

‘Like an inspired and desperate alchemist’:

Ler/Ser *Frankenstein* no Cruzamento das Ciências e das Humanidades

PAULA ALEXANDRA GUIMARÃES

paulag@ilch.uminho.pt

[...]
What immortal hand or eye,
Could frame thy fearful symmetry?

[...]
On what wings dare he aspire?
What the hand, dare seize the fire?

And what shoulder, & what art,
Could twist the sinews of thy heart?
And when thy heart began to beat,
What dread hand? & what dread feet?

[...]
(William Blake, *The Tyger*)

[...] I have watched
Thy shadow, and the darkness of thy steps,
And my heart ever gazes on the depth
Of thy deep mysteries. I have made my bed
In charnels and on coffins, where black death
Keeps record of the trophies won from thee,
Hoping to still these obstinate questionings
Of thee and thine, by forcing some lone ghost
Thy messenger, to render up the tale
Of what we are. [...]
(Percy B. Shelley, *Alastor, or the Spirit of Solitude*)

A Obra que inaugura a Magia da *Ciência* como Género Literário

Ao conceber a sua história paradigmática, publicada no início de 1818, a jovem Mary (Wollstonecraft Godwin) Shelley (1797-1851) procurou, pela primeira vez na história da literatura universal, substituir a então popular, embora desgastada, fórmula do romance gótico tradicional por um enredo que fosse não só mais verosímil, mas mais moderno também; isto é, um conto fantástico com origem num interesse condizente com a sua época progressivamente positivista e empirista: a especulação (pseudo-)científica. E, de facto, no contexto das palavras reveladoras do protagonista de *Alastor*, o poeta-

cientista de concepção Romântica, presentes na epígrafe acima – “And my heart ever gazes on the depth / Of thy deep mysteries” – uma das maiores preocupações dos ‘cientistas’ nas primeiras décadas do século XIX envolvia a descoberta dos mistérios associados ao funcionamento da Natureza, incluindo a origem da própria vida e, também, da consciência humana: em suma, implicava facultar a revelação ‘daquilo que verdadeiramente somos’ (“to render up the tale of what we are”).¹

De entre as muitas especulações e experiências científicas do período, sobretudo em torno daquela ‘centelha’ primordial, a técnica do galvanismo é citada pela autora, na Introdução da terceira edição da sua obra, como um dos principais temas da conversa entre o seu companheiro, o poeta Percy Shelley e Lorde Byron, a qual ela própria teria presenciado durante a estada do grupo na Suíça (lago de Genebra), no verão de 1816.² Baseado numa teoria desenvolvida pelo cientista italiano Luigi Galvani (1737-1798), depois divulgada na Europa e na Inglaterra por Giovanni Aldini (1762-1834), o galvanismo consistia na aplicação de sucessivas descargas elétricas em matéria morta, ou seja, cadáveres em decomposição, com o nobre intuito de os reanimar.³ Uma demonstração dessa técnica chegaria a ser realizada pelo próprio Aldini, em 1802, na Academia Real de Cirurgiões de Londres, no cadáver de um criminoso recém-enforcado chamado Thomas Foster. O cientista italiano descreveria que, na primeira aplicação dessa técnica, a face e a mandíbula do criminoso tremeram e um dos seus olhos se abriu e, na segunda, que a mão direita se ergueu e as pernas se moveram. Surgia, deste modo, a hipótese altamente especulativa de que, em alguns casos, a vida poderia de facto ser restaurada.⁴

¹ No início do século XIX, a magia da ciência parecia ser um mistério que, com as ferramentas certas, poderia ser exposto e controlado pelo homem. Realizavam-se frequentemente sessões públicas ou palestras, onde um professor de ‘filosofia natural’ exibia o que ele alegava serem as suas experiências em ciência. Por exemplo, Humphrey Davy fazia uso da nova ciência da eletroquímica para descobrir novos elementos químicos. A ciência médica também ganhava notáveis avanços com a invenção do estetoscópio e do galvanómetro. Joseph Constantine Carpue realizava a primeira rinoplastia e Davy descobria o efeito analgésico do óxido nitroso. E, em 1814, George Stephenson construía o primeiro comboio público a vapor.

² Esta foi a mesma altura em que Byron lançou o famoso desafio para que, à semelhança das histórias ao estilo gótico que os ajudavam a passar um verão especialmente frio e chuvoso, todos os membros do grupo escrevessem um conto de terror inédito.

³ Ver *General Views on the Application of Galvanism to Medical Purposes Principally in cases of suspended Animation* de G. Aldini (London: J. Callow, Princes Street and Burgess and Hill, Great Windmill Street, 1819) p. 17.

⁴ Um dos artigos mais interessantes sobre os contributos e implicações da técnica médica é “Concealed Circuits: Frankenstein's Monster, the Medusa and the Cyborg” de Jay Clayton, em *Raritan: A Quarterly Review*, 15:4 (Spring 1996), 53-69.

Embora não existam provas, especula-se que teria sido um outro cientista estrangeiro a inspirar a concepção do principal personagem de Mary Shelley, o Doutor Victor Frankenstein: o teólogo e alquimista alemão Johann Konrad Dippel (1673- 1734), o qual tinha dedicado uma parte da sua vida a estranhas experiências científicas. Através de uma suposta troca de correspondência com Jacob Grimm, Mary Shelley teria tomado conhecimento sobre aqueles detalhes que mais a influenciariam: Dippel aparentemente viveu num castelo chamado ‘Frankenstein’ durante o século XVII e, na juventude, teria sido expulso da Universidade Imperial de Estrasburgo devido a um sério incidente que o envolvia com o furto de cadáveres, por ele supostamente utilizados numa sinistra experiência.⁵ Tal como afirma Alastor, o herói de P. B. Shelley, “I have made my bed/ In charnels and on coffins, where black death/ Keeps record of the trophies won from thee” (24-26), Mary descreve de igual modo no seu romance as excursões noturnas do protagonista aos cemitérios e morgues, as quais visavam obter os corpos decompostos, isto é, a preciosa matéria prima a ser usada na experiência dele:

I pursued nature to her hiding-places. Who shall conceive of the horrors of my secret toil as I dabbled among the unhallowed damps of the grave or tortured the living animal to animate the lifeless clay? My limbs now tremble ... but then a resistless, and almost frantic impulse, urged me forward; (Shelley, 2003 [1818], p. 55).⁶

Através de descrições deste tipo, Mary Shelley procura suscitar o horror nos seus leitores, uma das principais premissas do romance gótico como género literário. Embora sem apresentar muitos detalhes sobre as etapas que envolvem a realização dessa experiência, ela sugere que a mesma consistia tão-só na criação de uma nova e quase indestrutível raça de seres.⁷ No entanto, em vez de um ‘animal maravilhoso como o homem’, a reconstituição que surge a partir de ‘uma centelha de vida’ é uma criatura monstruosa, cuja aparência horrenda e grotesca repugna e enche de terror o seu próprio

⁵ Por outro lado, um investigador italiano afirma que o padre Lazzaro Spallanzani foi o modelo usado por Ernst Hoffmann na sua história de 1815, *Der Sandmann*, sobre um cientista que constrói um robô feminino que deixa um jovem louco. Num artigo da revista *Nature*, Paolo Mazzarello salienta que aquele professor de história natural da Universidade de Pavia do final do século XVIII e membro da Royal Society britânica, relatou ter obtido a ‘ressurreição após a morte’ adicionando água a minúsculos animais desidratados. Hoffman, de facto, escreveu a história um ano antes de Mary Shelley escrever *Frankenstein*. Muito mais tarde, a mesma inspirou a ópera de Offenbach, *The Tales of Hoffman*, na qual o cientista é rebatizado de Hoffman.

