

Cleide Antonia Rapucci
Guilherme Magri da Rocha
Luiz Fernando Martins de Lima
Organizadores

**O MONSTRO
BICENTENÁRIO
LEITURAS DE *FRANKENSTEIN*
200 ANOS DEPOIS**



Pantanal Editora

2020

Cleide Antonia Rapucci
Guilherme Magri da Rocha
Luiz Fernando Martins de Lima
(Organizadores)

O MONSTRO BICENTENÁRIO
LEITURAS DE *FRANKENSTEIN* 200 ANOS
DEPOIS

Revisão

Thais Maria Gonçalves da Silva



Pantanal Editora

2020

Copyright© Pantanal Editora
Copyright do Texto© 2020 Os Autores
Copyright da Edição© 2020 Pantanal Editora
Editor Chefe: Prof. Dr. Alan Mario Zuffo
Editores Executivos: Prof. Dr. Jorge González Aguilera
Prof. Dr. Bruno Rodrigues de Oliveira

Diagramação: A editora

Edição de Arte: A editora. Capa: <https://visualhunt.com/photo3/160192/>.

Revisão Geral: Os autor(es), organizador(es) e a editora

Revisão textual: Thais Maria Gonçalves da Silva

Conselho Editorial

- Prof. Dr. Adailson Wagner Sousa de Vasconcelos – OAB/PB
- Profa. Msc. Adriana Flávia Neu – Mun. Faxinal Soturno e Tupanciretã
- Profa. Dra. Albys Ferrer Dubois – UO (Cuba)
- Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – IF SUDESTE MG
- Profa. Msc. Aris Verdecia Peña – Facultad de Medicina (Cuba)
- Profa. Arisleidis Chapman Verdecia – ISCM (Cuba)
- Prof. Dr. Bruno Gomes de Araújo - UEA
- Prof. Dr. Caio Cesar Enside de Abreu – UNEMAT
- Prof. Dr. Carlos Nick – UFV
- Prof. Dr. Claudio Silveira Maia – AJES
- Prof. Dr. Cleberton Correia Santos – UFGD
- Prof. Dr. Cristiano Pereira da Silva – UEMS
- Profa. Ma. Dayse Rodrigues dos Santos – IFPA
- Prof. Msc. David Chacon Alvarez – UNICENTRO
- Prof. Dr. Denis Silva Nogueira – IFMT
- Profa. Dra. Denise Silva Nogueira – UFMG
- Profa. Dra. Dennyura Oliveira Galvão – URCA
- Prof. Dr. Elias Rocha Gonçalves – ISEPAM-FAETEC
- Prof. Me. Ernane Rosa Martins – IFG
- Prof. Dr. Fábio Steiner – UEMS
- Prof. Dr. Gabriel Andres Tafur Gomez (Colômbia)
- Prof. Dr. Hebert Hernán Soto Gonzáles – UNAM (Peru)
- Prof. Dr. Hudson do Vale de Oliveira – IFRR
- Prof. Msc. Javier Revilla Armesto – UCG (México)
- Prof. Msc. João Camilo Sevilla – Mun. Rio de Janeiro
- Prof. Dr. José Luis Soto Gonzales – UNMSM (Peru)
- Prof. Dr. Julio Cezar Uzinski – UFMT
- Prof. Msc. Lucas R. Oliveira – Mun. de Chap. do Sul
- Prof. Dr. Leandro Argente-Martínez – ITSON (México)
- Profa. Msc. Lidiene Jaqueline de Souza Costa Marchesan – Consultório em Santa Maria
- Prof. Msc. Marcos Pisarski Júnior – UEG
- Prof. Dr. Mario Rodrigo Esparza Mantilla – UNAM (Peru)
- Profa. Msc. Mary Jose Almeida Pereira – SEDUC/PA
- Profa. Msc. Nila Luciana Vilhena Madureira – IFPA
- Profa. Dra. Patrícia Maurer
- Profa. Msc. Queila Pahim da Silva – IFB
- Prof. Dr. Rafael Chapman Auty – UO (Cuba)
- Prof. Dr. Rafael Felipe Ratke – UFMS

- Prof. Dr. Raphael Reis da Silva – UFPI
- Prof. Dr. Ricardo Alves de Araújo – UEMA
- Prof. Dr. Wéverson Lima Fonseca – UFPI
- Prof. Msc. Wesclen Vilar Nogueira – FURG
- Profa. Dra. Yilan Fung Boix – UO (Cuba)
- Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – UFT

Conselho Técnico Científico

- Esp. Joacir Mário Zuffo Júnior
- Esp. Maurício Amormino Júnior
- Esp. Tayronne de Almeida Rodrigues
- Esp. Camila Alves Pereira
- Lda. Rosalina Eufrausino Lustosa Zuffo

Ficha Catalográfica

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
M756	<p>O monstro bicentenário: leituras de Frankenstein 200 anos depois / Organizadores Cleide Antonia Rapucci, Guilherme Magri da Rocha, Luiz Fernando Martins de Lima. – Nova Xavantina, MT: Pantanal, 2020. 98p.</p> <p>Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web ISBN 978-65-88319-17-8 DOI https://doi.org/10.46420/9786588319178</p> <p>1. Shelley, Mary Wollstonecraft, 1797-1851. Frankenstein. 2. Ficção científica inglesa – História e crítica. I. Rapucci, Cleide Antonia. II. Rocha, Guilherme Magri da. III. Lima, Luiz Fernando Martins de.</p> <p style="text-align: right;">CDD 823</p>
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

