos da natureza. Em outras palavras, o cientista partia da matemática para depois realizar os experimentos. Para ele, a maneira mais próxima de se chegar a um fenômeno é caracterizar as leis que regem esse fenômeno (SAPONARU, 2008). Assim, antes de observar a natureza, Newton já tinha estabelecido formulações matemáticas, rompendo com as metodologias usadas pelos filósofos naturais que vieram antes dele, para quem a observação da natureza guiava as operações matemáticas.

Ainda sobre a questão do método, o cientista belga e vencedor do Prêmio Nobel de Química Ilya Prigogine declara, em *Ciência, Razão e Paixão*, que as leis de Newton são caracterizadas como determinísticas. Segundo Prigogine, “se você souber as condições iniciais, tanto o futuro quanto o passado são determinados” (PRIGOGINE, 2009, p. 20). Nesta perspectiva, o passado e o futuro têm o mesmo papel, sendo reversíveis no tempo. Sob esse prisma e tendo em mente o “Estilo Newtoniano” — a formulação matemática precede os experimentos —, vê-se que Isaac Newton inaugurou uma nova maneira de fazer e pensar a ciência, que passa a ser associada com a certeza por valorizar a estabilidade e o equilíbrio. Newton demarca, portanto, uma nova fase com o seu método.

Por que falar de Newton? Como isso aparece em *Frankenstein ou o Prometeu moderno*? Essas são duas perguntas que podem surgir durante a leitura da contextualização científica fornecida até aqui. Porém, quando se olha novamente para Victor Frankenstein, compreende-se que ele utiliza o “Estilo Newtoniano” para fazer a criatura. Como foi sustentado no Capítulo 1 deste trabalho, Frankenstein usa a alquimia que aprendeu com os filósofos naturais alquimistas e, paralelamente a isso, o método científico — que nada mais é do que o método inaugurado por Newton. O jovem estuda anatomia e formula hipóteses para

depois colocá-las em prática, observando como elas vão se concretizar na realidade. É curioso notar que, mesmo que a criatura apresentando um corpo disforme, o fato de ela conseguir manter-se viva assinala que o seu criador foi bem-sucedido na criação dos órgãos, o que assinala que ele parece dominar os mecanismos de vida e de morte. É neste sentido que Frankenstein reflete o fazer científico que está alinhado com o método da época.

Se, por um lado, a personagem reflete o momento científico de sua época através do método que utiliza, por outro lado, ela projeta-se para o futuro quando leva a liberdade de pensamento às últimas consequências e instaura uma realidade caótica. Ao juntar partes de cadáveres para fazer o corpo da criatura, o rapaz usa o passado para criar um novo presente em que não pode controlar. Ele usa a morte para recriar a vida, abrindo portas para o desconhecido que não pode prever e isso também o assusta. A criatura pode andar, falar e agir por conta própria, desviando do domínio de seu criador. Com o seu experimento, Victor Frankenstein rompe com a visão determinística cunhada por Newton; em outras palavras, ele quebra com a concepção de ciência como certeza para instaurar a noção de ciência como possibilidade.

Dr. Frankenstein relativiza o ideal de ciência como conhecimento objetivo, porque, mesmo que haja um conhecimento formalizado e testagem de hipóteses, a partir do momento que a criatura ganha vida, não há mais como o cientista prever como os acontecimentos vão se desenrolar. Neste ponto, a obra dialoga com a contemporaneidade, mas, para mergulhar a fundo nisso, eu preciso apresentar o argumento sustentado pelo historiador Alexandre Koyré. Segundo ele, a ciência moderna deixou um mundo dividido em dois. Para ele: “Ainda há algo que Newton – e não apenas ele, mas a ciência moderna em geral - podem ser culpabilizados: a divisão do nosso mundo em dois” (KOYRÉ apud PRIGOGINE, 2009, p. 23). De acordo com o autor, essa dicotomia consiste na substituição do mundo de sentido de percepção pelo mundo da quantidade e, por isso, o mundo da ciência distanciou-se do mundo real.