⁶ “Quem será capaz de conceber os horrores dessa tarefa oculta, quando eu chafurdava na humidade dos sepulcros, ou esquartejava o animal vivo para aproveitar-lhe o sopro da vida na recomposição da minha criatura? Hoje, estremeço com essas lembranças, mas então, um impulso irresistível e frenético me fazia prosseguir;” (Tradução da autora).

⁷ Sobre outras versões do monstro, ver “A German Ancestor for Mary Shelley's Monster: Kahlert, Schiller, and the Buried Treasure of *Northanger Abbey*”, Syndy McMillen Conger, *Philological Quarterly*, 59:2 (Spring 1980).

criador, o qual se põe em fuga, relembrando o sublime terrífico que William Blake evoca no seu poema *The Tyger*, de forma simbólica – “And when thy heart began to beat, / What dread hand? & what dread feet?” (11-12):

Oh! No mortal could support the horror of that countenance. A mummy again endued with animation could not be so hideous as that wretch. I had gazed on him while unfinished; he was ugly then; but when those muscles and joints were rendered capable of motion, it became a thing such as even Dante could not have conceived. (Shelley, 2003 [1818], p. 59).⁸

Em virtude desta surpreendente inovação romanesca, assim como do seu tema intrinsecamente transgressivo, a obra passou a ser considerada, nomeadamente pelo escritor inglês Brian Aldiss, um marco inaugural de um novo e influente género literário – a ficção científica.⁹ Ele refere que, tal como em *The Castle of Otranto*, tudo começou com um sonho: Mary viu o fantasma hediondo de um homem estendido que, por via do funcionamento de um motor potente, mostra sinais de vida e se agita com um inquietante movimento meio vital; segundo Aldiss, este assinala o momento em que a própria ficção científica se ‘mexeu’.¹⁰ Mary Shelley tinha, em suma, promovido a substituição do estilo sobrenatural característico do ‘Gothic Revival’ pelo ‘natural’ da invenção científica, sem com isso descurar os efeitos de espanto e horror inaugurados por Horace Walpole e os seus seguidores.¹¹ Mas, acima de tudo, *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (um subtítulo que enfatiza a ironia dessa modernidade) ficaria para sempre conhecido por ter dado origem a um mito que, embora suportado no Prometeu clássico,¹² foi por muitos

⁸ “Ninguém poderia suportar o horror do seu semblante. Uma múmia saída de um sarcófago não causaria tão horripilante impressão. Quando o contemplava, antes de inocular-lhe o sopro vital, já era feio. Mas agora, com os nervos e músculos capazes de movimento, converteu-se em algo que nem mesmo no inferno dantesco se poderia conceber.” (Tradução da autora).

⁹ Brian W. Aldiss, “The Origins of the Species: Mary Shelley”, *Billion Year Spree: The True History of Science Fiction* (Garden City, NY: Doubleday, 1973), 24-25. O autor refere que a exterioridade da ciência e da sociedade são equilibradas, no romance, por uma interioridade que o sonho de Mary a ajudou a acomodar. E que esse equilíbrio particular talvez seja um dos maiores méritos de *Frankenstein*: que o seu conto de aventura e infortúnio exterior seja sempre acompanhado por uma profundidade psicológica.

¹⁰ Ver também “Frankenstein and the Origins of Science Fiction”, de Brian Stableford, em *Anticipations: Essays on Early Science Fiction and its Precursors*, ed. David Seed (Syracuse: Syracuse Univ. Press, 1995), pp. 46-57.

¹¹ A este propósito, ver “Gothic Versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel”, de Robert D. Hume, *PMLA*, 84:2 (March 1969), 282-90.

¹² Prometeu, na religião grega, era um dos Titãs, considerado o ilusionista supremo e um deus do fogo. O seu lado intelectual foi enfatizado pelo aparente significado do seu nome, ‘pensador’ ou ‘profeta’. Na crença comum, ele desenvolveu-se como um mestre artesão e, nesse contexto, ficou associado ao fogo e à criação de mortais. Hesíodo relata numa das suas versões que, como vingança pela sua transgressão, Zeus o acorrentou a uma montanha no Cáucaso e o torturou, enviando uma águia para lhe comer o fígado imortal, o qual constantemente se reconstituía. Prometeu foi representado por Ésquilo na sua tragédia, que o tornou não apenas o portador do fogo e da civilização para os mortais, mas também o seu preservador, dando-lhes acesso a todas as artes e ciências, assim como os meios de sobrevivência.

definido como o grande, senão único, mito original produzido pela Idade da Ciência e da Técnica.

Percy B. Shelley e o Poeta-Alquimista/Cientista como Modelo ou Protótipo

O extraordinário companheiro de Mary Shelley, além de poeta, revolucionário e autor de um importante drama em verso intitulado *Prometheus Unbound* (1820), no qual transforma a figura do titã civilizador e conciliador de Ésquilo num poderoso símbolo de rebeldia e rebelião,¹³ era também um homem da Nova Era. Percy havia sido inculcado com uma forte devoção pela ciência quando ainda na escola de Eton: um mestre, James Lind, tinha despoletado a sua imaginação, a qual foi atraída para novos desafios intelectuais, sobretudo com as experiências de Galvani com a bioeletricidade.¹⁴ Quando Mary fugiu de casa de seu pai com Percy, ela não se tinha ainda apercebido do alcance do entusiasmo do poeta pela realização de experiências químicas, nem o efeito que estas teriam nos seus papéis de trabalho, tampos de mesa e almofadas. Fios e tubos de líquidos apareciam na mesa da sala de estar, ao lado de um microscópio solar e de uma cópia manchada de *The Elements of Chemical Philosophy*, do notável químico e inventor da Cornualha, Sir Humphrey Davy.¹⁵ Neste clima de excitação, a ciência era frequentemente encarada como performance: em Londres, Percy levou Mary a ver os espetáculos de Monsieur Garnerin e o seu Teatro de *Grand Philosophical Recreations*, pois tinha ficado fascinado com o uso da eletricidade para imitar um raio e produzir fogo na água. Mas ele teve também acesso a muitas palestras científicas, especialmente na Royal Society, a qual se abriu ao público em 1811. Além disso, alguns teatros de anatomia que ofereciam