O conteúdo dos livros e capítulos, seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva do(s) autor (es). O download da obra é permitido e o compartilhamento desde que sejam citadas as referências dos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Pantanal Editora

Rua Abaete, 83, Sala B, Centro. CEP: 78690-000.
 Nova Xavantina – Mato Grosso – Brasil.
 Telefone (66) 99682-4165 (Whatsapp).
<https://www.editorapantanal.com.br>
contato@editorapantanal.com.br

APRESENTAÇÃO

O ponto de partida para esta obra foi o I Encontro de Literatura de Língua Inglesa, evento promovido pela Área de Inglês da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de Assis, e realizado no dia 11 de junho de 2018. Esse evento teve como subtítulo “celebrando o bicentenário de Frankenstein”, e nele aconteceram as seguintes atividades: conferência, mesa-redonda, workshops e debates relacionadas ao clássico *Frankenstein: or the Modern Prometheus*, de Mary Shelley (1797-1851), publicado em 1818. Lido, relido e recontado diversas vezes nesses duzentos anos de existência, essa obra "nos impressiona com uma grandiosa ideia oriunda do gênio original da autora. É um romance que excita novas reflexões e desconhecidas fontes de emoções"¹, segundo Sir Walter Scott (1771-1832), contemporâneo de Shelley. *Frankenstein* é a transformação e a reconfiguração do mito de Prometeu no universo do horror gótico, apresentando a criação por mãos mortais de um monstro humano e moral e que, por isso, nos comove, embora não comova seu criador, um cientista obcecado, personagem típico da ficção científica, gênero que, para muitos, foi fundado nesse romance.

Esta publicação, intitulada *O monstro bicentenário: leituras de Frankenstein 200 anos depois*, foi inspirada nos resultados satisfatórios do evento supracitado e trata de diversos aspectos da obra de Shelley. Portanto, reúnem-se capítulos que apresentam reflexões sobre o texto no âmbito da crítica feminista, da estética da recepção, da literatura comparada e dos estudos interartes. São abordados, principalmente, a fortuna crítica feminista da obra de Shelley, assim como seu consenso crítico de modo mais amplo; as personagens monstruosas de seus intertextos e suas releituras em obras de língua inglesa; ou mesmo diálogos possíveis fora das letras inglesas. O resultado dessas investigações, realizadas por pesquisadores empenhados e cujos trabalhos estão sempre vinculados às literaturas de língua inglesa, atesta a vitalidade da obra em sua significação inesgotável, promovendo uma série de releituras, conforme a concepção de Ítalo Calvino, para quem tanto a primeira leitura de um clássico é uma releitura, quanto toda releitura é uma leitura de descoberta. Essas (re)descobertas, neste volume, revelam a vivacidade de *Frankenstein* a partir da pluralidade de temas e reflexões que sua (re)leitura suscita.

Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira e Guilherme Magri da Rocha, em “Mary Shelley e a fortuna crítica feminista de Frankenstein”, objetivam refletir sobre a vitalidade do romance epistolar de Mary Shelley como parte do cânone de autoria feminina. Para tanto, considera-se na análise da obra as contribuições da Estética da Recepção e da Crítica Feminista à Teoria Literária. Conforme Lissa Paul², essa crítica possui duas tendências vinculadas aos Estudos Culturais, cujos procedimentos associam-se à crítica analítica da pesquisa em Letras: reivindicação de obras de autoria feminina que, “fora de sincronia com o que estava em alta na época” de sua publicação foram desconsideradas; e oferecimento

¹ Resenha publicada na *Blackwood's Edinburgh Magazine*, em março de 1818.

² *Reading Otherways* (1997)

de “releituras ou reavaliações de textos considerados menores ou de pouca importância”. Ademais, embora a obra de Shelley não tenha sido ignorada, pois lida inclusive por jovens que dela se apropriaram, conforme Sandra Beckett³, na época de sua publicação, seu caráter inovador e seu valor estético merece ser discutido, em especial, a fortuna crítica contemporânea à sua produção.

Por sua vez, o texto de Thais Maria Gonçalves da Silva, “A comunidade interpretativa no romance *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, de Mary Shelley” procura analisar uma parcela da fortuna crítica sobre o livro de Mary Shelley usando a abordagem teórica de “comunidade interpretativa”, conceito introduzido por Stanley Fish (1938) em seu livro *Is there a text in this class?*, de 1980. Para Fish, comunidades interpretativas designam diferentes leitores que aplicam as mesmas estratégias de leitura, tanto construtivas quanto interpretativas, e possuem uma opinião comum sobre o significado de uma obra. Pretendeu-se, assim, demonstrar a existência de um certo consenso entre os críticos da obra, tomando como ponto de partida o artigo de Lawrence Lipking (1934), “*Frankenstein, the True Story; por, Rousseau Judges Jean-Jacques*” (1996).

Já Adriana Carvalho Conde, em “O Fascínio do Terror: Monstruosidades-Sensíveis e a Reverberação da Noiva Morta da Literatura ao Cinema”, parte do pressuposto que o fascínio pela literatura e filmes de horror, evidenciado na cultura, exemplifica a expressão das fantasias relacionadas à presença de personagens monstruosas. Nesse sentido, a pesquisadora nos mostra como as personagens femininas Elizabeth, de *A Noiva de Frankenstein* (1935) e Emily, de *A Noiva Cadáver* (2005) se manifestam no amálgama do monstruoso-sensível, conectadas à obra ficcional de Mary Shelley, em que o grotesco e o sublime estão intrinsecamente ligados, em um entrelaçar indissolúvel, na representação de personagens marcadamente românticas. Engendra-se na interpretação dessas representações, imbuída de perspectiva sobre o monstruoso, na cultura, em um processo de resignificação nas artes do século XX.

