



Imaginário, horror e monstruosidade: o caso Frankenstein

Gustavo de Castro
Verônica Guimarães Brandão

Resumo: Este artigo objetiva realizar uma análise do que pode ser a imaginação e o imaginário, tendo a literatura de horror, especificamente a literatura gótica da escritora britânica Mary Shelley (1797-1851), como ponto de encontro entre real e irreal. A criação literária de o monstro de *Frankenstein*, criado pelo sonho de uma jovem, representa o poder de absorver e unir o que ocorre ao redor (descobertas científicas, filosóficas e políticas) ao poder da imaginação, para dar vida à monstruosidade. Através de pesquisa teórico-metodológica orientou-se pelas estratégias do pensamento complexo, reunindo-se simultaneamente vestígios do imaginário mundial consolidado, a obra de Mary Shelley e a história da monstruosidade. “O método é precisamente a escolha dos fatos”.

Palavras-chave: Imaginário. Imaginação. Mary Shelley. Frankenstein.

Abstract: **Imaginary, horror and monstrosity: the Frankenstein case.** This article aims to perform an analysis of what may be imagination and the imaginary having the literature of horror, specifically gothic literature by British author Mary Shelley (1797-1851), as a meeting point between real and unreal. The literary creation of Frankenstein's monster, created by the dream of a young man, is the power to absorb and unite what occurs around (scientific, philosophical and political discoveries) to the power of the imagination to breathe life into monstrosity. Through theoretical and methodological research was guided by the strategies of complex thinking, flocking simultaneously vestiges the consolidated imaginary world, the work of Mary Shelley and the history of monstrosity. “The method is precisely the choice of facts”.

Keywords: Imaginary. Imagination. Mary Shelley. Frankenstein.



Imaginário e imaginação afetando os sujeitos

A imaginação é a linha que usamos para tecer o conhecimento. Nossos sonhos, fantasias, ilusões são uma pequena parte do todo social. Um todo que está dentro de nós, pois somos nós que construímos as regras sociais, a linguagem, a cultura, as normas. Produzimos uma sociedade que nos produz, afirma o sociólogo francês Edgar Morin (1997). O imaginário varia de pessoa para pessoa, em função do seu contexto cultural, do modo como se vê na sociedade, como se vê no mundo e como se projeta. Tudo é nó e conexão no tecido imaginário.

O imaginário é comparado com o fantástico, irreal e não prático. A sociedade valoriza o prático, o utilitário, o real. No entanto, sem imaginação, a humanidade já teria sido extinta há muito tempo. Uma imagem é uma representação mental interna da nossa experiência ou das nossas fantasias, um modo que a mente tem para codificar, armazenar e expressar informação (ROSSMAN, 2000, p. 13 apud APÓSTOLO, 2007, p. 90).

Para o poeta, escritor e jornalista Gustavo de Castro, o imaginário ganha significado a partir da interpretação, buscando “referências no conhecimento do senso comum; das representações coletivas ou dos enigmas” (2012, p. 14). Para cada pessoa, a palavra “imaginário” tem significado diferenciado. O termo “imaginário” pode ser tudo o que não existe. Um mundo oposto à realidade dura e concreta. E, também, pode ser uma produção de devaneios, repleto de imagens fantásticas de outros mundos. Porém, o imaginário não é contra a realidade, pois “trata de *níveis* da realidade: revela suas máscaras”. O imaginário “complementa, critica, consoma e realimenta” o real (CASTRO, 2012, p. 13). Para Deleuze (1992, p. 84), o imaginário não é irreal, mas a indiscernibilidade entre o real e o irreal. “O imaginário é um fenômeno coletivo eminentemente real criado pelos múltiplos canais culturais que irrigam uma sociedade” (MUCHEMBLED, 2003, p. 9). O imaginário é um objeto tão digno de investigação como as visíveis ações dos homens.

O imaginário é tido como meio condutor do conhecimento humano (Bachelard), resultado de uma força criadora radical própria à imaginação humana. Para Gilbert Durand¹, o

¹ G. Durand é o fundador do Centro de Pesquisa sobre o Imaginário (C. R. I.).



imaginário é concebido como “conjunto das imagens e das relações de imagens que constituem o capital do *homo sapiens*” (2002, p. 18). Para Cornelius Castoriadis, “o imaginário total é o imaginário radical” que reina como social-histórico (rio aberto do coletivo anônimo) e como psiquê-soma (fluxo representativo, afetivo, intencional). “Aquilo que no “social-histórico” é posição, criação, fazer ser, nós o denominamos “imaginário social”, no sentido primeiro do termo, ou “sociedade instituinte”. Aquilo que na “psiquê-soma” é posição, criação, fazer ser para a “psiquê-soma”, nós o chamamos “imaginação radical” (1991, p. 493, grifo nosso). Existe um “imaginário central” em torno do qual se estrutura um “imaginário secundário”. Por exemplo: a ideia do Diabo, do Ser Maligno no mundo ocidental (imaginário central) se agrega à ideia do pecado, do medo, da maldade em cada cultura (imaginário secundário/periférico).

A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade. [...]. A imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão. Verá se tiver “visões”. Terá visões se se educar com devaneios antes de educar-se com experiências, se as experiências vierem depois como provas de seus devaneios (BACHELARD, 1997, p. 17-18).