Prigogine aprofunda essa questão quando aponta para o legado conflitante deixado pelo século XIX: as leis determinísticas e a noção de entropia. De maneira resumida, tem-se o seguinte: de um lado, há a ideia preconizada por Newton de que o passado e o futuro exercem o mesmo papel; e, de outro, a concepção cunhada pelo cientista austríaco Boltzmann na qual o derretimento dos materiais está relacionado à passagem do tempo. As duas ideias divergem em um aspecto fundamental: a reversibilidade do tempo. As leis de Newton sustentam que o tempo é reversível, enquanto os estudos de Boltzmann levam a perceber o contrário. Pelo viés

deste, o tempo “ocorre em uma direção”¹⁸, o que é evidenciado através da termodinâmica. Na física, todos os objetos têm entropia, medida que define o grau de desordem das partículas pela temperatura. O austríaco percebeu que, quanto mais alta a entropia de um objeto, mais possibilidades esse objeto tem de se desordenar, o que aumenta as chances dele existir. Assim, a entropia ocorre em uma única direção, o que contraria a lei fundamental da física para a qual o tempo pode andar tanto para frente quanto para trás.

Uma das grandezas termodinâmicas atinge seu valor mínimo no ponto de equilíbrio (PRIGOGINE, 2009, p. 24). Por conseguinte, mesmo que haja flutuações de origem externa ou interna, elas não têm efeito, visto que “são seguidas por processos que levem o sistema de volta ao ponto mínimo da potencialidade de energia” (PRIGOGINE, 2009, p. 24). Prigogine salienta que, quando está perto do equilíbrio, a produção de entropia por unidade de tempo é mínima, o que acarreta em estabilidade. O químico, porém, traz um aspecto novo: a irreversibilidade como um fator de ordem. Isso é explicado através de experimentos de difusão de calor, nos quais se esquentava uma parede de uma caixa contendo dois elementos e se esfria a parede oposta (PRIGOGINE, 2009, p. 25). Demonstra-se, com esses experimentos, um aspecto fundamental: quando os sistemas estão longe do ponto de equilíbrio, as flutuações podem ser expandidas, desenvolvendo novas estruturas espaço-temporais. Isso é denominado por Prigogine como “estruturas dissipativas”. Nelas, estabelecem-se pontos de bifurcação que, ao se afastarem do ponto de equilíbrio, formam várias possibilidades abertas para o sistema. Desse modo, as leis da natureza deixam de expressar certezas e o determinismo, então, cai por terra.

O raciocínio sustentado pelo cientista belga traz uma ideia potente a ser usada como metáfora para a contemporaneidade: a realidade é feita de flutuações e instabilidade. Essa metáfora já está presente na figura do cientista que possibilita uma nova existência que toma rumos desviantes. Como eu enunciei em outro momento deste texto, o romance de Mary Shelley abre caminhos para uma vida que foge de seu controle. Se ele agisse de acordo com as leis newtonianas, Frankenstein poderia reverter a existência da criatura. Porém, ele não pode desfazer o corpo criado, porque, quando este adquire vida, deixa de ser apenas um remendo de cadáveres e passa a seguir uma direção outra e imprevisível. A realidade que permeia os dois é completamente instável e dominada pelo caos. É nisto que consiste o

¹⁸ Para entender os conceitos de Boltzmann, eu recorri à matéria da BBC intitulada “Por que o tempo só anda para a frente?” disponível em https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/07/150630_vert_earth_sentido_tempo_ml acessada em 09/08/23.

deslocamento da obra para o século XXI: *Frankenstein ou o Prometeu moderno* ensaia uma visão de mundo que dialoga com as questões atuais.

Negacionismo científico, *fake news*, novas eugenias e o futuro da espécie

O romance de Mary Shelley denuncia a diluição da objetividade no modo de fazer ciência. O Estilo Newtoniano é utilizado por Frankenstein, que também recorre à alquimia para fazer com que o seu experimento se concretize. O jovem inaugura, com isso, uma realidade caótica através de seu saber, abrindo portas para a quebra do paradigma da ciência enquanto certeza. É neste aspecto que a obra se conecta com tópicos visitados por nós no século XXI, como: o negacionismo científico, as *fake news* e a séria problemática do uso de ferramentas biotecnológicas para proporcionar novas eugenias.

