

FANTASMAGORIAS DA CIÊNCIA E A ESCRITA MONSTRUOSA: FRANKENSTEIN, O MODERNO PROMETEU, DE MARY SHELLEY

Guilherme de Figueiredo Preger (UERJ)¹

Resumo: Este estudo faz uma abordagem teórica de Frankenstein, de Mary Shelley. É proposta uma leitura do romance que contempla sua posição frente aos discursos científicos de sua época, a saber: o modelo ocultista da ciência como criação, o modelo empirista da ciência positivista e o modelo desbravador da ciência progressista. Cada um dos paradigmas corresponde a uma visão de mundo de seus três narradores. A esses níveis deve-se acrescentar a perspectiva da autora Mary Shelley enquanto responsabilidade com a criação. Para abordar a narratividade desses discursos no romance são utilizados os conceitos teóricos da narratologia, conforme definidos nos trabalhos de Gerard Genette.

Palavras-chave: Frankenstein; Mary Shelley, Ficção Científica, Discurso científico.


Fantasmagorias

Cada um de nós escreverá uma história de fantasmas, disse Lord Byron; e sua oferta foi aceita. Éramos quatro. (Mary Shelley, Introdução à edição de 1831, em SHELLEY: 2016:17)

A anedota relata que o quarteto de poetas e escritores ingleses formado por Lord Byron, Percy Bysshe Shelley, sua mulher Mary Shelley e John William Polidori, além da irmã de Mary, Claire Clairmont, também namorada de Byron, estavam reunidos em Villa Diodati, uma mansão perto do lago Genebra na Suíça, lendo e contando histórias de horror gótico. Corria o ano de 1816, o “ano sem verão”, ano anormalmente frio na Europa, e a “incessante chuva” prendia o grupo nos interiores da mansão. O livro preferido para leitura era *Fantasmagoriana*, uma coletânea francesa traduzida do alemão de histórias de fantasmas, aparições, espectros e personagens redivivas. O título da coletânea era baseado no conceito de fantasmagoria, uma técnica ilusionista de projeção de imagens desenvolvida pelo belga Étienne-Gaspard Robert (Robertson).

Robertson era um físico especialista em óptica e também mágico profissional. Seu espetáculo ilusionista macabro fez um grande sucesso na Paris do final do século XVIII, assustada pelo terror pós-revolucionário. Foi pouco depois que Lord Byron propôs o desafio para cada autor presente contar e escrever uma história de horror. Todos aceitaram, porém daquela noite legendaria sobreviveram *O Vampiro*, de John Polidori (1819) e o clássico *Frankenstein, Um Moderno Prometeu* (1818), de Mary Shelley.

¹ Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, com pesquisa sobre a função da narrativa no discurso científico.



A produção direta de sensações – de pavor, mas também de maravilhamento – era também a função estética almejada pelo novo aparelho luminoso. *Fantasmagoriana*, a coletânea de contos que tanto impressionou os poetas românticos ingleses, almejava produzir sobre seus leitores esse mesmo tipo de assombro. Produto da junção entre tecnologia, ciência e estética, as fantasmagorias prenunciavam as novas formas de expressão da fotografia e do cinema. Através de um feixe de luzes provenientes de “lanternas mágicas”, projetam-se imagens assombradas nas paredes, como esqueletos e monstros, associadas ao uso do ventriloquismo. Sons ambientes também eram adicionados ao evento ilusionista. Um grande espetáculo onde as luzes eram apagadas e as portas do ambiente fechadas para que ninguém pudesse sair.


No entanto, o efeito sobre Mary Shelley foi de uma total paralisia. Desafiada a escrever uma história de horror, ela experimenta o bloqueio criativo: “esta vazia incapacidade de invenção”. Na célebre Introdução que escreveu para a edição de 1831 de sua obra-prima, Shelley relata sua incapacidade de escrever uma história de horror para atender ao desafio proposto por Byron: “Você pensou numa história? Eu era questionada a cada manhã, a cada manhã eu era forçada a responder com uma negativa mortificante” (SHELLEY, 2016:19).