O imaginário é pluralidade (conjunto), representação (símbolo) e coletividade (povo, grupo). Já a imaginação, é singularidade (espírito), representação (representar) e individualidade (criação e invenção) (NASCIMENTO, 2004, p. 192). O que une imaginário e imaginação é a palavra “representação”, faculdade receptiva que afeta o sujeito.

“O imaginário estético é, como todo imaginário, o reino das necessidades e aspirações do homem, encarnadas e situadas no quadro de uma ficção” (MORIN, 1997, p. 120). A realidade só é e será realidade, se for tecida no imaginário, pois traça linhas identificatórias com nossas sombras, nosso “eu” que apreciamos na literatura, na escultura, pintura ou cinema. Imaginar é a capacidade de fazer algo surgir de fora para dentro (inspiração) e de dentro para fora (criação/expiração). Quando ouvimos uma conversa ou lemos sobre algo sobrenatural, mágico, somos capazes de imaginar temas fantásticos em ação.

Ao adentrarmos em um processo criativo impregnado de imaginário (da ordem do coletivo), de imaginação (da ordem do individual), repleto de temas fantásticos, entenderemos o



processo criativo de uma monstruosidade engendrada pela jovem escritora britânica Mary Wollstonecraft Shelley, para percebermos como a imaginação inventa mundos possíveis e descobre caminhos, deixando vestígios no mundo da arte, nas descobertas científicas e/ou teorias políticas.

“Imaginar é ir além, prolongar, fazer a ponte, vergar o pensamento sobre o próprio pensamento para alcançar o impensado” (ROVAI, 2001, p. 54). Os monstros são seres nascidos da imaginação humana. Deuses e monstros fazem parte da nossa herança comum como seres humanos, são frutos de um universo crivado de seres, do inexplicado, da capacidade humana do espanto e da ambivalência, da riqueza extraordinária da imaginação humana.

Imaginário ocidental e literatura gótica

Iluminismo é o período que abrange o século XVIII e que foi influenciado por alguns pensadores do século XVII, como: Francis Bacon (1561-1626), Thomas Hobbes (1588-1679), René Descartes (1596-1650), John Locke (1632-1704), Isaac Newton (1642-1727), entre outros. Tais pensadores iluministas desacreditavam a religião, pois a fé não deveria ficar acima da razão e o homem não deveria ser escravo da superstição. Para Descartes, pensar era existir (*Cogito, ergo sum*), ou ainda, duvidar levava ao pensar que levava ao existir (*Dubito, ergo cogito, ergo sum*). O sobrenatural, a superstição era fruto da imaginação, das emoções e temperamentos exacerbados e deveria ser “contido”.

O mundo é imaginado como um relógio, que funciona por si próprio. Até Deus, nesse caso, seria um empecilho para seu funcionamento. [...]. O novo espaço homogêneo recebe luz; a chama da razão expulsa as trevas da noite e desperta os sonâmbulos da sonolência que havia tomado conta de suas mentes; o galo canta e o dia desponta (SCHWANITZ, 2007, p. 106-107).

O Iluminismo valoriza a razão, ao passo que o romance de horror explora emoções, e mesmo emoções particularmente violentas do ponto de vista dos personagens de ficção. Esse contraste, ademais, pode ser amplificado, associando-se o Iluminismo com a objetividade e o romance de horror com a subjetividade (CARROLL, 1999, p. 79).

Acostumados aos contos de fadas, mitos e odisséias, o imaginário ocidental vê surgir um movimento literário no gênero horror, na forma do romance gótico, que coincidiu com o período do “Iluminismo”. Algumas histórias góticas conservaram características de tempos medievais,



como: cenários medievais formados por castelos, igrejas, florestas e ruínas. Os personagens eram, invariavelmente, melodramáticos e maniqueístas: donzelas, cavaleiros (bons), vilões (maus), criados (subalternos e subservientes), etc.

“O consenso geral, embora discutível, é que o primeiro romance gótico de relevância para o gênero do horror foi ‘O Castelo de Otranto’ (1764), de Horace Walpole”² (CARROLL, 1999, p. 16). Walpole narra em seu romance gótico a usurpação do Principado de Otranto, a peregrinação de um casal apaixonado perseguidos pelo usurpador sanguinário e elementos sobrenaturais em cenário e objetos medievais.

O horror é, antes de tudo e, sobretudo, um gênero moderno, que começa a surgir no século XVIII. Os romances de horror são ainda os que mais vendem: Mary Shelley (1797-1851), *Frankenstein* (1818); Robert Louis Stevenson (1850-1894), *O estranho caso do Doutor Jekyll e do Senhor Hyde* (1886); Oscar Wilde (1854-1900), *O retrato de Dorian Gray* (1890); Bram Stoker (1847-1912), *Drácula* (1897), são alguns dos escritores de literaturas góticas mais conhecidas mundialmente, tanto em forma literária quanto pelas adaptações cinematográficas.

A literatura gótica inspirou alguns autores atuais, como: H. G. Wells (1866-1946), “O homem invisível” (1897) mesclado terror a ficção científica; Franz Kafka (1883-1924), “A Metamorfose” (1912) e seu terror existencialista, solitário e asfixiante; Anne Rice (1941), “Entrevista com o vampiro” (1976); Stephen King (1947) escreveu “Carrie, a estranha” (1974), criador de grandes monstros de vários tipos; Stephenie Meyer (1973) escreveu “Crepúsculo” (2005); entre outros vários escritores.