No capítulo seguinte, “O impacto de *Frankenstein* (1818), De Mary Shelley (1797-1851), nas literaturas contemporâneas de língua inglesa”, Luiz Fernando Martins de Lima apresenta um texto de viés ensaístico que tem como objetivo analisar seis obras do mundo anglófono, publicadas nos últimos cinquenta anos, explicitamente inspiradas no romance clássico de Mary Shelley, quais sejam, *Frankenstein Libertado* (1973), de Brian Aldiss (1925-2017), *Frankenstein: o filho pródigo* (2005), de Dean Koontz (1945), *A caderneta de Victor Frankenstein* (2008), de Peter Ackroyd (1949), *Uma obsessão sombria* (2011), de Kennet Opper (1967), *This Monstrous Thing* (2015), de Mackenzi Lee, e *Frankenstein: A Love Story* (2019), de Jeanette Winterson (1959). As análises têm caráter expositivo e avaliativo, de maneira a identificar caminhos mais e menos percorridos na produção ficcional baseada no clássico romance inglês, e a asseverar, na medida do possível, o quão bem-sucedidas foram tais empreitadas.


³ *Crossover fiction: global and historical perspectives* (2009)

Por fim, em “Criadores e criaturas em *Frankenstein* e ‘As ruínas circulares’”, Altamir Botoso traça um diálogo perspicaz entre o romance de Mary Shelley e o conto do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986). Nesse estudo comparativo, Botoso destaca consonâncias e dissonâncias que tangenciam os protagonistas, tomando por base o embate entre criador e criatura. O autor aprofunda-se no estudo da temática das obras, abordando o tema da vingança e do abandono paterno no relacionamento entre criador e criatura, observando que entre o conto de Borges e o romance de Shelley, tal relacionamento reveste-se de matizes que apontam para semelhanças, mas, na maioria das vezes, traz diferenças cruciais.

A publicação oferece subsídios para estudantes, pesquisadores e professores refletirem sobre o romance de Shelley e sua vitalidade, a partir dos distintos temas que seus capítulos abordam e problematizam, atestando seu potencial plural e inesgotável, mesmo tendo sido lançado há pouco mais de 200 anos.

Cleide Antonia Rapucci
Guilherme Magri da Rocha
Luiz Fernando Martins de Lima

Mary Shelley e a fortuna crítica feminista de *Frankenstein*

 10.46420/9786588319178cap1

Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira^{1*} 
Guilherme Magri da Rocha^{2*} 

INTRODUÇÃO

Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851) produz sua obra na era georgiana, período em que a competência de mulheres para a escrita, a vida política, entre outros papéis sociais, não era sequer considerada. Contrariando esse sistema, Mary Shelley escreve inúmeros textos. Entre eles, aos 21 anos, publica *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*³ (1818) – doravante *Frankenstein* –, primeira obra de ficção científica, conforme José Paulo Paes (1985), considerada um marco no cânone ocidental. Este romance subverte não só a escrita feminina da época, mas, ao inaugurar um novo subgênero, também a tradição masculina ocidental.

O monstro criado por Shelly em sua narrativa já serviu de inspiração para uma diversidade de filmes, jogos, programas de televisão, entre outras produções. Para Paes (1985), o romance da escritora é o “grande, senão único mito original produzido pela idade da ciência e da técnica, a cujos primórdios sua autora assistiu na Inglaterra e cuja culminação estamos hoje vivendo pelo mundo todo com o advento da cibernética e da engenharia genética” (Paes, 1985). Trata-se de uma apavorante história que, escrita no início do século XIX, contribuiu para a criação do romance de ficção científica. Na atualidade, suas adaptações sob a ótica do ridículo representam mais um ato de autodefesa, segundo o estudioso (Paes, 1985), da própria neurose cultural do homem em criar algo com o qual não tem competência, nem forças para lidar.

¹ UNESP/Assis

* Autora correspondente: eliane.galvao@unesp.br

² UNESP/Assis

* Autor correspondente: guilherme.magri@unesp.br

³ *Frankenstein: Or, the Modern Prometheus*.

Frankenstein, de Mary Shelley, é um notável integrante do cânone literário, em consonância com Italo Calvino (1993), pois se legitima no campo da literatura por meio de bibliografias, comentários e interpretações fornecidos pela crítica literária e pelos estudos acadêmicos, tanto na contemporaneidade da obra, quanto através do tempo. Justamente, no Brasil, em âmbito acadêmico, já foram defendidos diversos trabalhos de Mestrado (38) e Doutorado (13) que tomam a obra como objeto e atendem tanto à Grande-Área de Linguística, Letras e Artes, como à de Ciências Sociais Aplicadas, Ciências Exatas e da Terra. Essas áreas diversas à de Letras, ainda que não se ocupem da análise do texto de Shelley, a partir dele discutem outros conceitos científicos (Catálogos de Teses e Dissertações, 2020). Além disso, o romance como objeto de pesquisa também pode ser observado pela plataforma *Google Scholar*, em que os termos “Frankenstein + feminism” apresentam resultados que contemplam leituras feministas diversas da obra, associando-a à ecocrítica, aos estudos lacanianos, à androginia, ao monstruoso-feminino, à filosofia, entre outros ramos da ciência.