Não foi casual que a inspiração de Shelley veio a partir das conversas com os demais poetas sobre o “princípio da vida” e estranhos experimentos levados a cabo em época então recente. Primeiramente, Erasmus Darwin que teria dado “movimento voluntário” a um pequeno “macarrão” (*vermicelli*). Depois os curiosos sucessos do galvanismo, então um tipo ainda espantoso e incompreendido de experiência pré-científica: “Talvez se as partes que compõem uma criatura possam ser fabricadas, reunidas e dotadas de calor vital” (SHELLEY, 2016:19). Esse “calor vital” foi justamente o comburente que deu início ao processo de construção de uma das obras mais assustadoras da literatura, porém entre as mais sedutoras, conhecidas e recontadas.

O jogo das narrativas

Aconteceu-nos um acidente tão estranho que não posso deixar de registrá-lo (SHELLEY, 1996, p.7)

Antes de ser gótico, Frankenstein é um romance exemplar. Assumindo a forma da narrativa em camadas, ou narrativa de narrativas, em sua veia romântica, a obra-prima




de Mary Shelley apresenta a disposição em diferentes níveis diegéticos conforme caracterizou o discurso romanesco a teoria da narratologia de Gerard Genette (1983). Frankenstein é dividido em três níveis narrativos bem delimitados: a narrativa extradiegética de “enquadramento” (*framing*) do Capitão Robert Walton, escrita sob a forma epistolar, típica do romance oitocentista ou romântico, a narrativa introdiegética de Victor Frankenstein e a outra também introdiegética da criatura. Todos os narradores, Walton, Frankenstein e a criatura, são homodiegéticos às suas narrativas. Walton é homodiegético em relação à sua história e heterodiegético em relação a dos demais. Assim, conforme ainda a teoria genettiana, todos os relatos têm focalização interna, isto é, só sabemos, os leitores, aquilo que seus narradores nos contam e só “vemos” ou “imaginamos” os mundos por eles relatados por meio de suas palavras. Essa restrição de perspectiva é crucial para a narrativa de testemunho que tem importância grande nesse romance, já que a história que agrega os três relatos tem um caráter que desafia a crença. Por outro lado, ela é fundamental para a condução do suspense que cerca o embate entre esta e seu criador.

A estrita separação entre os níveis de diegese marca um corte abrupto separando as narrativas. No romance, os níveis narrativos são postos em contraste ou interferem-se mutuamente. A nítida demarcação das narrativas em Frankenstein coloca cada narrativa em choque uma a outra. Na obra de Mary Shelley esse dispositivo se abre em três narrativas que nos dão acesso ao jogo entre histórias e mundos ou versões-de-mundo: a narrativa esotérica do cientista-criador, a narrativa anômala da criatura monstruosa, e a narrativa progressista do cientista-desbravador.

O cientista-criador e a narrativa esotérica

É difícil conceber a variedade de sentimentos que me impeliam para a frente, no primeiro arrebataimento do êxito. Eu seria o primeiro a romper os laços entre a vida e a morte, fazendo jorrar uma nova luz nas trevas do mundo. Seria o criador de uma nova espécie – seres felizes, puros, que iriam dever-me sua existência. Indo mais longe, desde que eu teria a faculdade de dar vida à matéria, talvez, com o correr dos tempos, me viesse a ser possível (embora esteja agora certo do contrário) restabelecer a vida nos casos em que a morte, no consenso geral, relegasse o corpo à decomposição. Ressurreição! Sim, isso seria nada menos que o poder de ressurreição (SHELLEY, 1996:26).




A narrativa de Victor Frankenstein conta a fábula pela qual o romance se tornou célebre, a da criação de um ser monstruoso a partir de matéria inanimada. Se Frankenstein pode ser considerado um clássico pioneiro da ficção científica, é por Mary Shelley colocar em seu romance um debate sobre o alcance da ciência e de seus limites.