Para analisar o modo como o imaginário do horror e o romance gótico (o sonho, o devaneio, a magia, a monstruosidade, o monstro, a imaginação) floresceram em meio à luz natural do homem (razão), iremos usar a obra “Frankenstein”, da jovem Mary Shelley como literatura focal. Obra que, dentro de si, revela o universo Iluminista, pois possui elementos sobre o entendimento humano: o monstro como tábula rasa (John Lock), uma mente que adquire conhecimento pelas experiências sociais; a criatura que passa a pensar e, assim, existir (Descartes); o bom selvagem que sente a desigualdade entre os homens (Rousseau).

² Horace Walpole (1717 -1797), aristocrata e romancista inglês. Walpole publicou o romance, primeiramente em 1764, com o pseudônimo de Onuphrio Muralto. Em 1765, Walpole assume a autoria da obra reeditada.



A imaginação de uma jovem gera um monstro

Entraremos, agora, no processo criativo³ de um monstro que representa a imaginação exaltada de um cientista, um monstro como fonte de desordens e de infelicidade — *Frankenstein*, de Mary Shelley. Mas, para entender o monstro, devemos entender como foi sua concepção, o contexto histórico, cultural, científico em que a autora Mary Shelley vivia.

Quem foi Mary Shelley? Qual sua história? Quem afetou e influenciou Mary Shelley?

A mãe de Mary Shelley foi a escritora britânica Mary Wollstonecraft (1759-1797), autora da obra *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), sendo considerada a pioneira do moderno feminismo.

Mary W. (a mãe) havia crescido em um lar rígido, no qual o pai — Edward Wollstonecraft — um alcoólatra fabricante de lenços, batia constantemente na esposa, filhos e até no cão da família. Devido às agressões e à rigidez em seu lar, Mary W. saiu de casa aos dezenove anos, voltando dois anos depois para cuidar da mãe enferma. As últimas palavras de Elizabeth Wollstonecraft — “A little patience and all will be over” — passaram a guiar a filha por toda a vida. Para Mary W., a educação era o caminho para as mulheres conquistarem uma maior participação sociopolítica-econômica. Já o casamento era uma prostituição legal, fazendo da mulher uma “escrava do amor” (WOLLSTONECRAFT, 2008, p. 100).

Mesmo tecendo críticas ferrenhas à instituição do casamento, Mary W. (38 anos) casa-se, em 29 de março de 1797, com o jornalista/novelistas/ filósofo/político inglês William Godwin (41 anos), na igreja londrina de *St. Pancras*. William Godwin (1756-1836) era de uma religiosa família inglesa e teve uma educação clássica. Godwin, com suas obras (“Inquérito acerca da justiça política”, 1793; “Caleb Williams”, 1831, entre outras), influenciou a literatura britânica e a cultura literária europeia.

Em 30 de agosto de 1797, nasce Mary Godwin (futura Mary Shelley), filha de Mary Woolstonecraft Godwin e William Godwin. Porém, uma tragédia abala a família. Segundo a

³ Optamos por não revelar, em demasia, a obra em si, pois é uma obra bastante conhecida e analisada pelos estudiosos da literatura e cinema. Decidimos mostrar os motivos que levaram à criação da obra, tomando seus contextos marginais: o horror, a fantasia, a ciência, o oculto e as experiências que inspiraram a criação da obra, mesclando a vida da criadora (Mary Shelley) com a do criador (Victor Frankenstein) e da criatura (o monstro de pele amarela).



pesquisa de Diane Jacobs, autora de *Her Own Woman: The Life of Mary Wollstonecraft* (2001), no dia do nascimento de Mary Shelley, Mary Woolstonecraft resolveu ter a filha em casa, auxiliada pela Senhora Blenkisop (parteira da região). Porém, durante o parto, Mary W. não conseguiu expelir a placenta, fazendo a parteira exigir a presença do Doutor Poignard. O médico observou a situação e, sem lavar as mãos⁴, puxou a placenta, pedaço por pedaço. Neste processo, o médico introduziu uma infecção no útero da mãe de Mary Shelley, fazendo-a falecer de febre puerperal⁵ em 10 de setembro de 1797.

A pequena Mary Godwin ficou aos cuidados do pai, até que, em 21 de dezembro de 1801, William Godwin casa-se com Mary Jane Clairmont. Mary Jane já tinha dois filhos de um casamento anterior: Charles e Jane (depois chamada de Claire) e William tinha Mary e tornou-se pai adotivo de Fanny⁶. Este é o núcleo familiar da futura escritora Mary Shelley, fruto, provavelmente, do mais famoso casamento inglês da literatura radical do século XVIII. Porém, ainda faltava mais uma peça essencial para que Mary se tornasse a criadora de Victor Frankenstein e seu monstro — seu marido, apoiador e revisor de suas obras, Percy Shelley (1792-1822).

Em 11 de novembro de 1812, ocorre o primeiro encontro entre Mary Godwin (futura criadora de Frankenstein) e Percy Shelley, em um jantar entre os Godwins e os Shelleys. Na época, Percy ainda era casado com Harriet Shelley.