¹³ Shelley tinha grande interesse em, e familiaridade com *Prometheus Bound* de Ésquilo, ao ponto de o traduzir do grego para Byron. Mas não podia aceitar a ideia de que no seu drama Ésquilo aprisionara o defensor da humanidade para toda a eternidade, ou pior, que Prometeu se reconciliaria com Júpiter na continuação perdida do referido drama. Como Shelley afirma no prefácio à sua obra, "eu era contrário a uma catástrofe tão grande como a de reconciliar o Defensor com o Opressor da humanidade". A escolha de Prometeu como o seu herói não é surpreendente, dada a associação deste personagem mitológico com a rebelião e o isolamento do seu ato de dar fogo ao homem contra os desejos dos deuses e a sua reputação como um 'pensador' ou profeta. Para Shelley, Prometeu passaria, assim, a simbolizar a mente ou a alma do homem no seu mais alto potencial.

¹⁴ Por exemplo, fazendo a perna de um sapo contorcer-se por meio da passagem de uma corrente elétrica pelo corpo do animal.

¹⁵ Sobre esta influência, ver "Davy's *A Discourse, Introductory to A Course of Lectures on Chemistry: A Possible Scientific Source of Frankenstein*", de Laura E. Crouch, *Keats-Shelley Journal*, 27 (1978), 35-44.

palestras e lições sobre dissecação aos estudantes de medicina estavam abertos ao público em geral.

Não é, pois, de admirar que, como Maurice Hindle afirma, na sua Introdução à obra (2003), várias passagens do romance sugeriram Percy Shelley como sendo o modelo inicial deste herói ultra-ambicioso, para além do facto de que ‘Victor’, o primeiro nome de Frankenstein, era o mesmo que Shelley tinha adotado várias vezes na sua infância e juventude (xxiv).¹⁶ Acresce que, numa carta que o poeta escreveu a Mary, então na Itália, ele refere-se a *Frankenstein* como ‘os frutos da minha ausência’; isto porque, na verdade, ele tinha feito mais do que insistir com a companheira para que escrevesse o livro – forneceu-lhe ‘o assunto’ ele mesmo. O tema dizia respeito à sua característica ‘paixão por reformar o mundo’ e ao seu ‘entusiasmo louco’ pela Ciência (em particular, a Química), os quais aparecem combinados na pessoa de ‘Victor Frankenstein’ ou naquilo que Christopher Small designaria como a ‘ideia Shelleyana’ (citado por Hindle, xxv). Essa ‘ideia’ transparece claramente das várias inserções e mudanças ao texto original feitas por Percy e que foram posteriormente adotadas pela autora, as mais extensas das quais representam elaboradas tiradas ou digressões de teor não apenas científico, mas também político.¹⁷

O colega mais próximo de Shelley, Thomas Jefferson Hogg, tinha revelado que na sua juventude, e sobretudo enquanto aluno em Oxford, Percy adquiriu aparelhos e experimentou com materiais químicos, tendo ainda lido vários "tratados sobre magia e feitiçaria, bem como aqueles mais modernos detalhando os milagres da eletricidade e do galvanismo" (em Hindle, xxv). E sabemos que o interesse do poeta por tais assuntos nunca diminuiu ao longo da sua vida – a ciência, em particular, atraindo o seu forte ‘espírito alquímico’. Logo no seu poema visionário intitulado *Queen Mab* ou *Rainha Mab* (1813), somos informados de que "A Felicidade e a Ciência despontam, ainda que tardiamente, sobre a terra ..." (em Hindle, xxvi); mas o mesmo poema revela outro interesse do poeta que tenderia a tornar-se uma obsessão sombria, e da qual a própria Mary estava bem consciente: “Quão maravilhosa é a morte ... o poder sombrio / Cujo reinado são os sepulcros contaminados” (em Hindle, xxvi). Também no poema *Alastor* (1816), encontramos um jovem poeta que bebe profundamente das fontes do conhecimento e

¹⁶ Maurice Hindle, “Introduction” to Mary Shelley’s *Frankenstein*, Revised Edition, Penguin Books, London and New York, 2003, xi-l.

¹⁷ A este propósito, ver “Shelley’s Contribution to Mary’s *Frankenstein*” de E. B. Murray, *Keats-Shelley Memorial Bulletin*, 29 (1978), 50-68.

ainda assim está insatisfeito; este está dominado, tal como Shelley, pela ideia de que o ‘princípio da vida’ poderá de alguma forma ser encontrado na busca do que ele considera ser o principal mistério da natureza – a morte e a decomposição. Quando ele confessa, de forma algo penitente, que "In lone and silent hours, / When night makes a weird sound ... / Like an inspired and desperate alchemist / Staking his very life on some dark hope, / Have I mixed awful talk and asking looks / With my most innocent love ..." (citado em Hindle, xxvi),¹⁸ podemos ter a certeza de que uma boa parte da ambição culpabilizante de Frankenstein tem a sua origem neste texto.

É talvez importante retificar que embora Victor Frankenstein tenha afirmado que conseguiu superar a sua antiga atração pelas teorias de Cornelius Agrippa, Albertus Magnus e Paracelsus (Parte I, Capítulos 3 e 4), ele permanece um Alquimista, e não um químico (isto é, um ocultista e não tanto um cientista) ao longo do romance. A sua ‘matéria-prima’ é retirada do cemitério e do matadouro, segundo as melhores tradições esotéricas e sobrenaturais, as quais privilegiavam estes cenários e métodos. Embora seja sugerido que o despertar do seu interesse mais científico pelo fenómeno da eletricidade e a técnica do galvanismo foi significativo no seu desenvolvimento intelectual, sobretudo a partir do incidente da tempestade, a verdade é que o seu fascínio pelos alquimistas voltou passado pouco tempo.

É claro que o ‘fantasma solitário’ que é inadvertidamente produzido pelas pesquisas e experiências misteriosas de Frankenstein acaba por ser, no final de contas, um mensageiro indesejável, um lembrete visível da própria loucura entusiástica que dominava o cientista-alquimista. Mas Mary Shelley não era a única pessoa a duvidar do que ela designava como ‘a imaginação abstrata’ de Percy, pois o influente crítico William Hazlitt já tinha divulgado a sua opinião de que a poesia deste estava imbuída de "registos de conjeturas delicadas, uma personificação confusa de *abstrações vagas – uma febre da alma, vigorosa e desejosa*" (Hindle, xxvii, minha ênfase). Talvez fosse, assim, inevitável que a primeira publicação do poeta tivesse sido precisamente um romance gótico, *Zastrozzi* (1810); como é típico dos romances populares góticos da época, o herói virtuoso Verezzi e a heroína inocente Julia confrontam-se com os vilões, Matilda e Zastrozzi, sendo digno de nota que Shelley colocou as suas opiniões heréticas e ateístas na boca do vilão. O seu segundo romance deste tipo, *St. Irvyne; or, The Rosicrucian* é notável pelo

¹⁸ "Em horas solitárias e silenciosas /... / Como um alquimista inspirado e desesperado / Apostando a sua própria vida em alguma esperança sombria / Eu misturei uma conversa horrível e olhares questionadores / Com o meu amor mais inocente ..." (tradução da autora).

aparecimento de um protótipo da figura do poeta ocultista, mas os seus dois enredos são irremediavelmente complicados e confusos e, aparentemente, inacabados.

