

O pensamento científico em *Frankenstein*

Scientific Thought in Frankenstein

Patricia Marouvo Fagundes¹

Resumo: O romance *Frankenstein* (1818) narra o trágico destino de Frankenstein e seu monstro, cuja relação de ódio e temor os une rumo à autodestruição. A trama prima por desenvolver os desdobramentos da vontade de saber ilimitada e suas consequências éticas enquanto resposta à medida e à razão iluminista, insaciáveis porque manipuladas a fim de vasculhar e matematizar recessos e mistérios indecifráveis, como vida e morte. Entende-se que a necessidade gótica de encantamento promove a possibilidade de imaginar novas realidades, emudecendo leitores, maravilhados e/ou aterrorizados, quando em face do sublime. A imaginação, entendida como ato de criação poética, faz obrar o mundo em que a técnica do saber científico encontra suas limitações na criação monstruosa porque reflexo da aberração em que se transforma o homem em sua desmedida e a sociedade em suas instituições aparentemente inflexíveis. Este artigo pretende, desse modo, fazer uma leitura da obra de Mary Shelley, procurando estabelecer um diálogo acerca da questão do papel da imaginação na criação poética e da imaginação na criação científica como alternativas de desenvolvimento do potencial humano e os possíveis efeitos daí advindos.

Palavras-chave: Ciência; humano; gótico; *Frankenstein*

Abstract: The novel *Frankenstein* (1818) narrates the tragic destiny of Frankenstein and his monster, whose relationship of fear and hatred both bonds and leads them to their self-destruction. The plot addresses Enlightenment's reasoning as it unfolds the ethical consequences of the insatiable will of knowledge that drives scientific thought into mathematizing the recesses and mysteries that cannot be deciphered, that is, life and death. The gothic need for enchantment enables readers to imagine new realities, rendering them speechless, either marveled or terrified, when confronted with the sublime. The imagination, understood as poetic creation, operates a world in which technical knowledge is limited by the monstrous creation, which is the reflection of the aberration the scientist degenerates into, as do social institutions on a larger scale in their apparent inflexibility. Therefore, this article aims to interpret Mary Shelley's work, establishing a dialog between the role imagination plays poetically and scientifically as possible ways of developing human potential, and its possible outcomes.

Keywords: Science; human; gothic; *Frankenstein*

Um clássico exemplar da literatura gótica, o romance *Frankenstein* (1818) narra o trágico destino que atrai e repele cientista e monstro, criador e criatura, na relação de ódio e temor que une ambos os personagens rumo à autodestruição. Obstinado em sua pretensa contribuição científica ao melhoramento da sociedade e de suas intuições, o cientista Frankenstein se imbuí do árduo processo de matematizar a essência da vida em uma fórmula com que consegue gerar sua criatura. A necessidade de desvendar os mistérios incontornáveis da natureza é

¹ Doutora em Letras na área de Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

diversas vezes reiterada, numa mistura entre curiosidade insaciável, culpa e lamentação profundas: “O mundo era para mim um segredo que eu desejava desvendar”² (SHELLEY, 2013, p. 24). Seu projeto humanista é um sonho materializado em pesadelo apossador das promessas de um empenho científico e de uma vontade humana, cujo potencial transborda os limites éticos da vida individual e da vida em sociedade. Seu destino é consumado na atração pelo fascínio exercido por seu objeto de estudo, tornado previsível porque perseguido até suas últimas consequências.

Assim ele confessa no início da narrativa: “O destino foi demasiadamente potente, e suas leis imutáveis haviam decretado minha destruição total”³ (SHELLEY, 2013, p. 29). Sua destruição não é causada por um castigo divino, mas sim por sua desmedida na condução de seus experimentos ao investigar o incortornável da ciência, ou melhor, a inapreensibilidade de tudo que vigora enquanto atualização de seu próprio potencial. Em “Ciência e pensamento do sentido”, Martin Heidegger (2010) investiga os labirintos do pensamento científico moderno por uma perspectiva ontológica, afirmando que, para a ciência poder se assumir científica, ela deve se consolidar como uma teoria do real. A ciência deve, assim, enquanto visão protetora da dinâmica de desvelamento da verdade, visualizar o brilho puro do vigente, transformado em objetividade na Idade Moderna. Ela visualiza seu objeto de estudo para dele se apoderar e se assegurar, numa elaboração altamente intervencionista. “Com isso, todo real se transforma, já de antemão numa variedade de objetos para o asseguramento processador das pesquisas científicas” (HEIDEGGER, 2010, p. 48).