Frankenstein é o “Moderno Prometeu”, aquele que roubou dos deuses, ou de Deus, “a centelha da vida” (1996:28) ou o “princípio vital” (1996:25): “Efetivamente, após dias e noites de incrível esforço e cansaço, logrei descobrir a causa fundamental da geração e da vida. E, mais do que isto, tornei-me capaz de animar a matéria sem vida” (25). Seu discurso, que revela o poder de dar vida a “seres felizes e puros” e a criar uma nova espécie, e até a superar a morte, dando vez à ressurreição, curiosamente encontra eco no discurso contemporâneo de cientistas transumanistas, que anunciam o momento supostamente próximo em que a ciência será capaz de recriar o Homo Sapiens numa espécie mais desenvolvida, humanidade menos falha, sem doenças, envelhecimento ou morte. Victor Frankenstein é, com certeza, um pioneiro do discurso transumanista. No entanto, se seu discurso está longe do triunfalismo transumanista, é porque oscila entre o êxito fabuloso e a derrota catastrófica. Desde o início, Frankenstein apresenta sua história a Walton como uma advertência, para que este, como desbravador, afaste “as ilusões”. Sua experiência adquire então um cunho moral:

Tal como fiz outrora, você busca conhecimento e sabedoria; e espero que a satisfação desses desejos não venha a tornar-se uma serpente que lhe inocule seu veneno, como a mim sucedeu. Não creio que o simples relato de meus infortúnios lhe possa ser de alguma utilidade, mas quando reflito que está seguindo o mesmo rumo, expondo-se aos meus perigos que me tornaram o que sou, imagino que possa tirar algum proveito moral da minha história; e isto poderá constituir uma ajuda, para orientá-lo em caso de êxito, ou para consolá-lo se fracassar (1996:11).

Se há ambiguidade ou oscilação no discurso de Frankenstein, é porque sua narrativa está na junção entre dois paradigmas do discurso científico. Por um lado, ele se insere apaixonadamente nas leituras da ciência pré-moderna, como leitor de Cornélio Agripa, Paracelso e Alberto Magno. Esses nomes, antes mesmo de serem pré-modernos, são também “pré-científicos”, no sentido da ciência racional moderna de Descartes, Galileu e Newton. São antes de tudo alquimistas e ocultistas. No entanto, ele vive um




tempo em que aqueles pensadores, da “doutrina antiga”, se encontravam superados pelo “moderno sistema científico” (1996:17). Aos poucos, Victor aprende que a moderna ciência também tem “ilimitados poderes” e que pode “comandar o trovão nos céus, reproduzir nos laboratórios os terremotos e perscrutar o mundo invisível” e que na “pesquisa científica os horizontes são ilimitados” (23-24). Porém, o que se sucede realmente é que mesmo sendo convencido pelos seus novos mestres acadêmicos a se tornar um homem de ciência, Frankenstein é desde sempre um intermediário entre dois universos antitéticos de conhecimento: “Por mais que eu tenha feito’, bradou a alma de Victor Frankenstein, ‘muito mais eu alcançarei. Desbravarei novos caminhos, explorarei forças desconhecidas e revelarei ao mundo os mistérios da criação” (1996:23).

No novo mundo de estudante acadêmico, Victor é ainda um portador da busca pela pedra filosofal que só se pode revelar aos iniciados em certos saberes. Sobretudo, é portador de uma “húbris” que procura mimetizar os poderes do Criador. Essa húbris é o crime maior do mito prometeico, aquele que quis saber demais, conhecer os segredos proibidos da vida e da morte, ou seja, do domínio do fogo. Mas assim como Prometeu precisou ser punido pelos deuses, também o protagonista de Mary Shelley deve atravessar tormentos terríveis por ter ousado a dominar o “princípio vital”.

A força da obra de Mary Shelley é inserir seu romance num ponto crucial de metamorfose dos discursos sobre a natureza. Se a imagem que sobreviveu de Frankenstein é a do cientista louco e solitário, isto se deve à sua dedicação a um campo marginal e mal compreendido da pesquisa da vida e a indiscernibilidade de sua posição entre a alquimia e a química e entre magia e ciência. E há também a convergência entre sua fala e o discurso romântico do gênio criador, de que Shelley era tributária. A narrativa de seu protagonista, arquétipo do herói solitário e incompreendido, se encontra justamente na articulação de discursos inconciliáveis.