É em 1816, um “ano sem verão”⁷, que a vida de Mary Shelley se mesclará à sua obra e influenciará a literatura mundial. De 03 a 14 de maio de 1816, Mary Shelley, Percy, o pequeno William (filho recém-nascido do casal) e Claire (meio-irmã de Mary) viajam para a Suíça ao encontro de George Gordon Byron, ou Lorde Byron (1788-1824) e o médico e amigo do Lord,

⁴ Lavar as mãos antes de praticas médicas não era comum até meados do século XIX.

⁵ Febre Puerperal, do latim *puer*, criança, era também chamada de “febre do parto”, pode evoluir para sépsia puerperal, que é uma forma grave de septicemia contraída por uma mulher durante ou logo após o parto ou aborto. Não tratada, é fatal. Ver obra “A peste dos médicos” (2005) de Sherwin B. N.

⁶ Fruto de um caso amoroso entre Mary Wollstonecraft e o empresário americano Gilbert Imlay. Os casos amorosos de Mary W. são relatados na obra “Mary Shelley: her life, her fiction, her monsters” (1988), de Anne K. M.

⁷ Em 1815, o vulcão Tambora explodiu em uma ilha da Indonésia. A nuvem de detritos vulcânicos lançada na atmosfera foi tão intensa que diminuiu a entrada de luz e calor solar na Terra. Por isso, o ano de 1816 foi atípico. Um ano sombrio para o hemisfério norte, com geadas e nevascas em pleno verão.



John William Polidori (1795-1821), no Lago Léman, próximo a Genebra (Suíça). De 15 a 17 de junho do mesmo ano, o grupo retorna à residência de Byron, próxima ao Lago Léman e, devido ao frio do “ano sem verão”, começam uma discussão sobre filosofia e o princípio da vida, em frente à lareira. Tal discussão leva o grupo a propor histórias sobre fantasmas e, no dia 16 de junho, Mary Shelley “sonha acordada com o que se tornaria o germe de *Frankenstein*, começando a escrever a sua obra” (MELLOR, 1988, p. xvi, tradução nossa).

“A monstruosidade formal pode ser uma grande verdade dinâmica. Se o sonho produz monstros, é porque traduz forças” (BACHELARD apud ALVAREZ FERREIRA, 2008, p. 07). Sigmund Freud trabalhou baseado na hipótese de que os sonhos não são produto do acaso. Os sonhos estão associados com pensamentos e problemas conscientes. A vida e os acontecimentos que circundaram a jovem Mary Shelley deram vida e forma a uma grande criatura em sua obra.

Mary Shelley termina a obra sonhada em 14 de maio de 1817. A obra foi publicada em março de 1818.

A rã, os enforcados e a eletricidade

Entre os séculos XVIII e XIX, tivemos uma época de avanços científicos e a mecanização estava sendo desenvolvida para fins industriais.

Foi na Grécia Antiga que o interesse humano pela eletricidade⁸ começou. Em 600 a. C, Tales de Mileto observa a resina natural — âmbar (*eléktron*, em grego) — atrair fios de palha e penugens, após atrito com a pele de animais.

Ano de 1600, o inglês William Gilbert foi o primeiro a utilizar o termo “eletricidade” (derivada de *elektrón*) e observou experimentos com a eletricidade, logo chamada de estática. O alemão Otto Von Guericke construiu a “máquina eletrostática”, com a qual verificou que a eletricidade passava de um corpo para outro. Em 1729, o inglês Stephen Gray constatou que a eletricidade podia ser conduzida por um fio, dependendo do material e denominou condutores (metais como o cobre, prata, ferro) e isolantes (vidro, borracha, seda e lã). Benjamin Franklin, em

⁸ As experiências e descobertas relacionadas à eletricidade continuam após as descobertas de Benjamin Franklin, mas não iremos adiante, pois a obra de Mary Shelley foi escrita em 1816 e já podemos entender o contexto científico, no qual a autora insere o uso da eletricidade em “Frankenstein”.



1752, “provou que os relâmpagos são uma descarga estática, ao conduzir à espetacular e perigosa experiência da pipa que ele soltou durante uma tempestade” (TINER, 2004, p. 66). Franklin inventou o para-raios, depois de observar que a eletricidade estática se dissipava quando um condutor de ponta afiada era colocado por perto.

Em 1780, o médico, cirurgião e investigador italiano Luigi Galvani (1737-1798) produz a “eletricidade galvânica”, originária de reações químicas e descobre a “bioeletricidade”. Descoberta real, usada para uma criação no campo ficcional. Aqui, “o mundo real é absorvido pelo imaginário” (BACHELARD, 1996, p. 13).

A obra de Mary Shelley foi baseada mais na realidade que no mito. Victor Frankenstein desejava aprender sobre “os segredos do céu e da terra”, embora assumisse que se ocupava da “substância das coisas ou do espírito da natureza e da misteriosa alma do homem”. Quando tinha treze anos de idade, Victor encontrou volumes das obras de Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim⁹ (1486- 1535) e ficou entusiasmado, porém, seu pai o desestimulara, dizendo ser o volume uma “bobagem”. Logo, Victor descobre que as obras de Agrippa estavam “completamente ultrapassadas, pois esse [Agrippa] se baseava em fantasias” (SHELLEY, 2009, p. 39).