A História do *Horror* que (ainda) persegue a Ciência, Duzentos Anos depois

Talvez a aplicação mais óbvia e duradoura da palavra ‘Frankenstein’ na sociedade moderna em que vivemos seja aquela que é relativa ao desenvolvimento tecnológico.

[...] from its outset modern science was dependent upon technologies of instrumentation for its epistemic claims. Virtually all of its observations are instrument-laden in such a way that any advance in theory demands better technologies. In turn, these more powerful instruments demand higher level theory for their legitimation. There unfolds a dialectic of advancing hypotheses and ever newer instrumentations. In short, there is a dynamic interdependency between *theoria* and *techne* which is constitutive of modern science and which reveals its knowing as more and more a making. Just because the power of modern scientific theories, whether the molecular theory of the gene or the quantum theory of the atom, resides in the theoretical postulation of underlying explanatory mechanisms such as DNA or quantum spin, its *theoria* is dependent upon its *techne* in an essential way. This dialectic of theory and technology is an essential and distinctive feature of modern science. (Balestra, 1990:163)¹⁹

Segundo a conceção original do romance de Mary Shelley, a descoberta que Victor faz do segredo da vida depende essencialmente da tecnologia aplicada às ciências da vida; a ‘animação’ do corpo do Monstro é descrita como um mero ‘truque’ de tecnologia (“on the working of some powerful engine”).²⁰ Se, por um lado, a ficção científica moderna e a indústria moderna estão repletas desses seres ‘animados’ – os produtos da informática e da robótica, por outro lado, com a descoberta do ADN, os biólogos parecem estar à beira de simular o processo natural de criação da vida. Mas ambos os avanços são parte integrante da mesma imaginação empírica com que Mary Shelley concebe o seu Monstro: eles sugerem que a vida não é ‘espírito’, mas matéria imbuída de energia – ela mesma outra forma de matéria. No entanto, como escritora e como mulher, o seu conceito de Gótico está estreitamente vinculado aos medos associados à criação da vida por ‘meros mecanismos’, a qual pode resultar em seres

¹⁹ Ver “Technology in a Free Society: The New Frankenstein”, de Dominic J. Balestra, em *Thought*, 65:257 (June 1990), 155-168.

²⁰ “Author’s Introduction to the Standard Novel’s Edition” (1831), p. 9.

grotescos ou deformados que, ao contrário da maquinaria, são imprevisíveis e incontroláveis.²¹

Na edição da revista *Science* de 10 de janeiro de 2018, Jon Cohen propõe que imaginemos que, em agosto de 1790, um estudante precoce chamado Victor Frankenstein apresenta uma proposta radical a um painel ético na Universidade de Ingolstadt, na Baviera.²² Sob o título "Mecanismos Eletroquímicos de Animação", Frankenstein explica como pretende 'inverter os processos da morte' coletando 'uma grande variedade de espécimes anatómicos humanos' e juntando-os para tentar 'restaurar a vida onde ela desapareceu'. Frankenstein assegura ainda ao comitê institucional que a sua pesquisa está imbuída dos mais altos padrões éticos. É óbvio que, em 1790, um Frankenstein real não teria enfrentado quaisquer avaliações éticas. Mas a proposta existe, de facto, num artigo de 2014, o qual especula sobre se a história de Frankenstein teria tido um final mais feliz se as salvaguardas introduzidas no século XXI tivessem existido há dois séculos atrás;²³ e esta é apenas uma das muitas digressões acerca do romance que podem ser encontradas na literatura biomédica.

Muitas revistas científicas têm procurado analisar as diferentes formas como a ciência da época influenciou a fantástica história de Mary Shelley. Um ensaio de 2016 na revista *Nature*, da autoria de um biógrafo do Reino Unido, observa que Godwin, o pai romancista de Mary, era amigo do eletroquímico Humphry Davy e também de William Nicholson, um codescobridor da eletrólise, a técnica de desencadear reações químicas usando a eletricidade.²⁴ Vários relatos da época apontam também para a influência do médico de Byron, John W. Polidori, nas suas discussões sobre as experiências acerca da 'geração espontânea' levadas a cabo por Erasmus Darwin.²⁵ Um artigo de 2004 no *Journal of Clinical Neurophysiology*, que analisa as 'correntes eletrofisiológicas do Dr. Frankenstein', observa que Mary teve conhecimento do trabalho amplamente discutido de Aldini, sobrinho de Galvani, que em 1803 usou as cabeças de criminosos decapitados

²¹ Sobre esta questão, ver "The Ambiguous Heritage of *Frankenstein*", de George Levine, em *The Endurance of "Frankenstein": Essays on Mary Shelley's Novel*, ed. George Levine and U. C. Knoepfelmacher (Berkeley, Los Angeles, and London: Univ. of California Press, 1979), pp. 3-30.

²² Jon Cohen, "The Horror Story that haunts Science", *Science*, January 10 2018, <http://www.sciencemag.org/news/2018/01/specter-frankenstein-still-haunts-science-200-years-later>

²³ G. Harrison and W.L. Gannon, "Victor Frankenstein's Institutional Review Board Proposal, 1790", *Sci Eng Ethics*. 2015 Oct;21(5):1139-57.

²⁴ Richard Holmes, "Science Fiction: The science that fed Frankenstein", *Nature*, Springer Nature, Jul 27, 2016, <https://www.nature.com/articles/535490a>

²⁵ Ver "Dr. Polidori and the Genesis of *Frankenstein*", de James Rieger, *Studies in English Literature 1500-1900*, 3 (Winter 1963), 461-72.

na tentativa de os reanimar, supondo que isso poderia ser usado para ressuscitar pessoas que se afogaram ou sufocaram e, possivelmente, para ajudar os loucos.²⁶

A história de Mary Shelley transformou-se rapidamente no que Jon Turney, autor do livro *Frankenstein's Footsteps: Science, Genetics and Popular Culture*, apelida de "o mito governante da biologia moderna": um conto preventivo da arrogância científica do ser humano.²⁷ E, como em todos os mitos duradouros, não se trata apenas de um mito, mas de vários, tal como uma breve pesquisa na base de dados *PubMed* – o principal catálogo de artigos sobre Ciências da Vida – deixa claro. A literatura científica, do mesmo modo que a imprensa popular, está repleta de referências a ‘Frankenfood’, ‘Frankencells’, ‘Frankenlaws’, ‘Frankenswine’ e ‘Frankendrugs’ – a maioria delas supostamente criações monstruosas.²⁸ Outros artigos – na verdade, mais de 250 – mencionam explicitamente Frankenstein e analisam a ciência que está presente ‘por detrás do romance’ ou, até mesmo, numa reviravolta que pode ser bizarra, inspiram-se nela.