Em *Frankenstein*, a essência da vida permanece incontornável. Isso porque não se pode contorná-la, passando à margem da vida, permanecendo sempre dependente da maneira como sua essência vigora como energia motora atualizante do que é. Além disso, não se pode contornar a vida, relegando sua vigência a segundo plano, pois a ciência não pode dar conta de toda a plenitude do que é vida. Esgotar sua riqueza, num movimento de representação asseguradora é inviável, ou, como diria Heidegger, “incontornável”, já que a teoria deve sempre passar pelo

² The world was to me a secret which I desired to divine. Todas as traduções do romance *Frankenstein* são de minha autoria.

³ Destiny was too potent, and her immutable laws had decreed my utter and terrible destruction.

vigente a fim de matematizá-lo. O monstro é a criatura feita na tentativa de apreender o incontornável da ciência. Ele é produto de uma intervenção que procura tocar e formular a essência da vida, tornando-a aplicável. Mas a essência da vida, por demais escorregadia porque viva, não pode ser decifrada em sua totalidade, sendo somente vislumbrada em sua qualidade de vigente incontornável.

É de suma importância ressaltar a cena em que Frankenstein se confronta com sua criatura pela primeira vez:

Como posso descrever minhas emoções em relação a esta catástrofe, ou como delinear o miserável que, com infinitos sofrimento e zelo, tive me aventurado a criar? Seus membros eram proporcionais, e eu tinha selecionado seus traços de modo a serem belos. Belos? Meu deus! Sua pele amarela mal podia cobrir músculos e artérias; seu cabelo era de um negro lustroso que flutuava; seus dentes eram de um branco perolado; mas esses atributos luxuosos ajudavam a formar um contraste ainda mais horripilante com seus olhos aguados que pareciam da mesma cor que as órbitas de um branco pardacento em que se encaixavam, sua pele enrugada e seus lábios pretos e retilíneos.

Os diferentes acidentes da vida não são tão cambiáveis quanto os sentimentos humanos. Eu havia trabalhado por aproximadamente dois anos, com o propósito único de dar vida a um corpo inanimado. Para este fim, havia me privado de descanso e saúde. Havia desejado este feito com um ardor que excedia a moderação; mas agora que o havia terminado, a beleza do sonho desapareceu, e um horror e um desgosto sufocante tomaram meu coração. Não podendo aguentar o aspecto da coisa que havia criado, dela corri para meu quarto onde permaneci andando de um lado para o outro por um bom tempo, incapaz de aquietar minha mente.⁴ (SHELLEY, 2013, p. 43).

⁴ How can I describe my emotions at this catastrophe, or how delineate the wretch whom with such infinite pains and care I had endeavoured to form? His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful? Great God! His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriences only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun-white sockets in which they were set, his shrivelled complexion and straight black lips.

The different accidents of life are not so changeable as the feelings of human nature. I had worked hard for nearly two years, for the sole purpose of infusing life into an inanimate body. For this I had deprived myself of rest and health. I had desired it with an ardour that far exceeded moderation; but now that I had finished, the beauty of the dream vanished, and breathless horror and disgust filled my heart. Unable to endure the aspect of the being I had created, I rushed out of the room and continued a long time traversing my bedchamber, unable to compose my mind to sleep

A descrição minuciosa da aparência do monstro nos revela uma primeira impressão extremamente discriminatória, permeada por horror e pavor. Os traços refinados do monstro, longe de deleitar o cientista, fazem um contraste aterrorizante entre o corpo humano do criador e o organismo de uma forma antropomorfizada, já de maneira distorcida, porque a soma das partes não pode se igualar à visão de um todo único. O pai se dedica por anos com disciplina e paixão ao seu labor, mas o instante de revelação mostra-se demasiadamente impactante por materializar o sonho de um filho prototípico desproporcionalmente decepcionante por não espelhar sua identidade humana. Uma coisa sem identidade, a criatura sequer tem um nome, permanecendo, em estado primitivo, um mero brinquedo do destino, tornada órfã. Sem um nome, não pode participar do convívio em sociedade dada sua instabilidade identitária, a qual não permitiria uma imediata atribuição de papéis sociais, como as categorias de gênero, classe social ou nacionalidade. No plano individual, o monstro não pode compreender o sentido de sua vida senão pelo espectro da discriminação e da perseguição.