A abertura no modo de perceber a ciência como possibilidade ao invés de certezas levou a uma diluição da objetividade no método epistemológico, abrindo brechas para a relativização da verdade. É o que se viu durante a pandemia da SARS-COV-2 — um intenso embate entre o negacionismo científico e a necessidade de a comunidade científica se posicionar frente à propagação de ideias falsas sobre o tratamento e a prevenção dessa doença. O negacionismo é uma expressão da era da pós-verdade que se retroalimenta com a indústria das *fake news*, que, por sua vez, foram bastante propagadas nas mídias sociais durante a pandemia, tais como: a relação entre a vacina contra a COVID-19 e o desenvolvimento de AIDS e outras doenças; o uso do leite materno como substituição válida para a referida vacina; e também o rastreamento de pessoas imunizadas pela vacina produzida pelo laboratório Pfizer.¹⁹ Vê-se que essas mensagens têm um ponto em comum de uma intenção claramente política: desestabilizar a eficácia da vacina perante a população, alimentando o medo nas pessoas de modo a torná-las mais manipuláveis.

Steven Pinker, na obra *O novo Iluminismo: em defesa da razão, da ciência e do humanismo* (PINKER, 2018), traça considerações sobre o papel da indústria da informação em incutir o medo generalizado na população. Ele diz:

A natureza do noticiário tende a distorcer a visão de mundo das pessoas devido à falha mental que os psicólogos Amos Tversky e Daniel Kahneman chamam de heurística da disponibilidade: as pessoas estimam a probabilidade de um evento ou a frequência de

¹⁹ Informações retiradas de “As 10 fake news mais absurdas sobre a pandemia”, disponível em <https://www.plural.jor.br/noticias/vizinhanca/as-10-fake-news-mais-absurdas-sobre-a-pandemia/>. Matéria acessada em 10/08/23.

um tipo de coisa pela facilidade com que esses tipos de caso lhes vêm à mente (PINKER, 2018, p. 63).

Ao se depararem com as notícias ruins, as pessoas constroem uma visão de que o mundo vai mal. Se os relatos de fatos que realmente aconteceram causam esse efeito nas pessoas, entende-se o que está por trás da criação e propagação de informações falsas — a massiva reafirmação, na mente dos indivíduos, de que o mundo está caminhando para o apocalipse e precisa ser salvo por alguém. Assim, pode-se entender o uso das *fake news* para fins políticos — sustentar a ideia de um salvador eleito pelo povo capaz de defender o país dos desastres.

Eu toco novamente no ponto das *fake news* no contexto pandêmico. As três notícias demonstradas aqui associam a vacina a algo perigoso que deve ser evitado. Por mais que pareçam absurdas, o fato de canais sérios de comunicação precisarem desmentirem-nas apontam para o fato de que essas mensagens tomaram grandes proporções ao ponto de muitos cidadãos acreditarem nessas falácias, o que acende um alerta para o modo como se lida com a informação e como o debate científico está sendo conduzido no cotidiano das pessoas. Isso leva a duas perguntas essenciais: o que deve ser relativizado ou não? Qual o lugar da objetividade nas metodologias científicas? Parece-me que as *fake news* são uma estratégia utilizada pelos pessimistas para sustentar a ideia de que a população mundial está indo de encontro à catástrofe, apesar das visíveis conquistas trazidas pela ciência, como o aumento da expectativa de vida, o uso de terapias alternativas para a cura de doenças, além de outros exemplos. Essa é uma estratégia que acaba atingindo um certo êxito, porque alcançam medos basilares do ser humano: o medo da morte e o medo da extinção.