Com o tempo, a influência teria assim passado do romance novamente para a ciência. “De Frankenstein ao Pacemaker”, um artigo na revista *IEEE, Engenharia em Medicina e Biologia*, conta como, em 1932, Earl Bakken, de 8 anos, viu o famoso filme protagonizado por Boris Karloff, o qual desde logo “despertou o seu interesse em combinar a eletricidade e a medicina”.²⁹ Mais tarde, Bakken fundaria a empresa Medtronic, na qual desenvolveria o primeiro pacemaker cardíaco transistorizado e abriria um museu dedicado à eletricidade nas ciências da vida, numa mansão ao estilo neogótico em Minneapolis, à qual as crianças da vizinhança chamam ‘o castelo de Frankenstein’. Mas o exemplo talvez mais estranho dessa influência é o de um artigo de 2013, na *Surgical Neurology International*, que se propõe recriar a experiência eletrizante da cabeça feita por Aldini.³⁰ Os autores de "HEAVEN: O efeito de Frankenstein" observam que Aldini pretendia transplantar uma cabeça humana, usando a eletricidade para despertar a consciência. E é isso mesmo que os autores têm em mente para o seu projeto, a *anastomose* da cabeça (HEAVEN), afirmando que a técnica poderia dar frutos dentro

²⁶ P. W. Kaplan, “Mind, brain, body, and soul: a review of the electrophysiological undercurrents for Dr. Frankenstein”, *Journal of Clinical Neurophysiology*, 2004 Jul-Aug;21(4):301-4.

²⁷ Jon Turney, *Frankenstein's Footsteps: Science, Genetics and Popular Culture*, Yale University Press, 2000.

²⁸ Philip A. Mackowiak, “President's Address: Mary Shelley, Frankenstein, and The Dark Side of Medical Science”, *Transactions of the American Clinical and Climatological Association*. 2014; 125: 1–13.

²⁹ "From Frankenstein to the Pacemaker," *IEEE Engineering in Medicine and Biology Magazine*, Volume: 28, Issue: 4, July-Aug. 2009.

³⁰ Sergio Canavero, XiaoPing Ren, and C. Yoon Kim, “HEAVEN: The Frankenstein effect”, *Surgical Neurology International* 2016; 7(Suppl 24): S623–S625.

de alguns anos. Apesar de muitos cientistas considerarem o projeto inviável e antiético, dois dos coautores anunciaram, em novembro do ano passado, que tinham realizado um transplante de cabeça num cadáver humano e que pretendiam publicar os respetivos resultados.

No artigo intitulado “Criando um Monstro Moderno”, David Shultz afirma que, na sua narrativa, Mary Shelley forneceu poucos detalhes científicos exatos sobre como o médico ‘construiu’ aquele ser, levando Shultz a especular sobre que tecnologias poderiam dar origem à sua criatura icónica se a autora tivesse escrito o livro dela nos dias de hoje.³¹ Ele começa, assim, por questionar o porquê de construir um humano a partir de ‘peças sobresselentes’ se o cientista pode simplesmente produzi-lo a partir de um embrião? De facto, os cientistas concordam que já é possível, embora moralmente errado, clonar um ser humano. Mas um ‘Frankenstein’ do século XXI poderia recorrer à edição ou manipulação genética para, por exemplo, eliminar doenças e dotar a sua criatura de qualidades específicas, incluindo tamanho, força e cor dos olhos ou do cabelo. Num futuro nada longínquo, a criatura poderia ser inclusivamente criada num útero artificial; isto apesar de os cientistas alertarem para o facto de que inúmeras coisas poderiam correr mal durante esse processo, podendo resultar em algo de monstruoso – tal como sucedeu com Frankenstein. E, como afirma Balestra,

If Mary Shelley's *Frankenstein* has captured the feel of the nineteenth century's romantic rebellion, its feeling of fear in the face of an imperfect *techne*, the new Frankenstein of our late twentieth century is the prospect of an all-too-excellent *techne*, and the *realistic anxiety* that permeates both our conscious and unconscious life. One that is ubiquitous and offers a sleep that gives no rest. (1990:166)

Como testemunho final do impacto da obra na nossa era da biologia sintética, da inteligência artificial, da robótica e da engenharia climática, existe já até uma edição de *Frankenstein. Anotado para Cientistas, Engenheiros e Criadores de todos os Tipos*, lançada por três autores, uma versão expressamente dedicada àqueles “leitores com experiência ou interesse em ciência e engenharia, e qualquer um que se sinta intrigado pelas questões fundamentais da criatividade e da responsabilidade.”³² Esta última questão – a da responsabilidade – constitui precisamente um dos argumentos principais presentes na obra de Mary Shelley, o contundente problema ético com o qual a criatura de Frankenstein confronta o seu criador após ter sido abandonada à sua sorte e que

³¹ David Shultz, “Creating a modern monster”, *Science*. 12 Jan 2018: Vol. 359, Issue 6372, pp. 151.

³² David H. Guston, Ed Finn e Jason Scott Robert, *Frankenstein: Annotated for Scientists, Engineers, and Creators of All Kinds*, MIT Press, 2017.

permanece, ainda nos nossos dias, como talvez o maior entrave à exploração científica sem limites. Como afirma Leonard Isaacs (1987: 67-68),

But godlike powers entail godlike responsibilities. From the first chapter of Frankenstein's narrative, this moral pervades the novel. Frankenstein speaks approvingly of his parents' "deep consciousness of what they owed towards the being to which they had given life" (1;24). As the novel emphasizes, next to the presumptuous animation itself, Frankenstein's greatest transgression is his abdication of responsibility for his creation. [...] The monster is most eloquent in his Miltonesque references to the duties owed him by Frankenstein. In a particularly memorable passage, he reproaches his creator: "I am thy creature, and I will be even mild and docile to my natural lord and king, if thou wilt also perform thy part, that which thou owest me. Oh, Frankenstein, be not equitable to every other, and trample upon me alone, to whom thy justice, and even thy clemency and affection is most due. Remember, that I am thy creature; I ought to be thy Adam; but I am rather the fallen angel, whom thou drivest from joy for no misdeed." (10;101)³³