Crucial nesse aspecto é o papel dos temas sobre galvanismo e eletricidade que o romance de Shelley introduz ficcionalmente de modo inovador. A eletricidade, como fenômeno bastante incompreendido e ainda não bem dominado no início do século XIX, tem uma função alegórica semelhante à mitologia prometeica do fogo. O “moderno Prometeu” é afinal um ladrão de eletricidade. A eletricidade tem um papel importante, pois, como uma força de origem ainda desconhecida da natureza, ela permitia estabelecer uma ligação entre os discursos da época. É eloquente a experiência de



Victor ao ver uma árvore ser destruída pelo fogo provocado por um raio durante uma tempestade. Já o galvanismo, conceito tributário de Luigi Galvani (1737-1798), que consistia em passar uma corrente elétrica pelos membros de um animal morto, como uma rã, e vê-los se agitarem, parecia apontar para uma fórmula mágica de reanimação dos corpos mortos, colocando em curto-circuito a relação entre energia, vida e morte.

Logo após a criação do ser inominado, este desaparece sem deixar vestígios e Victor Frankenstein, na companhia de seu melhor amigo, pode temporariamente retornar à sua vida normal, como se jamais o tivesse criado. Entretanto, esse idílico e providencial esquecimento será interrompido pela má notícia do assassinato de seu irmão menor. É a partir desse momento que a má consciência de Frankenstein retorna sob a forma de uma mórbida culpa e do autoconvencimento de que a criatura é o verdadeiro assassino de seu irmão. O segredo, a culpa e o desejo de morte de Victor Frankenstein conjuntamente constroem o recalque de sua consciência. O segredo também denuncia a incompletude da conversão de Frankenstein ao novo espírito científico. Pois na doutrina antiga, hermética, alquímica e ocultista, o prodígio da criação só era destinado aos eleitos. O ocultismo trata justamente do saber esotérico, que não pode ser comunicado à ordinária gente. Se Victor reluta todo momento a revelar seu segredo, não é apenas pelo sentimento de culpa pelos crimes da criatura, mas pelo dever que presta por pertencer a outra ordem de saber. Mesmo sob a pena de ver toda sua família dizimada, ele deve manter sob absoluto sigilo os mistérios da criação, como os sábios herméticos guardavam os segredos do Santo Graal. É nesse sentido que o protagonista de Shelley nunca realmente deixa de ser um mestre alquímico que descobriu o “elixir da vida eterna”. Ele é um mensageiro, um elemento de passagem entre modelos opostos de saber. Pois, o novo racionalismo científico, para se efetivar, precisa se basear na discussão pública de suas pesquisas, isto é, necessita ser transmitido como um saber exotérico. As novas experiências científicas precisam, dentro do novo paradigma racionalista e positivista do século XIX, serem provadas e serem capazes de repetição por diferentes grupos de pesquisadores. Victor Frankenstein é assim um operador da metamorfose do conhecimento de uma lógica esotérica e secreta para uma prática exotérica e pública.

A criatura monstruosa e a narrativa anômala




Quanto a mim, em vez de um novo Adão, sou o anjo decaído a quem você priva do direito à alegria (1996:52)

A anedótica confusão de nomes para a criatura, habitualmente referenciada pelo nome de seu criador, Frankenstein, decorre do fato de que à personagem criada não ter sido dada a dignidade de um nome próprio. Ao longo do romance, a personagem é chamada de diversos qualificativos que atestam previamente sua malignidade intrínseca: monstro, demônio, desgraçado (*wretch*), marginal (*outcast*), diabo, “coisa ruim” (*fiend*), aborto, anjo caído. A negatividade dos epítetos se cola ao caráter inominado e também inominável da criatura. Essa característica que lhe é essencial, de criatura inominada, está presente tanto na rejeição culposa de Victor Frankenstein por sua criação, quanto como característica construtiva do romance de Shelley. A criatura é ambigualmente um produto ficcional do discurso do romance, quanto um ser esculpido (ficto=esculpir) pelo seu criador-personagem. A responsabilidade da ausência de nomeação da criatura aproxima assim seus dois criadores, Mary e Victor, pois afinal Frankenstein é uma obra sobre o ato da criação. Ambos os criadores têm ou deveriam ter igualmente responsabilidade por sua criação.

A confusão entre os nomes aponta para o aspecto narrativo da simbiose entre criador e criatura. Essa simbiose é trabalhada formalmente pela paradoxal perseguição mútua entre os dois. Nunca é inteiramente claro, na trama das narrativas do romance, quem está atrás de quem. Inicialmente, a criatura parece estar atrás de Victor. Quando este decide se vingar, o jogo aparentemente se inverte. Aparentemente porque Victor, apesar de comprar uma pistola exatamente para esse fim, é completamente incapaz de realizar seu ato vingativo. Perseguidor e perseguido formam um acoplamento de personalidades. Em muitas situações, a criatura não é outra coisa do que a má consciência de seu criador, ou sua sombra psíquica.