Frankenstein desafia os limites da produção humana até esgotar a essência da vida que, artificialmente produzida pelo ímpeto masculino, renega a naturalidade da vida fecundada, tentando apoderar-se das leis que regem vida e morte. Ao criar o monstro, “ele torna possível a procriação sem a penetração sexual no corpo da mulher” (MONTEIRO, 2004, p. 119). Pura disseminação do que a vontade de saber científica, tradicionalmente masculina, pretende alcançar, a criatura é o resultado deformado da fúria autossuficiente do cientista porque renega o papel de geração que o feminino oferta como possibilidade. Esta, no entanto, não é somente uma questão de gênero. Masculino e feminino tomam uma dimensão ontológica, dessa maneira, pois contribuem igualmente na constituição andrógina do ser humano. O masculino, entretanto, teve uma proeminência de seu papel no desenrolar da história do Ocidente, relegando o feminino a segundo plano, a ponto de encarcerá-lo no âmbito doméstico, onde a mulher é reprimida e silenciada pelo ritual de opressão, castrador das inúmeras possibilidades de criação a partir de uma outra sensibilidade. Assim, pode-se perceber que, em *Frankenstein*, a mulher é

silenciada. Sua voz é ouvida de forma indireta, canalizada pelas vozes dos narradores masculinos. No discurso patriarcal, assim, a representação do feminino é feita pelo silêncio, é aquilo que foge à representação. Quando muito, a mulher habita a esfera privada, que é o espaço ideológico das relações “corretas”. Vê-se, então, que ela não constitui um corpo dentro da economia da sexualidade (MONTEIRO, 2004, p.121-122).

As poucas personagens femininas são gradativamente sacrificadas no decorrer da narrativa. Caroline, a mãe de Frankenstein, é acamada logo no início do romance, seguida, mais tarde de Justine, a qual é injustamente condenada pelo assassinato de William, irmão mais novo do cientista. A morte de Elizabeth, entretanto, é o momento em que o sacrifício feminino se torna mais aguçado, por ser realizado na lua de mel dos recém-casados. O papel da mulher se torna nulo em um mundo em que o feminino é sufocado e o ato sexual não chega a ser realizado. Assim como seu criador, a criatura também é privada de compartilhar sua vida com uma parceira. No seu mundo também, a figura feminina se torna um objeto distante, ainda que, em seu caso, ardentemente desejado. Seu pedido a Frankenstein, porém, não pode ser realizado na medida em que, para o cientista, utilizar os resultados de sua pesquisa mais uma vez poderia engendrar possibilidades futuras de destruição da espécie humana e caos total.

Vale lembrar que o romance *Frankenstein* foi originalmente publicado anonimamente. Dentre as possíveis razões que pudessem elucidar a decisão de Mary Shelley, Johanna M. Smith (2015) especula sobre o medo de uma repetição do tratamento público direcionado aos escritos de seus pais, William Godwin e Mary Wollstonecraft. Somada a isso, a experiência por que passaram tanto seu marido, Percy Shelley, quanto seu amigo Lord Byron, cujos trabalho e vida pessoal eram difamados pela crítica, também contribuiu para este receio. E, por mais que os Shelley tenham se casado oficialmente em 1818, a experiência pública dos rumores que antecederam sua união – dentre eles o rumor de que Mary havia sido vendida por seu pai para Percy – pode ter pesado em sua escolha. Uma outra alternativa ainda estaria ligada às limitações impostas ao seu gênero, Mary Shelley podendo facilmente ter sua obra desconsiderada pela crítica simplesmente pela mesma ser o produto de uma escritora. Esse fio que conduz o argumento de Smith (2015) se

mostra especialmente interessante na medida em que aprecia as dificuldades materiais por que passavam as mulheres dentro do mercado intelectual e editorial do século XIX. A publicação da obra por uma autora poderia ser um risco de “o entendimento masculino” ser impugnado por ser “expressado de maneira feminina”. Tendo essa preocupação em mente, Mary recorreu a Percy para uma revisão minuciosa do manuscrito, e Smith (2015), ao analisar o escopo de alterações – que oscilam entre esclarecimentos e correções gramaticais –, afirma que Percy acaba reformulando a sintaxe mais direta e coloquial de Mary numa prosa mais moderada e latinizada, o que reflete um estilo público mais masculinizado de expressão, produto de uma educação das escolas públicas e das universidades inglesas, as quais eram disponibilizadas somente a homens.