Assim como Victor inspirou-se em Agrippa, Paracelso¹⁰ (1493-1541) e Albertus Magnus (1193-1280)¹¹, Mary Shelley, provavelmente, inspirou-se em quatro cientistas para criar Victor Frankenstein: Konrad Dippel (1673-1734), Luigi Galvani (1737-1798), Giovanni Aldini¹² (1762-1834) e Andrew Ure (1778-1857).

Galvani já era conhecido por Mary na época de realização da obra e Percy Shelley, desde criança, possuía uma máquina eletrostática criada por Galvani.

Aos 15 anos, Victor Frankenstein vê um raio atingir um velho carvalho e fica impressionado com a destruição causada pelo raio (WITKOWSKI, 2004, p. 72).

⁹ Escritor do esoterismo na Renascença. Interessado por magia, alquimia, ocultismo e astrologia.

¹⁰ Médico e cirurgião suíço, “considerado um dos representantes típicos da mescla de naturalismo panteísta e mística especulativa vigente durante certo período do Renascimento”. Para Paracelso, a medicina é o fundamento de todos os saberes (FERRATER MORA, 2004, p. 2198).

¹¹ Bispo dominicano alemão que defendia a pacífica coexistência entre ciência e religião.

¹² Físico e professor italiano.



Nesta ocasião, achava-se conosco um homem, grande pesquisador das ciências naturais, que, excitado por este acidente, se pôs a explicar uma teoria que elaborara sobre eletricidade e o galvanismo, ao mesmo tempo nova e espantosa para mim (SHELLEY, 2009, p. 43).

Galvani usou rãs em suas demonstrações com a “máquina de choques elétricos”, mas outros animais (vacas, gatos, cavalos, cães) foram usados para provar a teoria galvânica. Partes humanas, em aulas de anatomia, também foram utilizadas. A eletricidade e a máquina de choques elétricos estavam em moda. Existiam clínicas por toda a cidade de Londres e as pessoas iam a essas clínicas para serem curadas de alguma enfermidade.

Choques eram usados até para curar impotência¹³. Giovanni Aldini era sobrinho de Galvani e tornou o galvanismo moda, assunto de conversa, discussão para intelectuais e pessoas comuns. O assunto das conversas era quase o mesmo em qualquer ambiente: vida, morte e eletricidade. Com Aldini, as apresentações galvânicas tornaram-se espetáculos teatrais que viajavam pela Europa, eletrificando corpos humanos. A mais famosa dessas exibições ocorreu no Colégio Real dos Cirurgiões, Londres, em 1803. Foi usado o corpo do enforcado George Foster¹⁴. Aldini ligou vários condutores a uma poderosa bateria e tocou no corpo morto de Foster. O corpo começou a tremer, fazendo com que a plateia acreditasse que o corpo estava quase vivo.

A cena era uma história de horror bem real. Mary Shelley sabia das experiências com cadáveres através de Percy, que tinha um grande fascínio pela ciência e pelo oculto. A atividade científica no século XIX ainda era sombria e tenebrosa. Os corpos usados em experimentos eram obtidos de formas obscuras e clandestinas.

Andrew Ure¹⁵ (1778-1857) também realizou experiências galvânicas e tinha profundo interesse nos estudos sobre eletricidade. Em 04 de novembro de 1818, Ure realizou uma apresentação com o corpo enforcado de Matthew Clydesdale¹⁶. Ure fez pequenas incisões em

¹³ Relatos presentes no documentário “Decoding the past - In search of the real Frankenstein” (2008), realizado pelo *History Channel*.

¹⁴ George Foster foi condenado à forca por ser culpado pelo assassinato de sua esposa e filho. Foster os afogou no Canal Paddington (MACDONALD, 2006, p. 15).

¹⁵ Químico, industrialista, filósofo e médico escocês.

¹⁶ Clydesdale foi enforcado por ter matado brutalmente um homem de cinquenta anos em uma discussão entre bêbados. Para saber mais sobre as exibições galvânicas em corpos, há a obra de I. Morus, “Frankenstein’s children: electricity, exhibition, and experiment in early-nineteenth-century London” (1964).



pontos estratégicos no corpo de Matthew, introduziu sondas elétricas nos cortes através da pele, entrando em contato direto com os músculos do homem. As ondas eletrificadas causaram uma reação dramática facial no morto. Os olhos de Clydesdale viraram, a face se contorceu e os braços se levantaram como se tocasse violino. Várias pessoas que assistiam à experiência ficaram horrorizadas. Um médico, amigo de Ure, desmaiou. Ure não se importava eticamente com a situação, pois via a humanidade como um tipo de máquina que podia ser usada nas fábricas.

Para o químico Ure, o homem era uma combinação de músculos e ossos que deveria ser obrigado a trabalhar através de uma força vital (a eletricidade). Andrew queria usar a eletricidade para transformar o corpo em uma espécie de marionete. Ure era um entusiasta do sistema fabril. Para o químico, alguns humanos deveriam ser meros autômatos.