Se o nome do criador desliza para a criatura é porque entre eles opera uma transmissão de propriedades e formas. A criatura é uma metamorfose de seu criador. Fundamentalmente estrutural nessa operação metamórfica é a necessidade da criatura se tornar ela própria criadora. A importância dessa transformação para o romance de Shelley é crucial, pois o drama da criatura é duplo: por um lado incide sua demanda por reconhecimento. Por outro lado, há seu desejo de se tornar um criador. Este desejo, no romance, está sublimado pela busca de sua parceira. A busca de um par amoroso pela




criatura não é apenas o desejo de um reconhecimento, mas também a possibilidade de se reproduzir e de gerar uma descendência.

No entanto, o tópico da metamorfose criador-criatura é perturbado por dois fatores. Primeiro vem o tema da feiura da criatura. A feiura é uma mutação que incide como uma dessemelhança, como um efeito de perspectiva que imediatamente separa o criador de sua criatura. Este efeito é ainda um julgamento subjetivo pela voz do criador e através de sua narrativa. Por essa razão, o segundo fator de perturbação à simbiose entre os dois é a própria voz da criatura. A grandeza romanesca da obra de Mary Shelley está em ceder a voz ao ser inominado como narrador. É nesse momento em que ele deixa de ser o outro para adquirir subjetividade. Se sua fala é inserida no interior da narrativa de Victor, este aquiesce a ouvi-la como se pagasse uma dívida. O “tom suplicante” da criatura se impõe como uma cobrança de consciência: “Lembre-se de que é meu criador”. Por um lado, a criatura cobra a responsabilidade do criador por sua obra e exige dele um reconhecimento. Depois, imputa suas ações à parte de culpa que cabe a Victor por tê-lo criado. Isto é, faz deste um cúmplice de sua natureza maligna. Finalmente, lança a súplica: “Devolva-me a felicidade e voltarei a ser virtuoso (1996:52)”.

O relato que segue da criatura a seu criador, preservado em discurso direto, é uma narrativa comprimida de formação (*bildung*), típica do discurso romântico. Ela é insólita, ou mesmo inverossímil, pois exhibe uma retórica de poeta bucólico e romântico vinda de um ser que fora criado sem dominar línguas e sem ter entendimento: “Não havia qualquer ideia distinta em minha mente”. O espírito da criatura é o de uma tábua rasa cartesiana. É similar ao de um infante, um ser sem fala, num corpo gigantesco. Gozando apenas de sensações, mas sem dispor de raciocínio ou de ideias, o ser precisa aprender tudo a partir do zero. A narrativa do ancião cego inserida no interior do romance serve de alibi para explicar a formação da criatura, seu domínio da língua, da retórica, e da história. É a partir da observação secreta, por meio de uma “fresta imperceptível” (1996:57), do comportamento, dos hábitos e dos diálogos da família do ancião que a criatura justifica seu aprendizado.

A curiosidade maior do “método” de aprendizado da criatura que lhe permite adquirir tais faculdades é perceber como a observação distanciada, exterior aos eventos, intermediada por uma “fresta”, como o de uma fechadura ou de uma câmera fotográfica,




se assemelha ao novo método experimental da ciência positivista que se tornará hegemônico no século XIX. A observação dos fenômenos e a capacidade dedutiva para, a partir deles, chegar às leis que os regem é a base do método positivista. Os “filósofos naturais” aderem a essas práticas como o principal método da nova ciência experimental moderna. Fundamental nesse método, no entanto, é que o cientista, em seu ato de observação externa, se afasta do ambiente de investigação. A noção de objetividade, que se tornará imperativa no discurso científico até os dias atuais, surge dentro dessa posição de perspectiva apartada. Assim, a narrativa da criatura contrasta com a narrativa de seu criador por esse grau de distanciamento. Pelo afastamento da observação, é mais fácil para a criatura, em contraste com seu criador, se desvencilhar moralmente dos seus atos homicidas posteriores. Essa diferença terá um impacto fundamental na trama romanesca. Ao ser o meio de expressão da autoconsciência da criatura, esta não pode recuar no reconhecimento da responsabilidade pelos seus atos. O ser monstruoso torna-se reconhecível ao ser capaz de formular e expressar seu desejo. No final do romance, já no confronto com Robert Walton e no interior da narrativa deste, será capaz de admitir sua ação criminosa e assumir seu destino fatal.