Reavaliando o *Humano* e as Humanidades em *Frankenstein*

Por oposição ou contraste com Victor Frankenstein, o homem de ciência, Mary Shelley introduz Henry Clerval, o homem de letras por excelência, um jovem poeta de singular talento e imaginação, mas cuja bondade e generosidade eram, tal como em Victor – seu colega e amigo – ofuscadas pela ambição desmedida. O próprio narrador, o capitão Robert Walton, confessa ter acalentado algumas ambições literárias no seu passado e, como é sabido, presta-se a registrar a história que lhe é contada por Victor no derradeiro momento deste. Num ensaio de 1797, o filósofo político William Godwin tinha declarado que "Literature, taken in all its bearings, forms the grand line of demarcation between the human and the animal kingdoms."³⁴ Esta afirmação do pai de Mary Shelley, autor consagrado a quem ela dedicaria o seu romance inaugural, tem mais importância do que à primeira vista poderá parecer. Para além de sugerir que a Literatura na sua aceção mais lata (de humanidades) é uma atividade definidora do homem, também afirma que a

³³ "Creation and Responsibility in Science: Some Lessons from the Modern Prometheus", de Leonard Isaacs, em *Creativity and the Imagination: Case Studies from the Classical Age to the Twentieth Century* (Newark: Univ. of Delaware Press, 1987), pp. 59-104.

³⁴ "Of an Early Taste for Reading," in *The Enquirer: Reflections on Education, Manners, and Literature in a series of essays*, 1st ed. (London: G. G. and J. Robinson, 1797), 31.

mesma não está ao alcance de outros seres. As várias implicações desta asserção estão presentes em *Frankenstein*, muito embora de forma não coincidente ou até contraditória.

Se, por um lado, a autora nos descreve de forma algo inverosímil a capacidade quase sobre-humana que a criatura tem de aprender a linguagem dos homens e de absorver a respetiva cultura literária, incluindo a mais refinada ou sofisticada, por outro lado, o destino da criatura demonstra a cada passo do respetivo enredo que essa preciosa aquisição não lhe traz nenhuma vantagem no mundo dos homens, pois não lhe confere o acesso desejado a essa comunidade humana e, concomitantemente, a sua respetiva aceitação. Por outro lado, ainda, este dilema central da criatura é também o dilema enfrentado pela própria autora no contexto das relações de género no período: embora, como filha de Godwin e companheira de Shelley, ela tenha um acesso privilegiado a essa mesma cultura literária (que é essencialmente masculina), a mesma não parece trazer-lhe nenhuma vantagem no mundo dos homens pois esse mundo discrimina e limita o elemento feminino. Existe, pois, neste âmbito um forte potencial de identificação entre as situações respetivas da criatura e de Mary Shelley, do qual a própria autora estava bem consciente.

Como Maureen McLane (1996) argumenta, o destino do monstro de Frankenstein sugere que o domínio da ‘arte da linguagem’ pode não garantir a posição de alguém como membro de pleno direito do ‘reino humano’.³⁵ Segundo ela, Shelley mostra-nos como uma educação literária, tão crucial para a noção de perfeitibilidade perfilhada por Godwin, pressupõe não apenas um sujeito ‘educável’, mas um ser ‘humano’ (1). McLane vai mais longe ainda: Lida através daquela asserção de Godwin, a trajetória da criação do ser de Frankenstein oferece-nos uma parábola de falhanço pedagógico – mais especificamente, uma falha na promessa das humanidades, das letras, como o melhor caminho para a humanização (*Ibid*). Ao assumir a linguagem e a literatura como domínios que lhe estão disponíveis, o monstro sucumbe ao ardil das humanidades, à crença de que o refinamento intelectual literário, nos termos de Godwin, pode ser o caminho para a sua humanização. Segundo McLane, o romance de Shelley demonstra, talvez contra si mesmo, que essa sublime aquisição não humaniza o ‘corpo problemático’, isto é, o monstro sem nome (*Ibid*). Deste modo, o monstro de Frankenstein não só introduz como incorpora um

³⁵ Maureen Noelle McLane, “Literate Species: Populations, ‘Humanities’ and *Frankenstein*”, *ELH*, 63: 4 (1996), 1-17.

problema antropológico que a ‘literatura’, no contexto do romance, não consegue por si só resolver, mas que apesar de tudo ilustra através do próprio romance.

Todos os críticos concordam com Victor, o cientista-criador, que o monstro é um problema; também para MacLane, o monstro representa uma rutura literal no mundo humano, não muito diferente da que foi desencadeada pela Revolução Francesa, no sentido extremo de Burke (2).³⁶ As terríveis suturas do seu corpo marcam um problema fisiológico e estético, em detrimento da sua admirável fluência retórica que emula a construção discursiva do ser humano. Nas palavras de Peter Brooks, ele é um ‘significante aberrante’, isto é, um produtor ‘perturbadoramente prolífico’ de problemas de significação (citado em MacLane, 2). Numa leitura de Michel Foucault, particularmente *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, o monstro, sendo embora um produto natural da ciência, torna-se um problema para a ciência humana, já que a ‘literatura’ não consegue resolver o problema do monstro, o qual se vê para sempre exilado do ‘reino humano’.³⁷ Para MacLane, o romance pode ser lido, então, não apenas como uma alegoria tecnofóbica, uma crítica da presunção masculinista ou uma fábula godwiniana, mas também como uma crítica aos fundamentos antropológicos e antropomórficos das categorias ‘humano’ e ‘humanidades’ (*Ibid*).

Como afirma MacLane, os objetivos científicos de Victor Frankenstein sofrem uma variação instável – de uma visão do ‘ser humano’ para uma visão de ‘uma nova espécie’: o ser fisiologicamente indeterminado que ele cria leva-nos ao limiar da espécie-ser (3). Ou seja, os trabalhos de Victor não foram afinal uma experiência para criar um ser humano, mas sim uma experiência em ‘especiação’, levada a cabo com ‘matéria’ profanada de origem heterogénea. Ao violar os ‘limites ideais’ da vida e da morte, Victor inadvertidamente confronta outro limiar – a fronteira entre as espécies. Ele não produz apenas uma anomalia biológica, mas uma que ameaça a sua própria ‘natureza humana’, uma que poderá voltar-se contra ele (*Ibid*). Logo que o monstro se move e convulsiona,

³⁶ Segundo Burke, o sublime é aquilo que causa espanto porque se descobre que tem uma eloquência, grandeza, significado ou poder inimagináveis. No entanto, a dor e o prazer são causados pelo sublime, porque este causa as emoções mais poderosas que podem ser experimentadas pelo indivíduo, incluindo admiração, espanto, pavor, medo e terror. Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of The Sublime and Beautiful*, 1756/57, eBooks@Adelaide, The University of Adelaide Library, 2016, <https://ebooks.adelaide.edu.au/b/burke/edmund/sublime/>

³⁷ Foucault esforça-se por escavar as origens das ciências humanas, as quais têm as suas raízes na ‘vida, no trabalho e na linguagem’, isto é: na biologia, na economia e na linguística. Ele desenvolve a sua alegação central: que todos os períodos da história possuíam certas suposições epistemológicas subjacentes que determinavam o que era aceitável como, por exemplo, o discurso científico. Ver Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas. Uma Arqueologia das Ciências Humanas* [1966], 2ª edição, Edições 70, 2014.