Smith (2015) propõe que, ao receber a ajuda de Percy, Mary desafiou a versão destrutiva do “entendimento masculino”, ainda que, por outro lado, essa colaboração possa ser também interpretada como uma autossupressão por naturalizar uma fraqueza feminina. No século XIX, a mulher era condicionada a pensar que precisava da ajuda masculina, seja ela proveniente de seu pai, seu irmão ou seu marido, e, a partir dessa perspectiva, o acatamento às revisões de Percy é análogo à opressão experienciada pelas personagens femininas do romance (SMITH, 2015). A questão da autoria, desse modo, torna-se complexa na medida em que ela é condicionada pela lógica patriarcal, mas simultaneamente questiona essa mesma lógica que contribui para a exclusão, e a aniquilação em certos casos, de todo e qualquer gesto, fala ou silêncio que não confirmem os pressupostos estabelecidos pelo sistema. As personagens femininas, ainda que tomem como código de conduta a não obstrução da conduta pública masculina, são silenciadas a ponto de serem sufocadas e perecerem frente ao enclausuramento a que se viam confinadas no patriarcado inglês, prestando tão somente a função de promover a estabilidade das instituições a partir do núcleo familiar e doméstico.

No desenrolar do romance, o cientista passa do papel ativo de sujeito e herói para o de vítima, atormentado pelos seus erros. A criatura, monstruosa e solitária, indaga seu papel de objeto passivo, buscando tornar-se sujeito de uma discriminação inconsolável que o acusa de vilão. O tradicional entendimento de

pólos antagônicos, como herói-vilão, é questionado na medida em que categorizam e simplificam a individualidade, cuja textura, na verdade, se afirma como mais complexa e cambiante porque o duplo gótico se quer complementar de modo que sujeito-objeto e herói-vilão se desdobrem um no outro. “Criador e criatura unem-se através de uma corrente de oposições e identificações. Assim, cada um se vê como vítima inocente da hostilidade do outro, e o outro como causa responsável por todo mal” (MONTEIRO, 2004, p. 121). A tensão é construída de modo a culminar no confronto dialógico entre os personagens envolvidos pelo cenário congelante dos alpes, onde, sozinhos, podem compreender, ainda que relutantemente, a solidão que cerceia o contato de ambos com outros humanos. Assim, vocifera o cientista, de um lado:

“Diabo,” Eu exclamei, “te atreves a aproximar-te de mim? E não temes a violenta vingança que minha mão deflagrará sobre tua cabeça? Vá embora, inseto vil! Ou melhor, fique para que eu possa esmagar-te! E, oh, se ao menos eu pudesse, com a extinção de tua terrível existência, restaurar as vítimas que, tão diabolicamente, assassinaste”⁵ (SHELLEY, 2013, p. 82)!

Do outro, o monstro replica:

“(…) Oh, Frankenstein, não te tornes igual a todos os outros e não me destrua, a quem sua justiça, e até mesmo clemência e afeição, é mais esperada. Lembra-te que sou tua criatura; deveria ser teu Adão, mas sou, na verdade, teu anjo caído, que hás afastado da alegria sem ter feito nada de errado”⁶ (SHELLEY, 2013, p. 83).

Marcante se faz a relação especular no discurso das personagens, sendo redimensionada a abrangência de questões que ultrapassam o indivíduo. A linguagem anuncia a condição questionadora da criatura que, pensante, indaga a si mesmo e a seu criador sobre a impossibilidade de liberdade e felicidade na ausência

⁵ “Devil,” I exclaimed, “do you dare approach me? And do not you fear the fierce vengeance of my arm wreaked on your miserable head? Begone, vile insect! Or rather, stay, that I may trample you to dust! And, oh, that I could, with the extinction of your miserable existence, restore those victims whom you have so diabolically murdered”.