O monstro de Victor Frankenstein é (re)animado como um autômato, alimentado com a eletricidade. Ure queria demonstrar, com suas experiências (úteis aos radicais políticos) que o corpo podia funcionar à eletricidade e que, portanto, não precisava de “alma” e, sem alma, Deus não era necessário. A alma e Deus eram vistos, por alguns industrialistas e cientistas, como elementos destruidores da estrutura social. Conrad Dippel também pode ter influenciado Mary Shelley¹⁷. O alquimista e médico alemão nasceu no Castelo Von Frankenstein¹⁸, local de experiências com cadáveres usurpados em cemitérios próximos. Antes de Shelley escrever sobre *Frankenstein*, o nome já era associado a lendas misteriosas. Dippel¹⁹ queria solucionar mistérios da vida, misturando alquimia com química para descobrir o “elixir da vida” (remédio para curar todas as doenças), desejando a imortalidade.

Era a busca pela “pedra filosofal”, pela substância que podia transfigurar metais nobres em ouro e prolongar a vida. Para o Clero, Dippel era um herege. Já para o mundo acadêmico, Dippel era apenas mais um alquimista perdido com os acontecimentos científicos. O alquímico acreditava saber combinar o oculto e a ciência, para explorar as áreas enigmáticas da vida. Mary

¹⁷ Não consta nos manuscritos de Mary Shelley que ela teve pessoas inspiradoras, mas o contexto histórico e o espaço geográfico dos acontecimentos relevam que não foi apenas uma coincidência de fatos.

¹⁸ Localizado no distrito de Bergstrasse, na Alemanha. Os Frankensteins eram uma importante família fidalga da Alemanha.

¹⁹ Dippel criou o “óleo Dippel”, substância com fluidos corporais, sangue e ossos de animais, destilados em tubos de ferro e outros equipamentos alquímicos. O óleo foi bastante usado até o século XIX, não funcionando como “elixir da vida”, mas como um poderoso tônico muscular.



Shelley era como uma alquímica quando criou a obra “Frankenstein”, misturando o lado oculto da criação, a imagem da criatura, a ciência ao redor. Para Cornelius Castoriadis, essa nossa capacidade de criar formas, ritos e mitos é, também, certo mistério da criação, da transfiguração. Muito além de capacidades racionais, surgem elementos fantásticos, inventados, que atualizam o imaginário.

O imaginário que falo não é imagem de. É criação incessante e essencialmente inderteminada (social-histórica e psíquica) de figura/formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de “alguma coisa”. Aquilo que determinamos “realidade” e “racionalidade” são seus produtos (CASTORIADIS, 1991, p. 13).

Mary Shelley colocou no papel algo que estava ao seu redor e dentro de si mesma, durante seus dezenove anos de vida. “O devaneio que o escritor experimenta na vida atual, tem todas as oscilações dos devaneios de infância entre o real e o irreal, entre a vida real e a vida imaginária” (BACHELARD, 1996, p. 117-118).

Frankenstein: um escândalo epistemológico

Victor Frankenstein seria o protótipo do cientista moderno. Mary Shelley intitulou sua obra de Frankenstein, *or the modern Prometheus*. Victor é aquele que, como Prometeu²⁰ (“aquele que pensa antes”), no desejo de fazer o bem, deu-nos os males (os atos do monstro).

Em uma batalha entre os deuses olímpicos e os Titãs, Prometeu e Epimeteu (aquele que pensa depois) lutaram ao lado de Zeus. Coube ao Titã Prometeu criar a humanidade, moldando os homens do barro. Porém, por causa de uma disputa pelas melhores partes de touro sacrificado, Zeus (enganado por Prometeu) resolve fazer com que a humanidade coma carne crua, não merecendo o fogo. Prometeu sabia que a humanidade precisava do fogo para se desenvolver e resolveu roubar algum fogo do carro do sol, dando fogo à humanidade e desobedecendo a Zeus. Antes do roubo do fogo, só havia homens entre os humanos.

²⁰ Várias são as interpretações sobre a mitologia de Prometeu, Epimeteu e Pandora. Mas optamos pela história relatada na obra “Mitos Paralelos” (2004, p. 127), de Bierlein, pela sua concisão.



Zeus ordenou que Hefesto (deus da forja) fizesse uma fêmea humana de argila e que as deusas lhe dessem dons. Surge Pandora (“a que recebeu dons de todos”). Zeus envia Pandora e um jarro de barro selado de presente para Prometeu, que já prevendo a façanha de Zeus, não aceita e avisa Epimeteu para não aceitar Pandora e o jarro. Zeus pune Prometeu, acorrentando-o a uma rocha nas montanhas do Cáucaso, onde um abutre comeria seu fígado²¹ para sempre. Com medo de *Zeus*, Epimeteu desposa Pandora que, curiosa, abre a jarra e liberta todas as pragas que oprimem a humanidade, sobrando apenas a esperança na jarra.

O mito de Prometeu marca o advento da consciência, o aparecimento do homem. Prometeu acorrentado é “símbolo dos tormentos de uma culpa reprimida e não expiada”. Prometeu, descendente dos Titãs, carregaria dentro de si uma tendência à revolta (do espírito que deseja se igualar a inteligência divina). Utilizar o espírito com fins de satisfação pessoal. Para Gaston Bachelard, o mito de Prometeu ilustra a vontade humana de intelectualidade, saber mais que nossos pais, mestres. O complexo de *Prometeu* é o complexo de Édipo na vida intelectual (GUIMARAES, 2001, p. 112).