Neste capítulo, objetiva-se refletir sobre a vitalidade do romance epistolar *Frankenstein*, de Mary Shelley (2017), como parte do cânone de autoria feminina. Para tanto, considera-se na análise da obra as contribuições da Estética da Recepção (Jauss, 1994; Iser, 1996 e 1999) e da crítica feminista à teoria literária. Conforme Lissa Paul (1997), essa crítica possui duas tendências vinculadas aos Estudos Culturais, cujos procedimentos associam-se à crítica analítica da pesquisa em Letras: reivindicação de obras de autoria feminina que, “fora de sincronia com o que estava em alta na época⁴” de sua publicação, foram desconsideradas; e oferecimento de “releituras ou reavaliações de textos considerados menores ou de pouca importância⁵” (Paul, 1997). Embora a obra de Shelley não tenha sido ignorada, pois foi lida inclusive por jovens que dela se apropriaram, conforme Sandra Beckett (2009), na época de sua publicação, seu caráter inovador e seu valor estético merecem ser discutidos, em especial, a fortuna crítica contemporânea à sua produção.

Esse romance epistolar apresenta, como narrativa moldura, o relato do capitão Robert Walton sobre sua exploração náutica rumo ao Polo Norte. Esse capitão, fascinado pela ciência, por meio de missivas, comunica suas aventuras à irmã, a Sra. Margaret Saville, além de registrá-las em um diário de bordo. Durante o percurso, seu navio fica preso no mar congelado e sua tripulação avista uma imensa criatura que, com destreza e habilidade, viaja em um trenó puxado por cães. Na manhã seguinte, os marinheiros resgatam um homem, cujo trenó ficara preso em uma balsa de gelo. Trata-se do doutor Victor Frankenstein que, debilitado, narra suas desventuras a Walton, provocadas pela ambição de criar vida através de experimentos científicos. Graças a seus intentos, informa que criou um monstro – o

⁴ “Reclaim authors, especially those whose works have been neglected because they were out of sync with the fashions of the times”. (Todas as traduções são nossas).

⁵ “Offer re-readings or re-evaluations of works that had been deemed minor or of little importance”.

qual avistaram no outro trenó –, utilizando-se de partes de cadáveres humanos e de animais, além da técnica do galvanismo. Seu intento é matá-lo, mesmo que sucumba nesse processo.

O relato deste protagonista, que morre sem atingir seu intento, constitui a trama central do romance, dividida em 24 capítulos. Antecedem o primeiro capítulo quatro cartas de Walton à irmã. A primeira delas é de 11 de dezembro de um ano do século XVIII não especificado. Encerra o relato de Frankenstein uma carta, de 12 de setembro do ano seguinte. Nesta, o capitão informa que o monstro adentrara o camarote onde estava o corpo de Victor e, arrependido, declarou o término de sua jornada, assim, cometera suicídio, incinerando seu corpo para evitar outras descobertas científicas.

De acordo com Marisa Lajolo (2002), o romance epistolar integra-se à história literária ocidental e seu emprego na composição da narrativa moldura atua como sedução ao leitor, pois “colore, com tintas irresistíveis, a história do encontro e organização das cartas” (2002). Seu sucesso na Europa, no século XVIII, deveu-se a certa homologia entre práticas sociais de comunicação e sua mimese na literatura. Para Paes (1985), essa técnica conferia mais naturalidade ao relato. Lajolo (2002) afirma que o romance epistolar, ao envolver no mínimo um remetente e um destinatário, em um processo de desvendamento, provoca respostas e firma-se sob a forma de um jogo sedutor que devassa “a intimidade alheia” (Lajolo, 2002), configurando o leitor, como um *voyeur*. Esse tipo de romance, segundo Luís Costa Lima (2009), põe em destaque o subjetivo, enquanto paradoxalmente o objetiva pelo texto epistolar, conferindo segurança ao leitor que imagina ler “a verdade da experiência individual” (Lima, 2009). O que justifica, além da temática e do subgênero ficção científica, a manutenção do interesse pela obra através dos séculos.

Para a reflexão sobre o romance de Shelley, optou-se por resgatar as primeiras leituras feministas sobre a narrativa, realizadas por acadêmicas anglo-americanas no final da década de 1970 (Moers, 1976; Gilbert; Gubar, 2000), com o intuito de se verificar se essas análises, com o passar do tempo, mantêm-se pertinentes. Esses estudos vinculam-se ao que Showalter (1994) conceitua como a segunda fase da crítica feminista: a ginocrítica, que se desenvolveu a partir de teorias e técnicas pós-estruturalistas e psicanalíticas, e visou ao estabelecimento de um rigor crítico nas pesquisas feministas, em oposição às leituras elaboradas até então, que apenas expunham os mecanismos do patriarcado em textos masculinos.

Assim, conforme essa estudiosa, houve uma mudança de direção, no final dos anos 1970, por parte da crítica feminista, que passou a desconsiderar a representação da mulher em textos de autoria masculina – androtextos – e redirecionou seu foco para obras de autoria feminina – ginotextos (Showalter, 1994). Dessa forma, as feministas deram início a uma discussão sobre a literatura escrita pela mulher a partir das imagens, da experiência e ideologia feminina, além de proporem a construção

de um novo cânone de expressão feminina, de cunho revisionista, almejando a inclusão de escritoras que foram inicialmente rejeitadas pelo cânone ocidental.