O cientista-desbravador e a narrativa do progresso

O que não se pode esperar num país de luz eterna? Posso lá descobrir a força maravilhosa que atrai a agulha; e posso ajustar milhares de observações celestiais que precisam apenas desta viagem para tornar suas aparentes excentricidades consistentes para sempre. [...] Mas, supondo que tais conjeturas sejam falsas, não pode contestar o inestimável benefício que concederei à humanidade até a última geração, ao descobrir uma passagem perto do polo para aqueles países que no momento requerem tantos meses para alcançada; ou determinando o segredo do magnetismo, que, se for possível, só pode ser efetuado por uma empresa como a minha (SHELLEY, 2016:27-28).

O relato epistolar de Walton à sua irmã revela o seu caráter aventureiro e abnegado. Sua decisão de lançar-se numa viagem pioneira ao Ártico, certamente perigosa, é firme e se sustenta no desejo de glória. Como excedente a estes propósitos, há a possibilidade de beneficiar a humanidade. Numa das cartas à irmã Margaret, Walton se confessa um ser solitário à procura de um verdadeiro amigo. Quando encontra, nos mares do Norte, Victor Frankenstein, e o recolhe em seu navio, admite




que encontrou seu alter-ego. Mas há semelhanças e diferenças entre os dois. Walton não tem a formação alquímica de Frankenstein, pois é um homem atualizado nas ciências de seu tempo e com espírito mais pragmático. Sua curiosidade pelo estudo do magnetismo é encontra afinidade com o fascínio de Frankenstein pela eletricidade. No final do século XVIII, ambos os fenômenos eram pouco compreendidos e não se sabia que eletricidade e magnetismo eram forças acopladas. A intuição da relação íntima entre as forças da eletricidade e do magnetismo é um dos elementos de potência do romance de Shelley. Há então um acoplamento afetivo entre Victor e Walton, como entre eletricidade e magnetismo. Ambos possuem a húbris do conhecimento, um sentimento de aquisição de poder através do saber. O *pathos* de Robert é formulado em termos de seu desejo de fama: “Minha vida poderia ter se passado em ócio e luxo; mas preferi a glória a todos os atrativos que a riqueza pôs em meu caminho” (SHELLEY, 2016:29).

Walton insere em seu discurso de aventura e pesquisa científica uma preocupação com o progresso e com os benefícios para a humanidade por desbravar novas rotas. A narrativa do progresso científico formulada por Walton é uma metanarrativa para justificar sua aventura cheia de enormes riscos. Uma das características de sua fala é que ele precisa dar conta de seus objetivos tanto à irmã quanto aos marinheiros que o acompanham. Assim sua narrativa se dobra entre a ambição pessoal de glória e a necessidade de justificar sua atividade junto à sociedade. Pois a medida de sua glória depende exatamente de seu benefício para a humanidade. Assim, o caráter de sua narrativa é essencialmente público. A metanarrativa do progresso funciona como um marco “superior” para sua húbris pessoal. É, nesse sentido, um enquadramento epistolar de seu discurso. Será através da narração de sua história à irmã, personagem narratária, que toda a fábula de Frankenstein se enquadra no plano diegético.

A narrativa do caos criativo e o devir feminino da ciência

E agora, uma vez mais, ordeno à minha terrível criação que siga em frente e prospere (SHELLEY, 2016:19)

Como caracterizar a Introdução de 1831 que Mary Shelley escreveu para a terceira edição de seu clássico como um “apêndice” em seus próprios termos? Esse texto, que explica toda a gênese do romance, reentra na trama romanesca como outra narrativa. A introdução de Mary Shelley é uma narrativa apensa às demais narrativas,



como mais um nível diegético. A narrativa de Shelley é o quarto nível, o mais externo, somado aos níveis de Walton, Victor e a criatura. Cada nível está no interior do outro à maneira das famosas bonecas russas. A narrativa da autora é “um relato sobre a origem da história”, isto é, sobre a criação da obra. Ela narra as circunstâncias em que o romance foi criado. Como já mencionado, a criação aconteceu depois de um dramático bloqueio criativo. *Frankenstein* foi escrito como uma resposta à experiência do *horror vacui*, o pânico do “vácuo”, mas esse vácuo não era vazio, mas caótico.