⁶ “(…) Oh, Frankenstein, be not equitable to every other and trample upon me alone, to whom thy justice, and even the clemency and affection, is most due. Remember that I am your creature; I ought to be thy Adam, but I am rather the fallen angel, whom thou drivest from joy for no misdeed”.

de compaixão dos seres humanos e de companheirismo na falta de uma parceira. O diálogo entre identidade e alteridade se estabelece na dubiedade em que se alicerça a diferença entre querer, mas não poder compartilhar o sentido de ser solitariamente. A promessa de liberdade, de igualdade e de fraternidade, anunciada pelos ideais iluministas, não chega a ser cumprida em *Frankenstein*.

Em tempos turbulentos, a proposta iluminista é criticada por se tornar uma tirania da razão ilimitada, cujos desdobramentos se revelam insaciáveis porque manipulados a fim de vasculhar e matematizar recessos e mistérios indecifráveis, como vida e morte. Seu valor positivo, na promoção da razão, da ciência, do comércio e de valores burgueses tenta viabilizar a construção de um ideal humanista transformador dos padrões de conhecimento, de produção, de organização social e de poder político. Entretanto, esta era de prosperidade industrial e avanços científicos também traz dificuldades a serem consideradas na construção de um ideal humano, como as crescentes pobreza e criminalidade nas cidades, as fronteiras entre o natural e o divino tornadas mais instáveis com a ciência e a teoria da evolução ao levantarem o espectro de regressão, dentre outras (BOTTING, 2014).

Ao reconstruir o contexto histórico de produção de *Frankenstein*, David Punter (1996) sugere duas possíveis razões que justifiquem a extensa profusão de obras góticas no final do século XVIII. Primeiramente, aponta a conjuntura em que a burguesia passa a se firmar como classe social, procurando entender seu lugar no mundo a partir da explicação de sua própria história de ascensão ao poder. Simultaneamente, as crescentes urbanização e industrialização estruturam um mundo em que indivíduos perdem a sensação de completude, pois perdem a noção do todo, alienando-se do processo de produção capitalista. Punter (1996) argumenta que esse território é propício para a emergência de uma literatura cujos principais temas são a paranóia, a manipulação e injustiça e cujo projeto central é tentar entender o inexplicável, o tabu e o irracional.

Como resposta e proposta a esses conflitos, a estética gótica desenvolve-se na negatividade calcada na descida aos confins psicológicos instáveis da mente humana, a qual jamais se atribui tão somente como racional. Essa literatura

manifesta a instabilidade na crença de uma unidade no indivíduo, na instituição familiar ou, de forma mais abrangente, na sociedade como um todo. A estrutura textual epistolar de *Frankenstein*, contada a partir de diversos pontos de vista, também provoca em seus leitores a sensação de incerteza e irresolução tão característica do gênero gótico porque pouco natural e fabricada, parte por parte, como o próprio sonho monstruoso de um humanismo masculino da imaginação científica. A necessidade por unidade é, desse modo, fragmentada pelos efeitos destrutivos sobre a família, os gêneros e as relações sociais (BOTTING, 2014).

Em seu ensaio “A questão da técnica”, Heidegger (2010) propõe que o método científico, inaugurado na Modernidade, faz uso de uma metodologia que analisa todo e qualquer fenômeno a partir da ótica do “dis-por explorador”. A realidade é, então, quantificada, transformada, estocada e disponibilizada quando manuseada pela mão humana, utilizando a técnica moderna. O objeto perde, assim, seu caráter de uso ritual na consumação de um sentido mítico e passa a ser visualizado em seu potencial como recurso armazenável quando, convenientemente, for apresentada a oportunidade de exploração.