Como lidar com as ameaças existenciais propagadas por notícias pessimistas e, muitas vezes, falsas? Como evitar que robôs nos escravizem e adolescentes búlgaros criem um vírus genocida (PINKER, 2018, p. 345)? É possível que seres robóticos subjuguem a raça humana? Essas perguntas tocam na função que a tecnologia exerce em nossas vidas, que pode ser ambígua. Ao mesmo tempo em que os avanços tecnológicos propiciam a nossa sobrevivência frente às adversidades do meio, ela também é capaz de impulsionar a substituição do *Homo sapiens* por uma raça pós-humana. Através das ferramentas tecnológicas, pode-se cultivar alimentos sob luzes movidas por fusão nuclear, o que traz novas oportunidades de abastecimento alimentar caso alguns recursos naturais se esgotem. Contudo, os recursos de ferramentas biotecnológicas também têm um potencial de levar a humanidade a novos eugenismos, pois bebês criados artificialmente e gestados em úteros mecânicos levantam a possibilidade de os pais escolherem as características físicas de seus filhos. Isso pode levar a

uma preferência por determinados traços fisionômicos, favorecendo políticas de higienização, o que constitui um retrocesso no panorama das conquistas dos direitos humanos.

A luz prometeica do conhecimento é uma faca de dois gumes, o que equivale a levantar duas questões essenciais no âmbito da ética do fazer científico. Até que ponto a luz prometeica traz benefícios à humanidade na sobrevivência às adversidades do meio? — os riscos ambientais e políticos, que são causados pelos próprios seres humanos, configuram-se problemas para a conservação da espécie. Como o fazer científico contribui para retrocessos éticos? Essas perguntas são válidas para refletirmos sobre o papel que a ciência tecnológica já está exercendo em nossas vidas, ela que pode proporcionar a vinda de novas criaturas. Como vamos lidar com esses novos seres nascidos do *Homo deus*?

É urgente refletir sobre tais questões, porque elas já estão batendo à nossa porta. O prolongamento da expectativa de vida, o aprimoramento das capacidades cognitivas e emocionais e o fortalecimento da estrutura física dos seres humanos estão acontecendo aos nossos olhos. Nós precisamos pensar sobre a formação dessa nova realidade. É por essa razão que eu chego ao final deste trabalho apresentando o argumento trazido pelo pensador francês Laurent Alexandre (2018):

A política consiste principalmente — ou deveria consistir — em antecipar o futuro. Mas hoje estamos diante de uma ruptura radical de nossa relação com o amanhã. Ao longo do século XX, ao descobrir duas ameaças vitais — o risco do holocausto nuclear e o aquecimento global —, a humanidade percebeu que o futuro não poderia ser a lata de lixo do presente. Mas a mudança que se abre diante de nós é de outra ordem de grandeza: a humanidade deverá enfrentar ao longo do século XXI decisões que a engajaram, provavelmente de maneira irreversível, no campo da manipulação genética e da inteligência artificial (ALEXANDRE, 2018, p. 229).

Se o século XXI estabelece constantemente novas relações com o amanhã que podem ser irreversíveis, como encarar essas mudanças tão significativas? Entramos, pois, na relevância da ficção científica, que estimula a reflexão sobre o nascimento de novos paradigmas proporcionados pela ciência tecnológica. O cenário trazido por Mary Shelley em 1818 não é apenas fruto de um pesadelo delirante: ele é uma metáfora sensível sobre a complexidade do cientista que quer se fazer Deus e formata uma realidade caótica. Eu sustento que a beleza de *Frankenstein ou o Prometeu moderno* consiste nas nuances que tecem criador e criatura. No romance, não existe vítima, não existe algoz. Ambos nutrem uma necessidade de afeto, ambos carregam as suas culpas e tormentos existenciais, é por isso que eles não conseguem se desvencilhar. É por esse motivo que sou capaz de afirmar que Mary Shelley também desconstrói o viés determinista de sua época. A realidade flutuante que é