A invenção, deve-se admitir humildemente, não consiste em criar livremente, não consiste em criar alguma coisa do nada, mas sim do caos. Em primeiro lugar, deve-se dispor dos materiais: eles podem dar forma a substâncias escuras, informes, mas não podem fazer surgir a própria substância. Em tudo que se refere às descobertas e às invenções, mesmos àquelas pertencentes ao campo da imaginação, lembramo-nos sempre da história de Colombo e de seu ovo. A invenção consiste na capacidade de entender os recursos de um objeto, e no de poder de moldar e adaptar as ideias sugeridas por ele (SHELLEY, 2016:19).

Há, portanto, uma notável aproximação entre a narrativa de Shelley com a de Victor Frankenstein. Ambos lidam com o mistério da criação. Ambos trabalham com materiais e “substâncias escuras”. Mary estava claramente consciente dessa semelhança ao denominar sua obra de “terrível criação”. Em sua descrição, o romance foi construído moldando e adaptando partes heterogêneas. A citação a Colombo, por sua vez, como paradigma do descobridor, pode ser um referência velada à imaginada figura do capitão Walton, também ele um desbravador. Walton seria então aquele que “receptor” ideal que é capaz de entender o todo a partir dos elementos componentes, aparentemente desconexos. E foi exatamente concebendo o mesmo horror no ponto de vista de Victor que Shelley teve a ideia de sua história.

Assim, há de fato uma relação de trânsito imaginativo entre o relato de Shelley e o de Victor. O caráter monstruoso da obra de Shelley e o da criatura de Frankenstein aproxima por sua vez autor e personagem. Uma das funções da Introdução é exatamente o de servir a Mary Shelley para se justificar socialmente, como se a escrita de seu romance fosse um crime moral. A Introdução funciona como uma peça de defesa da autora que pode dar uma “resposta geral” à pergunta: “Como foi que eu, então uma

jovem vim a conceber e a desenvolver uma ideia tão horrível?” (SHELLEY, 2016:15). Esse sentimento de culpa é o mesmo que pesa na consciência de Frankenstein.

Isso não significa, no entanto, que o romance se apresente como uma forma resolvida. Ao contrário, como mencionado anteriormente, o romance é um dispositivo em que as diversas camadas narrativas jogam entre si, sem uma resolução final. As incoerências e as inverossimilhanças internas tornam “monstruoso” o próprio romance, como um ajuntamento mal tecido, como a pele mesma da criatura, mas essa característica deve ser imaginada inerente à sua configuração enquanto obra. As narrativas não estão presas a uma obra fechada, mas se desdobram em relações de forças internas. Contra os fantasmas masculinos da “perda de controle” que dominam o imaginário científico e que apenas traem a irresponsabilidade ética do exercício da atividade, a perspectiva feminina de Mary Shelley projeta um viés que torna impossível uma conformidade ou uma supremacia das demais vozes internas. Assim, a decisão do Capitão Walton desistir de sua empreitada arriscada pela prudência ao ouvir o apelo de seus marinheiros já aponta para o enquadramento de sua narrativa pela perspectiva feminina do cuidado e da responsabilidade.

Referências bibliográficas

BAL, Mieke. *Narratology. Introduction to the theory of narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1985.

GENETTE, Gerard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.

_____. *Metalepsis. De la Figura a la ficción*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Econômica, 2004.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Tradução de Éverton Ralph. Rio de Janeiro, Ediouro, 1996.

_____. *Frankenstein. O Moderno Prometeu*. São Paulo: Editora Landmark, 2016.

_____. Prefácio à edição de 1831.

<https://www.rc.umd.edu/editions/frankenstein/1831v1/intro>

TAVARES, Bráulio. *O que é ficção científica*. São Paulo: Brasiliense, 1986.