Showalter (1977), ao avaliar que a crítica feminista precisava de uma teoria que lhe garantisse respeitabilidade, bem como de disciplinas acadêmicas que a discutissem, dividiu a produção literária de autoria feminina em três fases: Feminina (1840-80), Feminista (1880-1920) e Fêmea⁶ (início em 1920). A primeira delas caracteriza-se pela geração de romancistas vitorianas, como as irmãs Brontë, George Eliot e Elizabeth Gaskell, cujos textos se definem pela imitação das normas e dos padrões estéticos dominantes, de autoria masculina. Conforme a pesquisadora, nesse grupo, incluem-se Florence Nightingale, Mary Carpenter, Angela Burdett, entre outras pioneiras, conhecidas pelos sociólogos como “inovadoras do papel feminino”, pois abriram caminhos e possibilidades para outras escritoras (Showalter, 1977).

O romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, pela data de publicação em 1818, é anterior ao período que Showalter (1977) define para a fase Feminina. Contudo, por questão de aproximação, pode-se associá-lo a essa fase.

MARY SHELLEY, COMO ESCRITORA DO SÉCULO XIX

A escritora, dramaturga, ensaísta, biógrafa e autora de literatura de viagens, Mary Wollstonecraft Shelley, nasceu em Somers Town, Londres, em 30 de agosto de 1797, e faleceu em Chester Square, Londres, no dia primeiro de fevereiro de 1851. Além de sua produção literária, ela também editou e promoveu trabalhos de seu marido, o poeta romântico e filósofo, Percy Bysshe Shelley (1792-1822), com quem fugiu aos 17 anos e se casou em 1816, após o suicídio da primeira esposa dele. O casal teve quatro filhos, mas somente o último sobreviveu, Percy Florence.

Mary Shelley é uma das responsáveis pela Era de Ouro da autoria feminina, segundo Sandra Gilbert e Susan Gubar (1996). Para essas pesquisadoras, embora a tradição feminina tenha começado a se estabelecer com volumes de Anne Bradstreet, Anne Finch e Mary Wollstonecraft, a imaginação feminina floresceu somente no século seguinte, não só devido às irmãs Brontë, George Eliot e Elizabeth Gaskell, como também Maria Edgeworth. Trata-se da época em que as poetisas Emily Dickinson, Elizabeth Barrett Browning e Christina Rossetti produziram seus textos, assim como o fizeram figuras políticas, como Margaret Fuller, Harriet Beecher Stowe, Frances E.W. Harper, entre outras.

Até o século XVII, na Inglaterra, conforme Virginia Woolf (2014), não há uma produção literária de autoria feminina contínua, o que caracteriza essa tradição literária como permeada por “intervalos de silêncio” (Woolf, 2014). Muitas escritoras, privadas de liberdade, produziam seus textos

⁶ Feminist, Feminine e Female.

a partir da experiência “encontrada numa sala de visitas da classe média” (Woolf, 2014). Mary Shelley, por ser filha da crítica feminista Mary Woolstonecraft (famosa por *Reivindicação dos Direitos da Mulher*⁷, de 1792) e do filósofo racionalista William Godwin (conhecido por *Inquérito sobre Justiça Política*⁸, 1793), difere dessas mulheres, pois nasceu em ambiente favorável ao trabalho intelectual. Órfã aos dez dias de idade, a escritora foi educada de forma liberal pelo pai e teve acesso à produção intelectual da mãe. Aos 19 anos, escreve *Frankenstein*. Em 1822, perde o marido quando o barco de Percy Shelly afunda durante uma tempestade na Baía de La Spezia. Um ano depois, Mary Shelley retorna à Inglaterra e dedica-se à educação de seu filho e à carreira como escritora. A última década de sua vida foi marcada pela doença, talvez, causada pelo tumor cerebral que a matou aos 53 anos de idade. Embora sua vida tenha sido atribulada, a escritora foi produtiva, mesmo que a crítica considere somente *O Último Homem*⁹ comparável à obra *Frankenstein*, em força e originalidade (Gilbert; Gubar, 1996).

Ao discutir sobre as obras de escritoras dezenovistas, Woolf (2015) identifica que a experiência sociocultural dessas mulheres levava à *distorção* em suas narrativas. Essa distorção resultava em uma produção literária pautada pela subjetividade e pelo ressentimento “imposto a seu gênero” (Woolf, 2015). Em “Um teto todo seu”, Woolf (2014) retoma o texto de um sobrinho de Jane Austen, que relata o medo da escritora de ser descoberta em seu ofício. Quanto à *distorção*, a autora critica a obra de Charlotte Brontë porque “ela escreve sobre si mesma, quando deveria escrever sobre seus personagens” (Woolf, 2014). Entretanto, afirma que são poucas as mulheres que conseguiram escrever sem serem porta-vozes de ressentimentos ou insatisfações pessoais.