A realidade é, portanto, reduzida a finalidades esgotadoras da riqueza de tudo que possa vir a ser objetificado. Enquanto a água, o ar e a terra são reavaliados como recursos naturais, o homem é concebido como recurso humano, todos estes valiosos quanto mais lucrativos forem. De maneira generalizada, o “dis-por explorador” ameaça a multiplicidade de manifestação do real a esta única modalidade de desvelamento. Heidegger ressalta o risco que o homem corre de se esquecer de sua própria essência⁷, já que ele também passa a se tornar disponível:

⁷ Em sua carta *Sobre o humanismo*, Heidegger propõe que a essência do homem consiste em ser ele mais do que homem só, no sentido em que ele concebe o homem, a saber, como ser vivo racional. Esse “mais” não se deve entender aditivamente, como se a definição tradicional do homem devesse ficar a determinação fundamental, para a seguir, ser completada pela adição do existivo. “Mais” significa: mais originário e, por isso, em sua Essência, mais Essencial. E é aqui que se mostra o enigma: o homem é no ser-lançado (*Geworfenheit*). Como a réplica (*Gegenwurf*) ec-sistente do Ser, o homem é mais do que o *animal rationale* na medida em que ele é menos do que o homem que se apreende e concebe pela subjetividade. O homem não é o amo e senhor do ente. O homem é pastor do Ser (Heidegger, 2009, pp. 67-8).

O homem se diferencia de todos os outros entes, sejam eles pertencentes ao reino mineral, vegetal ou animal não por conseguir raciocinar, autointitulando-se amo e senhor da realidade e tudo objetificando sob o jugo de sua vontade de poder. O homem se diferencia, sim, por ser na possibilidade de cuidar, pensando. Originária ou essencialmente, o homem é sem garantias, pois desde sempre já se encontra lançado nos entre-caminhos a serem tomados. No âmbito das
RE-UNIR, v. 6, nº 2, p.120- 133, 2019. ISSN – 2594-4916

Quando o des-coberto já não atinge o homem, como objeto, mas exclusivamente, como disponibilidade, quando no domínio do não-objeto, o homem se reduz apenas a dis-por da dis-ponibilidade – então é que chegou à última beira do precipício, lá onde ele mesmo só se toma por dis-ponibilidade (HEIDEGGER, 2010, p. 29).

Uma vez tendo sua essência obliterada, o homem se autointitula senhor da realidade, na medida em que, utilizando a técnica moderna, reconfigura mundo e confere existência a tudo ao seu redor, aparentemente delimitando todas as possibilidades de manifestações do real ao seu manuseio. “Esta aparência faz prosperar uma derradeira ilusão, segundo a qual, em toda a parte, o homem só se encontra consigo mesmo” (HEIDEGGER, 2010, p. 29), e com a aberração em que se tornou quando passa a refletir o impulso interno do “dis-por explorador”, sobrepujando o apelo externo convocador da dinâmica de desvelamento com que possa dialogar, pouco se dedicando à escuta das diferentes possibilidades de interpretação e ação enquanto respostas. No espelho, o reflexo admite apenas a posição humana de desbravador-explorador do real, distanciando-o de uma produção que propicie o desencobrimento mais criativo que se conhece: a arte.

A resposta de Mary Shelley à imaginação científica é o pesadelo realista e encantador de sua trama poética, que faz obrar o mundo em que a técnica do saber científico encontra suas limitações na criação monstruosa porque reflexo da aberração em que se transforma o homem em sua desmedida e a sociedade em suas instituições. A imaginação poética desvela novas questões e novas perspectivas dentre as possibilidades ofertadas ao cuidado com que a artista pôde conceber o embate entre o cientista e o monstro, o criador e a criatura. Ao relatar seu trágico destino à Walton, Frankenstein alerta também seus leitores a não incorrerem no mesmo erro que ele tolamente cometeu:

possibilidades de ser para se tornar quem já é, ou melhor, para se apropriar do que lhe é essencial, o ser humano tem na sua existência a resposta humilde à grandiosidade da realidade à sua volta no momento em que é feita a pergunta pelo sentido da vida.

Aprenda comigo, se não pelos meus preceitos, pelo menos pelo meu exemplo, o quão perigosa é a aquisição de conhecimento e o quão mais feliz é o homem que acredita que sua cidade natal seja o mundo do que aquele que aspira tornar-se maior do que sua natureza o permite⁸ (SHELLEY, 2013, p. 39).