Victor descreve defensivamente as ‘características não humanas’ da criatura, tentando estabelecer imediatamente a diferença entre as espécies. A repulsa de Victor pela sua criatura tem sido lida de diferentes modos: como uma mera rejeição estética, como um desgosto maternal com o ‘parto’ e como a violação de um tabu.³⁸ Contudo, a preocupação de Victor com a sua própria ‘natureza humana’ e com a especificação que faz das ‘características não-humanas’ da sua criatura sugere que o humano é a categoria em questão. Na sua parte restante, o romance considera se a ‘resposta’ de Victor prevê uma resolução para o estado do monstro: permanecerá ele um ‘cadáver demoníaco inarticulado’, como Victor o caracteriza, ou poderá esta criatura inserir-se dentro de uma comunidade humana?

A experiência de Victor, portanto, implica o ser humano porque Mary Shelley apresenta a categoria ‘humano’ sob crítica. A criatura originalmente destinada a ‘ser humano’ torna-se de facto uma ameaça à ‘natureza humana’ enquanto tal, como Victor a vê; mesmo com a sua eventual fluência e aparente racionalidade, ele é definitivamente não-humano. Deste modo, Victor inadvertidamente engenha não um ser humano, mas a monstruosa crítica da própria categoria. Segundo MacLane, o enigma do monstro impulsiona uma proliferação de categorias, uma explosão nominalista que sugere uma rutura taxonómica: aquele ‘corpo’ não exprime um nome que lhe seja propriamente adequado (3). Para compreender o problema categórico que o monstro produz e incorpora, é importante considerar os discursos através dos quais ele fala (e é falado), e os modos de Ser que tais discursos implicam. A construção ideacional e material que Victor faz – o ‘trabalho confuso’ do cérebro e da mão – fornece-nos pelo menos duas vias para o *ser* do monstro.

No entanto, o romance oferece vários outros modos de apreender o problema ‘monstruoso’ e os discursos multiplicam-se à medida que o monstro força a rearticulação e a reorganização do conteúdo e do modo do ‘humano’. Desde o início da sua narrativa pessoal, Victor assume-se como um intelectual do Iluminismo: não tem medo de cemitérios, não acredita em fantasmas, não se preocupa com Deus; ademais, ele frequenta

³⁸ Ver Fred Botting para uma leitura do monstro como crítica da totalidade estética e como figura do ‘estranho’: *Making Monstrous: Frankenstein, Criticism, Theory* (Manchester: Manchester Univ. Press, 1991). A coleção de ensaios de 1974 em *The Endurance of Frankenstein* (G. Levine), uma viragem na crítica sobre *Frankenstein* e na reabilitação de Mary Shelley como escritora, enfatizam questões de género, família e biografia. "Female Gothic" de Ellen Moers e "Thoughts on the Aggression of Daughters" de U. C. Knoepfelmacher discutem de forma diferente a fascinação e o horror do romance com o tema de ‘dar à luz’. Ver também a análise que Anne Mellor faz da atribuição de um género à Natureza e da ‘usurpação da fêmea’ por parte de Victor Frankenstein (capítulo 6) em *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*.

a prestigiada Universidade de Ingolstadt, famosa na sua época pelo desenvolvimento da ‘filosofia natural’ – o termo do século XIX para STEM, envolvendo as áreas da matemática, da química, da anatomia e da fisiologia. Mas, nesta busca do conhecimento, ele descarta os afetos e o seu papel de cuidador. Por seu turno, a Criatura transforma-se num verdadeiro humanista, um ser sensível a tudo aquilo que o rodeia, incluindo os dramas alheios, e profundo apreciador dos melhores livros sobre história, filosofia e literatura que Mary Shelley lhe ‘dá’ a ler ou que ele convenientemente encontra debaixo de uma árvore. Considerando estas diferenças, torna-se legítimo perguntar quem, no final de contas, é mais humano?

Assim como as descrições da ‘existência’ e da ‘origem’ do monstro lançam uma crítica sobre o ‘ser’ e o ‘nascer’ humanos, a inédita história intelectual da criatura – ‘o progresso do seu intelecto’, como ele lhe chama, complica ainda mais os relatos antropomórficos sobre a mente e a sua educabilidade (McLane, 4). Com a sua surpreendente exposição a autores consagrados como Goethe, Milton, Plutarco e Volney, a criatura absorve um verdadeiro curso intensivo que é nitidamente flexionado por preocupações revolucionárias e românticas.³⁹ Tal como preconizado por Godwin, em "Das Fontes do Génio" (no *The Enquirer*), a filosofia pedagógica romântica enfatizava a importância das condições do meio: se o indivíduo tiver as mesmas motivações que outro homem, e todas as vantagens externas que este teve, poderá atingir a mesma excelência que ele (citado em McLane, 4). Ao moldar o programa de leitura que é posto à disposição do monstro na sua experiência educativa, Mary Shelley fornece a incipiente consciência da sua criatura com o ‘material’ da sua própria mente; mas acontece que esta é uma mente *feminina*, a qual se digladiava com prioridades contraditórias e complexos de inferioridade. Existe, assim, um certo consenso crítico sobre o monstro como uma figura do ‘segundo sexo’ (no sentido de secundário, incompleto, monstruoso) e a educação do monstro também como uma ‘educação sexual’ (sobretudo no sentido de uma tentativa repressiva de controlar a sua ‘excentricidade’ sexuada e sexual).⁴⁰ Deste modo, o romance de Mary Shelley poderia ser lido como uma experiência ou teste mental que é feito aos fundamentos e aos limites antropomórficos da ‘ciência’ de Godwin.

³⁹ Vários críticos têm discutido o programa de leitura do monstro: o significado das escolhas de Shelley, a sequência em que o monstro lê os seus livros, as suas valências políticas, religiosas e estéticas, tal como *Paradise Lost* de Milton (que aborda a filiação adâmica, o exílio satânico e o desespero heróico).

⁴⁰ Entre as muitas ‘lições’ que Felix DeLacey, inadvertidamente, ensina ao monstro é a da diferença sexual e da reprodução humanas.