Victor é a vontade do homem de ser como Deus, um criador. Controlando e criando a vida. O conhecimento de Victor surge na sombra da morte de sua mãe, da necessidade de entender, de sua angústia, da dor de existir, sua ligação à prosperidade e à ruína. O monstro criado não foi nomeado e volta pare exigir a aceitação e nomeação de seu criador. Nomeada a criatura, terá existência, pois “[...] o nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa” (HESÍODO, 1995, p. 17).

A criatura descobre sua “origem maldita” quando lê o diário de Victor F. que havia encontrado. O monstro está cheio de interrogações. O monstro, antes benigno e bom, agora um demônio, fala. A criatura (um Adão ou um Satã) é colocada pela autora no meio do palco para confrontar seu criador (um Deus). Quer saber por que foi criado, se nem seu criador o aceita? O monstro afirma que Deus fez o homem “belo e atraente” à sua imagem e semelhança, e que até

²¹ Chevalier cita o fígado como lugar que contem o fel que está associado às intenções venenosas, à animosidade. No Islã, o fígado está ligado às paixões. Já na medicina chinesa, o fígado é o gerador de forças, é o general que elabora planos. Comer o fígado de Prometeu todos os dias, é tirar sua paixão pelo conhecimento, ou suas intenções venenosas de vingança contra os deuses, vingança obtida através do conhecimento e desejo de imortalidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007).



Satanás tinha seus demônios para admirá-lo, mas a criatura feita de pedaços costurados de vários homens era solitária. A criatura não sabia que era o umbigo de seu próprio criador. Victor se afastou de todas as pessoas que amava para criar seu homem novo e sua única companhia desejada era a da solidão. Quando aprendeu a ler, a criatura adquiriu conhecimento, leu o diário de seu criador e se descobriu monstro e, também, descobriu que existir é algo confuso. Victor tentou descobrir os segredos da natureza, criar uma raça que devesse sua existência a ele, mas criou um monstro que só o odiava (SHELLEY, 2009, p. 138).

Alguns monstros não têm correspondência com nenhuma criatura existente na natureza, pois são frutos da imaginação humana e dela receberam a forma, a identidade, a vida. Para José Gil, os monstros estão entre nós desde sempre. Alimentam-se de nossos medos ou de nós, humanos. Porém, também nos fornecem conhecimentos importantes sobre nosso mundo.

Poetas, escritores [...] denunciaram os horrores da ciência, sobretudo no caso da medicina. Suposta fábrica de blasfêmias prometeicas, cuja meta seria usurpar os poderes divinos, a medicina tem como supremo pecado o objetivo de recriar o universo humano, Frankenstein é apenas um dos figurantes do museu imaginário que ressurge nas mentes cultivadas ou ignaras sempre que a experimentação ultrapassa a barreira do “normal”, do sancionado pelas doutrinas ideológicas ou religiosas (ROMANO, 2003, p. 11).

Depois de analisar o contexto em que a jovem Mary Shelley criou sua obra literária, percebemos que o real e o irreal, a ciência e a imaginação, a fantasia quando “Frankenstein” foi publicado, em 1818. Hoje, a obra é considerada não apenas uma fantasia de horror gótico, mas uma história de terror como desabafo perante o desconhecido da ciência, a falta de decisões morais e éticas. O que é fundamental à ética só pode ser mostrado, não pode ser dito. A existência de monstros demonstra que a natureza, também como a arte, pode cometer erros, ter falhas. O impulso motor de Frankenstein é “um medo feminino inominável, o medo de gerir um monstro” (GREER, 2007 apud HITCHCOCK, 2010, p. 281). “Enquanto a ciência ignorar as verdadeiras necessidades humanas, haverá imaginários que preencherão com monstros o conteúdo das almas esvaziadas” (NAZÁRIO, 1998).

Para Diderot, filósofo e escritor francês, “passeamos entre sombras, e sombras nós somos para outros e para nós mesmos” (apud ROMANO, 2003, p. 15). Os monstros, criaturas indesejadas, *freaks*, demônios, são nossas sombras, nossas fontes de imaginação, de histórias e



literaturas, de cultura. “Demônio” significa “conhecimento” em grego, “ciência” significa “conhecimento” em latim. O monstro de pele amarela, o diabo, o Satã que atormenta Victor, antes de ser apenas o “acusador” (do grego *diabolos*), é o incitador (provoca desejos, estimula). A criatura incita o criador a pensar na própria criação. Para André Gide, “as grandes tentações do Maligno são tentações intelectuais, interrogações”.

Vasta é a monstruosidade que nos rodeia (nossas tentações), pois vasta é nossa imaginação (individual) e nosso imaginário (coletivo). *Eikōn*, palavra grega que deriva de *eoika*, significa “ser semelhante”, “ser como”, conseqüentemente, “imagem” (TERRA, 1999, p. 480, grifo do autor). Os monstros são *eikōns*, às vezes semelhantes a nós, um pouco como nós. Muitas histórias de horror dão a entender que o inimigo vem de dentro, que está entre nós, não do desconhecido, mas de nossa mente. “Não se trata de algo que está lá; pelo contrário, é algo que não está mais lá. A imaginação é um olho, um terceiro olho maravilhoso que flutua livre” (KING, 2004, p. 251).

Os monstros são seres nascidos da imaginação humana, mas mesmo tendo um aspecto assombroso, sobrenatural, e que se acredita não terem uma forma física muito agradável, passaram de seres odiosos a seres amados e até colecionados.