A aquisição de conhecimento se revela mais perigosa do que aparenta. Ela engendra desdobramentos cujas consequências ultrapassam os limites do que a natureza humana oferta como possibilidade ética. Assim, Frankenstein diz que muito mais feliz é o homem que vive no cotidiano próximo dos seus companheiros do que o cientista que almeja para além dos seus limites. A essência da vida, formulada cientificamente na narrativa, dissemina infortúnios e diversas mortes, e se mostra incapaz de gerar vida genuinamente humana ou felicidade. Frankenstein, ao final da narrativa, esgota suas últimas energias na caça ao seu monstro a fim de vingar-se, mas, principalmente de prevenir futuras mortes como as de seu irmão William, de Justine, de seu melhor amigo Clerval e de sua esposa Elizabeth.

Também o monstro termina a narrativa infeliz e solitário:

“Esta é também minha vítima!”, ele exclamou. “Em seu assassinato, meus crimes foram consumados. Aproxima-se o final da miserável série de minha vida! Oh, Frankenstein! Ser generoso e devotado a si mesmo! De que adianta que eu te peça perdão? Eu que irremediavelmente destruí a ti ao destruir todos aqueles que amavas. Ele está gélido e, portanto, não pode me responder” (SHELLEY, 2013, p. 39)⁹.

A sede de vingança do monstro só pode ser consumada através dos assassinatos dos entes queridos de Frankenstein e do próprio cientista, nele originando um impulso ao extermínio de sua criação, os quais o levam a uma série de privações que culminam em sua morte. A moral é finalmente vocalizada pela criatura ao confessar seu remorso pelas vidas inocentes que tomou a fim de se fazer

⁸Learn from me, if not by my precepts, at least by my example, how dangerous is the acquirement of knowledge and how much happier that man is who believes his native town to be the world, than he who aspires to become greater than his nature will allow.

⁹ “That is also my victim!”, he exclaimed. “In his murder my crimes are consummated; the miserable series of my being is wound to its close! Oh, Frankenstein! Generous and self-devoted being! What does it avail that I now ask thee to pardon me? I, who irretrievably destroyed thee by destroying all thou lovedst. Alas! He is cold, he cannot answer me”.

presente na trajetória do cientista. Vigança e solidão são questões marcantes como irresolução da tentativa de felicidade na procura de sentido em sua vida. A negatividade do vazio que o engloba requer o sacrifício último em uma região isolada da extremidade norte do planeta. Este sacrifício configura-se como a resposta que o monstro deseja dar ao enigma que propulsiona a trama como todo, não permitindo, desse modo, que outros busquem realizar o mesmo empreendimento de Frankenstein. As consequências éticas das inovações científicas tomam uma nova proporção à medida que redesenham novos parâmetros para se experimentar vida humana no contexto de utilização da técnica moderna.

A técnica, utilizada pela ciência, pode ser remontada à sua origem grega na palavra *téchne*, a qual posteriormente foi traduzida tanto como “técnica” quanto como “arte”. Ambas são uma maneira de o ser humano responder aos apelos do real, propondo uma resposta de teor totalmente único frente à realidade de que faz parte. Enquanto a técnica moderna se distingue precisamente por seu caráter visionário ainda que depredador, a arte – mais especificamente, a literatura – redimensiona questões que, na linguagem cotidiana, têm seu vigor originário obscurecido pelo fato de a língua ser utilizada principalmente pelo viés da funcionalidade que presta em eventos comunicativos, ainda que esse potencial artístico vigore enquanto latência do que pode vir a ser elaborado como possibilidade.

Emmanuel Carneiro Leão, em seu ensaio “Aristóteles e as questões da arte” (2005), expõe os quatro usos da *téchne* para melhor explorar a experiência da arte. Primeiramente, esta se caracteriza pelo acompanhamento monitorado na transformação da matéria em algo novo, opondo-se a *týche* (o acaso, a sorte) e a *automaton* (o automático). De acordo com seu segundo uso, a arte é necessariamente modelada pela mão humana, diferentemente da *physis* que diz “a realização originária da realidade e original do real” (LEÃO, 2005, p. 108). Seu terceiro uso afirma que a arte se baseia na produção a partir da experiência empírica com que nela as questões são tratadas, em oposição a *episteme* (conhecimento universal). Seu quarto uso diz que ela é invenção de novas e surpreendentes realizações, opondo-a a *poiesis*, entendida como um advento repentino e inesperado

da realidade. Esses diferentes usos concorrendo para o mesmo em uma determinada obra, portanto, revelam que a arte, modelada pela mão humana no acompanhamento monitorado da transformação da matéria em uma forma nova, opera as questões mais prementes ao ser humano da maneira mais concreta, nova e surpreendente possível, possibilitando, que novas maneiras de compreensão do real venham à tona.