Mary Shelley, por crescer em ambiente de leitura e erudição e, posteriormente, conviver, como esposa de Percy Shelley, com diversos poetas românticos da época, não se preocupava em esconder seus escritos. O próprio processo de construção de *Frankenstein* deveu-se a um desafio proposto por Lord Byron, em que ele, Mary, Percy e John William Polidori competiram para descobrir quem escreveria a melhor história de horror (Shelley, 2017). Apesar disto, a primeira edição desse romance, publicada em 1818, foi anônima. O nome da escritora aparece somente na segunda edição de 1821, publicada em Paris. Conforme Mark Vareschi (2019), em 1818, ano de lançamento da narrativa, 41 dos 62 romances britânicos foram publicados anonimamente (66%). Dos textos sem identificação, verificou que 16 foram escritos por mulheres e cinco por homens. Para o professor, deve-se compreender a publicação anônima como aspecto da produção textual da época, pois, historicamente, tratava-se de um procedimento padrão das primeiras edições de romances. Entretanto, quando Vareschi (2019) discute a obra de Mary Shelley, ele afirma que, talvez, se tenha considerado a antipatia dos críticos por mulheres escritoras e uma possível recepção negativa do volume. Nota-se, então, a permanência do preconceito

⁷ Vindication of the Rights of Women.

⁸ Enquiry Concerning Political Justice.

⁹ The Last Man.

em relação à produção de autoria feminina. Cabe destacar que, pelos dados, a prática de publicação anônima entre as mulheres (76%) é bem superior ao número de volumes de autoria masculina publicados do mesmo modo (23,8%).

No século XIX, as escritoras publicam seus textos com pseudônimos masculinos. Para Showalter (1977), essa estratégia indica a perda de inocência, tal como a folha de figo utilizada por Eva. As escritoras não querem ser comparadas com outras, devido ao estigma social, e também querem evitar a percepção de seus textos como pertencentes a uma literatura menor. Justifica-se, então, que escritoras, como Charlotte Yonge (1823-1901) e Dinah Craik (1826-1887), tivessem ciência “de que o romance ‘feminino’ também representava fraqueza, ignorância, puritanismo, refinamento, decoro e sentimentalismo, enquanto a escritora era retratada como vaidosa, em busca de publicidade e autoafirmação¹⁰” (Showalter, 1977). Vale lembrar que *Frankenstein* não foi publicado com pseudônimo, mas anonimamente. A edição crítica do livro canônico foi lançada pela editora Norton em 1992, com uma segunda edição, publicada em 2012. Esse volume foi editado por J. Paul Hunter, professor emérito da Universidade de Chicago, Estados Unidos, e conta com diversos paratextos, incluindo a recepção crítica da época, por meio de artigos de Sir Walter Scott (1771-1832), possivelmente John Croker (1780-1857) e outros dois, de autoria anônima, publicados na *Edinburgh Magazine* e na *Gentlemen’s Magazine*. Todos esses textos foram veiculados entre janeiro e abril de 1818, ano de lançamento de *Frankenstein* (Shelley, 2012).

Esse romance continha um prefácio assinado por Percy Shelley e era dedicado a William Godwin. Na crítica de Croker (2012), ele chama a atenção para o prefácio e a dedicatória, indicando que o autor de ambos é, também, o do romance. Walter Scott (2012) também associa a autoria do romance a Percy Shelley: “dizem que foi escrito pelo Sr. Percy Bysshe Shelley, que, se formos devidamente informados, é genro do Sr. Godwin; e está dedicado a esse autor engenhoso¹¹” (Scott, 2012). Vareschi (2019) retoma outras críticas, entre elas, a do *The British Critic* que, quanto à autoria da narrativa, afirmou: “entendemos que se trata de uma mulher; isso é um agravamento daquilo que é a falha predominante do romance; mas se nossa autora pode deixar de lado a delicadeza de seu sexo, não é por isso que nós devemos; e, portanto, rejeitaremos o romance sem mais comentários¹²” (Vareschi 2019). No próximo tópico, analisamos estes “comentários”.

¹⁰ “Were aware that the ‘feminine’ novel also stood for feebleness, ignorance, prudery, refinement, propriety, and sentimentality, while the feminine novelist was portrayed as vain, publicity-seeking, and selfassertive”.

¹¹ “It is said to be written by Mr Percy Bysshe Shelley, who, if we are rightly informed, is son-in-law to Mr Godwin; and it is inscribed to that ingenious author”.

¹² “The writer of it is, we understand, a female; this is an aggravation of that which is the prevailing fault of the novel; but if our authoress can forget the gentleness of her sex, it is no reason why we should; and we shall therefore dismiss the novel without further comment”.

AS PRIMEIRAS CRÍTICAS FEMINISTAS DE *FRANKENSTEIN*

Os estudos feministas e de gênero, como categoria de análise, possibilitaram a expansão de um cânone literário até então bastante monolítico, na medida em que um grupo de escritoras e obras foi redescoberto e passou a fazer parte de antologias e arquivos literários. No viés do trabalho de revisão do cânone, a terceira edição da *Norton Anthology of Literature by Women*, de Sandra Gilbert e Susan Gubar (2007), engloba 219 escritoras anglo-americanas, historicizando essa tradição. No recorte temporal da Idade Média até o século XVIII, as estudiosas compilaram 42 escritoras, demonstrando como o trabalho iniciado por Virginia Woolf (2014; 2015) em sua meta de revisar o cânone progrediu com o passar do tempo e como a crítica feminista tem recuperado mulheres, cujos volumes entraram em ostracismo.