O estatuto diferencial das Letras, representado pelo ‘material textual’ adquirido pelo monstro, e da ‘filosofia natural’ ou ciência, que é o domínio por excelência de Victor, enfatiza a ideia central de que as humanidades cada vez mais se delimitaram e se definiram *contra* a ciência natural (McLane, 7). Isto é, o *agon* entre Victor e o monstro pode ser lido, assim, como um *agon* entre ‘as ciências’ e ‘as humanidades’; e, de facto, George Levine chamou a *Frankenstein* talvez a grande metáfora popular sobre a hostilidade entre Ciência e Literatura.⁴¹ Embora a adoção dessa metáfora seja uma leitura algo simplificada da obra, o que essa simplificação permite, no entanto, é uma oportunidade de explorar o romance como um diagnóstico do uso corporizado, e do abuso, de diferentes tipos de conhecimento: linguístico, literário, filosófico e científico. Através da narrativa pessoal do monstro, o romance parece propor um remédio para o ‘corpo horripilante’ que a ciência produziu – e esse ‘remédio’ são as Humanidades.

O que é mais impressionante nesse relato não é tanto aquilo que o monstro lê e fala, mas sim o que ele pensa que tais realizações devem significar: a pré-condição essencial para ‘se tornar *um* entre os seus semelhantes’, como ele diz. Deste modo, Mary Shelley enfatiza repetidamente a função da mediação linguística, mas também histórica e literária, na constituição das comunidades humanas. No seu improvisado casebre junto da casa dos De Lacey, o monstro descobre a maravilhosa ‘ciência das palavras ou letras’ e espera usar a sua voz articulada e eloquente *contra* a percepção meramente física da sua forma hedionda; ele entende, assim, que a linguagem do conhecimento poderá ser o ‘caminho’ óbvio e certo para o ‘humano’. Mas, ao imaginar estas fantasias humanistas, o monstro esquece-se do óbvio – do seu estatuto corpóreo e nominalmente indeterminado, e que a ‘comunidade de letras’ pressupõe uma comunidade *humana*, assim como as humanidades pressupõem *humanos*, espécie com uma identidade definida (McLane, 7).

É somente após o fracasso tragicamente espetacular da sua ‘autoeducação’ humana/humanista que o monstro admite plenamente a crise antropológica que ele próprio representa, tanto para si como para os seres humanos; e resolve por fim, e mediante uma determinada condição extrema exigida ao seu criador, viver daí em diante totalmente à margem dessa mesma comunidade.

⁴¹ George Levine and U. C. Knoepfelmacher (eds.), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*, University of California Press, 1982.

Ler/Ser *Frankenstein* nos Tempos Modernos

As Pós-Vidas da Crítica

A crítica literária mais recente forneceu-nos já uma ampla variedade de perspectivas sobre a ficção inaugural de Mary Shelley, tornando-a um texto central nos estudos feministas, na história do romance, na crítica psicanalítica e, é claro, no impacto da ciência no romance. As últimas décadas do século passado foram especialmente prolíferas na publicação e disseminação de diversos estudos pioneiros sobre os problemas da Identidade e do Conhecimento em *Frankenstein*, incluindo as importantes dicotomias entre Humano e Não-Humano e entre Ciência e Humanidades aqui brevemente analisadas, deste modo contribuindo simbolicamente para prolongar a vida da ‘progenia hedionda’ (*hideous progeny*) da autora por via de um debate que se tem revelado absolutamente central no seio da Academia. Este poderá ser resumido do seguinte modo: Se a deificação do humano preconizada pela filosofia Romântica é implicitamente contestada (inclusivamente pela própria ironia autoral presente no subtítulo), a crítica do Conhecimento como única fonte de felicidade e comunidade permeia o romance como um todo.

Shelley's critique of knowledge permeates the novel as a whole. The intertwining male narratives in the novel are persuasive, but not always convincing or reliable. Shelley requires active readers who will question the coherence and the consistency of all the narratives as they develop throughout the book. The novel is thus self-consciously constructed as a kind of "knowledge text" that functions in the tradition of the "thought problem." The compilation of male narratives is, of course, the work of two women, two manuscripts overseen by two M.S.s: Margaret Saville and her creator Mary Shelley. Together they silently preside over narratives that purport to be accurate and scientific. Their silence requires each reader, in a process that is similar to scientific discovery, to examine the narratives closely in an effort to determine their reliability. (Rauch, 1995: 229-30)⁴²

Como afirma Alan Rauch acima, o facto de serem duas mulheres (Margaret e Mary) a compilar em silêncio as narrativas masculinas de Walton e de Frankenstein é significativo, mostrando a necessidade por elas sentida de qualificar e rever de forma

⁴² “The Monstrous Body of Knowledge in Mary Shelley's *Frankenstein*”, Alan Rauch, *Studies in Romanticism*, 14 (1995), 227-53.

crítica os respectivos discursos de conquista e descoberta, os quais se mostram pouco comedidos ou razoáveis, ao ponto de conduzirem à tragédia.

***Frankenstein* como Romance Existencialista**

Nem humano nem inanimado, preso num vazio identitário sem resolução, o monstro permanece até aos dias de hoje um desafio incontornável quer para aqueles que constroem ‘comunidades de afinidade’ e de afeto, quer para aqueles que desejam de alguma forma redimir a promessa das humanidades, sobretudo face ao crescente domínio das ciências exatas. Neste sentido, *Frankenstein* pode ser considerado um romance existencialista, *avant la lettre*, refletindo sobre o que significa ser humano num mundo mecanizado e sem transcendência, mas recusando de forma crítica a idealização do humano, ou pelo menos a ideia Romântica (perfilhada por William Godwin e P. B. Shelley) da sua superior perfeição ou da sua perfeitibilidade crescente.

E isto porque é forçoso comparar aquilo que acontece ao par formado por Mary Shelley e P. B. Shelley com o que acontece ao par constituído pelo Monstro e Victor Frankenstein. A extraordinária educação, quer literária quer científica, da autora não lhe evita o sofrimento inerente à sua condição de mulher, sujeita às leis da reprodução (exacerbado pela sua sofrida vivência pessoal, às mãos quer de um de pai frio e insensível quer de um companheiro alheado e megalómano), servindo, quando muito, para ampliar esse sofrimento. Também no romance, a gloriosa promessa das Humanidades, presente na figura do Poeta e na ávida leitura de obras paradigmáticas por parte do monstro, só cava um fosso maior entre humano e não humano e entre masculino e não masculino; neste último caso, porque o conhecimento intelectual não era acessível às mulheres. Tanto o Monstro como a Mulher (Elizabeth / Justine), as principais vítimas no romance, não são afinal salvos ou redimidos pela aquisição de conhecimento. Da mesma forma, e como sabemos, o conhecimento científico arrojado posto em prática por Victor não obtém bons resultados.

Esta eventual conclusão – da inoperância do Conhecimento em geral – é que é a verdadeira ‘mensagem de terror’ para os leitores da atualidade. *Frankenstein* parece assinalar, assim, tanto o falhanço da Ciência como das Humanidades quando o Humano é confrontado não apenas com o Impensável – a ameaça do Não-Humano, mas também com a própria e inexorável condição humana.