Trabalhando com esses diferentes usos da palavra *téchne*, Leão (2005) mostra a complexidade do termo utilizado na obra de Aristóteles e chega à conclusão de que “a arte é e não é técnica, é e não é procedimento, é e não é ciência, é e não é criação ou invenção” (LEÃO, 2005, p. 109). Isso porque para se realizar em sua plenitude, a arte precisa se utilizar da técnica, ou melhor, de procedimentos textuais, no âmbito literário, para poder transcendê-los. Precisa, em *Frankenstein*, utilizar a ciência para criticá-la, ou seja, instaurá-la em sua textura de mundo para superá-la, porque radicaliza seu questionamento através da imaginação e da produção humana. O cuidado minucioso tanto com os recortes da trama sempre através das perspectivas masculinas e a morte gradativa das personagens femininas quanto com a forma fragmentada do próprio romance ajuda a caracterizar a quebra na linguagem entre as esferas pública e doméstica, masculina e feminina, o discurso assertivo e a fala reticente – uma quebra tornada potência nas entrelinhas da obra de Mary Shelley.

Leão (2005) alude, ainda, ao conceito de *mímesis*, sintetizando a finalidade de toda obra de arte como sendo a de imitar a natureza perfeitamente. Não sugere, no entanto, que a arte seria uma mera cópia da natureza, mas sim que arte tem “as características e a autonomia, e a surpresa e a novidade e a originalidade de um ser natural” (LEÃO, 2005, p. 116), porque deixa que “novos processos de realização natural se apossam de nós” (LEÃO, 2005, p. 116). A arte é criação ou invenção por ser concebida pela imaginação e realizada pela mão humana, mas esta criação ou invenção deve ser entendida, na verdade, como resposta aos apelos de tudo que se anuncia como fenômeno da e na linguagem. A literatura encanta e espanta leitores ao promover a criação de mundo, cuja concretização no momento de leitura incita à

reflexão de questões capazes de reunir a identidade de todo ser humano na diferença de cada conjuntura epocal.

O desencantamento da ciência no século XIX se mostra recorrente em diversas obras filosóficas e literárias. Mary Shelley, juntamente com outros escritores românticos, expõe um mundo em que a ciência é percebida com certa desconfiança, relegando a segundo plano o natural e o divino. A ciência passa a ser vista com a familiaridade que a confiabilidade confere quando ela se torna presente de maneira confiante e inabalável. No texto literário, porém, pode-se avistar o perigo a que esta dependência pode levar em situações extremas. O cientista Frankenstein simboliza este dilema que perdura e ainda mais se intensifica no século XXI. A permanência e atualidade da referida obra é inquestionável, conseguindo maravilhar leitores não porque os assuste com mecanismos textuais, um pouco datados para o leitor contemporâneo, mas sim pela radicalização visionária do poder da imaginação humana científica e artisticamente.

REFERÊNCIAS

- BOTTING, Fred. *Gothic*. New York: Routledge, 2014.
- HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In: *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Editora Vozes, 2010, p. 11-38.
- _____. Ciência e pensamento do sentido. In: *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Editora Vozes, 2010, p. 39-60.
- _____. *Sobre o humanismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2009.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. Aristóteles e as questões da arte. In: CASTRO, Manuel Antônio de (Org.). *A arte em questão: as questões da arte*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005, p. 107-125.
- MONTEIRO, Maria Conceição. *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror – A History of Gothic Fictions from 1765 to the present day*. Volume 1. London: Longman, 1996.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. San Diego: Canterbury Classics, 2013.
- SMITH, Johanna M. “Cooped Up”: Feminine Domesticity in *Frankenstein*. In: SMITH, Johanna M (Org.). *Frankenstein – Case Studies in Contemporary Criticism*. New York: St. Martin’s Press, 2015, p. 270-285.