No final da década de 1960 e começo de 1970, as mulheres, conforme Deborah Nord (2014), realizaram movimentos cujas bases, que correspondiam entre ativismo político e estudos acadêmicos, culminaram no surgimento de estudos feministas, oriundos de diversas áreas: história, crítica literária, antropologia, entre outras. Isso, por sua vez, resultou não só no redirecionamento de carreiras individuais para as mulheres, como também no remapeamento de disciplinas e pesquisas acadêmicas. Como resultado desse contexto, surgiram as primeiras leituras feministas de *Frankenstein*, ligadas à “ginocrítica” (Showalter, 1994). Esse termo cunhado por Showalter (1994) associa-se à crítica feminista anglo-americana desse período. A ginocrítica considera a mulher como produtora do texto literário e de seu significado, por isso busca analisar temas, gêneros, estilos, estruturas dos escritos de autoria feminina, além da história, psicodinâmica da criatividade feminina, trajetória da carreira feminina individual ou coletiva, bem como sua evolução (Hollanda, 1994). Tendo em vista o intuito de se mapear a tradição literária feminina, essa vertente busca prover releituras feministas de obras de mulheres conhecidas por parte considerável dos leitores, além de descobrir textos e reencontrar volumes de escritoras desconhecidas ou que caíram em ostracismo com o passar do tempo.

A ginocrítica é considerada por Showalter (1994) como uma “segunda fase” da crítica feminista¹³, tendo sucedido à fase de crítica feminista¹⁴ que se debruçava sobre obras escritas por homens (androtextos), refletindo sobre a representação feminina em suas personagens. Essa transição acontece concomitante às publicações do que se convencionou chamar de linha francesa da crítica feminista (*l'écriture féminine*), que tem como principais teóricas Helene Cixous e Luce Irigaray, e à ascensão do feminismo cultural que, há poucas décadas, deixou de ter a mulher como foco e passou a abrir caminho para os estudos de gênero, como categoria de análise (Nord, 2014). Um ano antes de Showalter (1977) traçar um panorama da tradição da literatura de autoria feminina inglesa, Ellen Moers publicou *Literary Women* (1976), em que busca comprovar que as mulheres têm sua própria cultura e

¹³ Feminist criticism.

¹⁴ Feminist critique.

literatura. Seu trabalho se diferencia dos demais publicados na época, pois leva em conta não só mulheres inglesas, mas também francesas e estadunidenses, em um intervalo de tempo que se inicia no século XVII e se encerra no século XX. Como bem sumariza Deborah Nord, “Moers montou uma tradição literária feminina internacional e iniciou o estudo de uma variedade estonteante de escritoras¹⁵” (Nord, 2014).

Moers (1976) analisa *Frankenstein* de forma inédita, a partir das vivências de Shelley como mulher, de sua biografia e de seu romance, como integrante da tradição gótica feminina na literatura. A pesquisadora caracteriza este gênero literário como aquele em que “a fantasia predomina sobre a realidade, o estranho sobre o lugar-comum e o sobrenatural sobre a natureza, com uma intenção clara: assustar [o leitor]”¹⁶ (1976, p. 90). Por isso, definem-se, como pertencentes ao gótico feminino, as obras de autoria feminina cuja “intenção de assustar” associa-se a algo mais carnal, físico e envolve a epiderme, o sistema circulatório, os músculos, entre outros. Esses aspectos podem hoje ser observados até mesmo nos paratextos das edições de *Frankenstein*; tal como a edição brasileira do romance, publicada pela DarkSide (Shelley, 2017), em que as ilustrações emolduradas possuem artérias e riscos vermelhos que rompem seus limítrofes, atuando de forma metapictórica ao recordar o leitor que se trata de uma representação. As imagens, pelos riscos vermelhos que as ultrapassam e adentram em outras páginas, evocam a ruptura de qualquer racionalidade em prol de um delírio científico, retomando, assim, os elementos do gótico ficcional.

Moers (1976) afirma que, na tradição literária de autoria feminina, o gótico teve como obras pioneiras *Os Mistérios de Udolfo* e *O Italiano*¹⁷, ambas escritas por Ann Radcliffe (1764-1823) e publicadas, respectivamente, em 1794 e 1797. Conforme afirma Stephen Greenblatt (2012), a escritora era conhecida como “a grande feiticeira¹⁸” e seus seis romances, cinco publicados em vida, foram extremamente populares e influenciaram uma gama de autores por um longo tempo. Para Moers (1976), os volumes dessa autora substituíram a picaresca; gênero no qual as personagens femininas podiam viver aventuras que eram tradicionalmente masculinas. Dessa maneira, para a pesquisadora, foi a partir dos textos de Radcliffe que as mulheres também puderam se aventurar pelas veredas do gótico ficcional. Suas obras eram protagonizadas por uma personagem feminina, que fazia tanto o papel de vítima como o de heroína. Pode-se observar, então, que Shelley, quando publica *Frankenstein* (1818), subverte esse modelo, transformando-o no que hoje chamamos de ficção científica. Ao subverter um gênero literário e inaugurar outro (Aldiss, 2005), a autora se distancia, cada vez mais, da primeira fase da literatura de autoria feminina, a fase feminina, que se caracteriza pela manutenção do modelo masculino.

¹⁵ “Moers conjured a female literary tradition that was international and launched the study of a dizzying variety of writers”.

¹⁶ “Fantasy predominates over reality, the strange over the commonplace, and the supernatural over the natural, with one definite auctorial intent: to scare [the reader]”.

¹⁷ *The Mysteries of Udolpho* e *The Italian*.

¹⁸ “Great enchantress”.