introduzida na obra resiste ao tempo. Não à toa, a autora foi assertiva em ordenar à sua horrenda criatura que siga adiante e viva (SHELLEY, 2015, p. 71); a criatura obedeceu. Ela permanece pulsando no coração dos leitores em diferentes épocas, instigando reflexões e propiciando leituras atualizadas, como este trabalho, que não seria possível se a criatura não estivesse viva no meu coração.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRE, Laurent. Um governo 2.0 para pilotar a biopolítica. *In: ALEXANDRE, Laurent. A morte da morte: como a medicina biotecnológica vai transformar profundamente a humanidade*. 1. ed. São Paulo: Manole, 2018.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? *In: AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. 1. ed. Chapecó: Argos, 2009. p. 53 - 73.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução da CNBB. São Paulo: Editora Canção Nova, 2010.
- BOSTROM, Nick. In Defense of Post-human Dignity. *In: HANSELL, G.R.; GRASSIE, W. (ed.). H+/-: Transhumanism and Its Critics*. Philadelphia: Metanexus Institute, 2011.
- BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- FOUCAULT, Michel. What is Enlightenment? *In: RABINOW, P. (ed.). The Foucault Reader*. 1. ed. New York: Pantheon Books, 1984. p. 32-50.
- FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. *In: FREUD, Sigmund. Freud (1914-1916) introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2010.
- GORDON, Charlotte. *Mulheres extraordinárias: as criaturas e a criatura*. 1. ed. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2020.
- GUSTON, D.; FINN; ROBERT, J. (ed.). *Frankenstein or, the modern Prometheus*. Annotated for scientists, engineers, and creators of all kinds. 1. ed. Cambridge, London: The MIT Press, 2017.
- HANSELL, Gregory; GRASSIE, William (org.). *Transhumanism and its critics*. Filadélfia: Metanexus Institute, 2011.
- HARARI, Yuval Noah. *Homo Deus: uma breve história do amanhã*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- HARARI, Yuval Noah. *Sapiens: uma breve história da humanidade*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- HOBSBAWN, Eric. *A era das revoluções. Europa 1789-1848*. 19. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2005.
- KANT, Immanuel. *What is Enlightenment?* Disponível em: https://web.cn.edu/kwheeler/documents/what_is_enlightenment.pdf. Acesso em: 15 ago. 2023.
- LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. 6. ed. Campinas: Papyrus, 2013.

- LE BRETON, David. *Antropologia da dor*. 1. ed. São Paulo: UNIFESP, 2013.
- LECERCLE, Jean-Jacques. *Frankenstein: mito e filosofia*. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- MARONGIU, Pietro; NEWMAN, Graeme. The Elementary Sense of Injustice. *In*: MARONGIU, Pietro; NEWMAN, Graeme. *Vengeance – The Fight Against Injustice*. 2. ed. New York: Harrow and Heston, 2019.
- MELLOR, Anne K. Mary Shelley's *Frankenstein* and Genetic Engineering. *In*: KLINGER, L. (ed.); SHELLEY, Mary. *The New Annotated Frankenstein*. 1. ed. New York: Liveright Publishing Corporation, 2017.
- MONTEIRO, Maria Conceição. Corpo, técnica, imaginação. *In*: MONTEIRO, Maria Conceição. *O corpo mecânico feminino: uma poética do transumano*. 1. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2016, p.13-36.
- PINKER, Steven. *Como a mente funciona*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PINKER, Steven. *O novo Iluminismo: em defesa da razão, da ciência e do humanismo*. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- PRIGOGINE, Ilya. *Ciência, razão e paixão*. 2. ed. São Paulo: Livraria da Física, 2009.
- PUNTER, David. *The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. v.2: The Modern Gothic. Abingdon, New York: Routledge, 1996.
- SAPONARU, Rachel Anna. *A construção lógica do estilo Newtoniano*. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ciedu/a/c8xXvcDpFs5SB9RRJD35m8Q/#>. Acesso em: 08 ago. 2023.
- SEYMOUR, Miranda. *Mary Shelley*. 1. ed. London: John Murray, 2000.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu moderno*. Tradução de Christian Schwartz. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.
- SHILDRICK, Margrit. The self's clean and proper body. *In*: SHILDRICK, Margrit. *Embodying the monster: encounters with the vulnerable self*. 1. ed. London: Sage, 2002. p.48-67.
- SILVA, Francisco Magno Soares da. *Tecnomorfose humana: novas representações do humano no imaginário da ficção científica do século XXI*. 2022. 178 f. Tese (Doutorado em Letras) — Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.
- SMITH, Andrew. Scientific Contexts. *In*: SMITH, Andrew (ed.). 1. ed. *The Cambridge Companion to Frankenstein*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. p. 114 - 137.
- WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicação dos direitos da mulher*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

ANEXO A – Figura 1 – Releitura visual de *Frankenstein ou o Prometeu moderno*



Fonte: A autora, 2023.