Os monstros são nossos filhos. Eles podem ser expulsos para as mais distantes margens da geografia e do discurso, escondidos nas margens do mundo e dos proibidos recantos de nossa mente, mas eles sempre retornam. [...]. Eles nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão. Eles nos perguntam por que os criamos (COHEN, 2000, p. 54-55).

Por que “Frankenstein” ainda inspira? Simples, somos todos como a criatura. Cada indivíduo é um ser único em sua forma de pensar e agir, com suas experiências e concepção do mundo que o rodeia. Mesmo com todo o avanço da psicologia no campo das experiências traumáticas (Freud), da análise e lógica do sujeito (Lacan), do resgate do sagrado e análise dos sonhos (Jung) na contemporaneidade, os monstros ainda estão presentes em nossas vidas, em nosso mundo imaginário e/ou nosso mundo do entretenimento. São seres que deveriam ficar em segredo, apenas em nossa imaginação, mas sempre veem a luz, tentando provocar certo mal-estar (*unbehaglich*).



Não há uma teoria que garanta entender dos afetos, medos e fascínios, pois supor que os mesmos estímulos causem as mesmas reações em todo ser humano é menosprezar a individualidade, a alteridade. Inventamos, imaginamos, criamos a partir do caos. “Em tudo o que se refere às descobertas e às invenções, mesmo àquelas que pertencem à imaginação, lembramos [...] do ovo de Colombo”, ou seja, nossa capacidade de julgar, nosso poder de moldar e arrumar um objeto, uma fantasia (SHELLEY, 2009, p. 09).

A estória criada por Mary Shelley nos dá a imagem do monstro como um lugar de articulações e de conflitos. Uma imagem histórico-científica-literária na qual se cruzam autores, sociedade, mitologia, cultura, momentos históricos, técnicas científicas, representações da imaginação que possuiu e guiou muito além dos limites normais do devaneio a jovem escritora de literatura gótica, Mary Shelley. Conhecer a imaginação da escritora é conhecer seu mundo. Conhecer o monstro, que é nosso monstro, é conhecer a nós mesmos. “Para além de sua existência real, os monstros simbolizam. E essas simbolizações podem ser interpretadas como uma materialização fantástica do processo histórico da alienação do homem” (NAZÁRIO, 1998, p. 286).

Referências

- ALVAREZ FERREIRA, A. E. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2008.
- APÓSTOLO, J. L. A. **O imaginário conduzido no conforto de doentes em contexto psiquiátrico**. 2007. 293 f. Tese (Doutorado) - Instituto de Ciências Biomédicas Abel Salazar, Universidade do Porto, Portugal, 2007. Disponível em: <<http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/7157>>. Acesso em: 01 nov. 2012.
- BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BIERLEIN, J.F. **Mitos paralelos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- CARROLL, N. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papyrus, 1999.
- CASTRO, G. de (Org.). **Mídia e imaginário**. São Paulo: Annablume, 2012.
- CASTORIADIS, C. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- CHEVALIER, J. ; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- COHEN, J. J. **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão sem fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.



- DELEUZE, G. **Conversações, 1972-1990**. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FERRATER MORA, J. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Edições Loyola, 1994.
- GUIMARAES, E. **Os deuses e os monstros**. Belo Horizonte: Autêntica; PUC Minas, 2001.
- HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- HITCHCOCK, S. T. **Frankenstein: as muitas faces de um monstro**. São Paulo: Larousse do Brasil, 2010.
- KING, S. **Dança macabra: o fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero**. São Paulo: Planeta de Agostini, 2004.
- MACDONALD, H. **Humans remains: dissection and it's histories**. London: Yale University Press, 2006.
- MELLOR, A. K. **Mary Shelley: her life, her fiction, her monsters**. New York: Chapman and Hall, 1988.
- MORIN, E. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Relógio D' Água, 1997.
- MUCHEMBLED, R. **Uma história do diabo (séculos XII a XX)**. Lisboa: Terramar, 2003.
- NASCIMENTO, E. M. F. S. Imaginário cultural e persuasão em texto publicitário. In: CORTINA, A.; MARCHEZAN, R. C. **Razões e sensibilidades: a semiótica em foco**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004.
- NAZÁRIO, L. **Da natureza dos monstros**. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.
- ROMANO, R. **Moral e ciência: a monstruosidade no século XVIII**. São Paulo: SENAC, 2003.
- ROVAI, M. L. **Os saberes de si: memória, violência e identidade nos poemas de Álvaro de Campos**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001.
- SCHWANITZ, D. **Cultura geral: tudo o que se deve saber**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- SHELLEY, M. **Frankenstein**. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- TERRA, J. E. M. **O deus dos indo-europeus: Zeus e a proto-religião dos indo-europeus**. São Paulo: Loyola, 1999.
- TINER, J. H. **100 cientistas que mudaram a história do mundo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- WOLLSTONECRAFT, M. **A vindication of the rights of women**. New York: Cosimo, 1970.

Gustavo de Castro - Universidade de Brasília - UnB. Brasília | DF |
Brasil. Contato: gustavodecastro@unb.br

Verônica Brandão – Universidade de Brasília – UnB. Brasília | DF |
Brasil. Contato: vguibrasil@gmail.com

Artigo recebido em janeiro de 2014 e
aprovado em abril 2014.