Moers (1976) afirma que *Frankenstein* é um mito de criação gestado na imaginação de uma autora que era, também, mãe. Dessa forma, pode-se dizer que isso a diferenciava das demais escritoras dos séculos XVIII e XIX que, geralmente, eram solteiras e virgens. O tema do nascimento, hoje símbolo identificado com o feminino, conforme lembra a estudiosa (Moers, 1976), foi trazido para a literatura de maneira realista e por homens, como Tolstói (1828-1910), Zola (1840-1902) e William Carlos Williams (1883-1963). Em *Frankenstein* (1818), Shelley não só abordou este tema sem os devidos requintes positivos da maternidade, numa ficção gótica e através de um mito de origem jamais visto, quanto, conforme Moers (1976), inventou a figura do cientista louco, que se tranca no laboratório e, por meio da ciência e do conhecimento, cria a vida, ainda que monstruosa. Para a pesquisadora, o fato mais interessante, poderoso e feminino em *Frankenstein* é o de Victor ter abandonado seu inominado, abordando o “tema da repulsa à vida do recém-nascido e no drama da culpa, do pavor e da fuga nos arredores do nascimento de suas consequências¹⁹” (Moers, 1976).

Dessa forma, para a estudiosa, *Frankenstein* (1818) subverte a tradição do nascimento como tema, ao enfatizar não o que o precede e o processo de gestação, mas o trauma que o espõe. Assim, pode-se compreender que a reação do cientista é oposta à enraizada em nossa cultura, geralmente, associada ao amor e à proteção. Ainda, conforme Moers (1976), *Frankenstein* (1818) também deveria fazer parte da tradição literária do *overreacher*: o super homem “que rompe as limitações humanas para desafiar as regras da sociedade e infringir o reino de Deus²⁰” (Moers, 1976), tradição da qual fazem parte não só o mito do Dr. Fausto, como também os heróis byronianos e balzaquianos, entre outros personagens punidos por seus excessos. Shelley também subverte esse gênero, na medida em que seu cientista explora os limites da ciência para criar uma nova vida, não para prolongar a própria. Conforme a pesquisadora, a escritora registra, em suas anotações pessoais, “uma história de horror da maternidade²¹” (Moers, 1976) e tanto a vida da escritora, quanto sua obra são permeadas pela dicotomia vida *versus* morte. Nesse diário, Shelley relata que sonhou que sua primeira filha havia voltado à vida. Gelada, ela leva a criança para se aquecer perto do fogo. A autora engravidou aos 16 anos, em julho de 1814 e teve essa filha prematura em fevereiro do ano seguinte. A criança morreu em março e, nesse ano, uma de suas irmãs engravidou de Lord Byron, o que causou um grande constrangimento e levou Mary e Percy a seguirem Byron até a Suíça.

Em 1815, Shelley ficou grávida novamente e a criança nasceu em janeiro do ano seguinte, pouco tempo antes do início da escrita de *Frankenstein*. Também nesse ano, uma de suas irmãs cometeu suicídio, pois descobriu que não era filha de William Godwin, mas do amante estadunidense de sua mãe

¹⁹ “Is where Mary Shelley’s book is most interesting, most powerful, and most feminine: in the motif of revulsion against newborn life, and the drama of guilt, dread, and flight surrounding birth and its consequences”.

²⁰ “The superman who breaks through normal human limitations to defy the rules of society and infringe upon the realm of God”.

²¹ “A horror story of maternity”.

e, portanto, era ilegítima. Harriet Shelley, a primeira mulher de Percy, também cometeu suicídio em 1815. Por essas razões, para Moers (1976), as fontes da concepção gótica de *Frankenstein* “eram, certamente, as angústias de uma mulher que, como filha, amante e mãe, era portadora da morte”²² (Moers, 1976). Moers (1976) indica, ainda, que o romance é mundano e um de seus principais aspectos reside no fato de o monstro recapitular a infância e adolescência, que passou sem a assistência das figuras paterna e materna. O inominado tem desejos, inclusive, sexuais, pois exige que lhe seja criada uma parceira. O tema central da obra recai na relação pai e filho, que também compõe seu plano de fundo. Para exemplificar, pode-se citar o começo do romance, em que um irmão amoroso (Robert Walton) escreve cartas para uma irmã (Margaret Walton Saville) que com ele se preocupa, pois, como são órfãos, compensam entre si a ausência afetiva paterna e materna. Dessa forma, trata-se de um mito de origem que leva em conta múltiplas manifestações da relação familiar, sobretudo entre pais e filhos. A própria Shelley, no prefácio do romance, como recorda Moers, se refere ao texto como “minha progênie horrenda”²³ (Moers, 1976). Nele, temas como incesto, infanticídio e parricídio são transformados em uma “fantasmagoria de berçário”²⁴ (Moers, 1976), que continuou única na literatura inglesa até o lançamento de *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847)²⁵, de Emily Brontë (1818-1848).

Em 1979, Sandra Gilbert e Susan Gubar publicam um clássico dos estudos feministas, essencial para a compreensão da vertente anglo-americana, intitulado *The Madwoman in the Attic* (1979): *The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. O título dessa obra retoma o clássico *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë (1816-1855), mais precisamente, faz referência à esposa do Sr. Rochester, Bertha Masons, tachada como louca pelo marido e trancafiada no sótão de sua casa. Nessa publicação, Gilbert e Gubar (2000) conceituam o discurso feminino como “palimpsesto”, e consideram que o texto literário de autoria feminina é compilado a partir de diferentes camadas, que se distribuem de forma que as mais superficiais disfarçam as mais profundas. O romance *Jane Eyre* (1847), por exemplo, em sua trama superficial, apresenta o romance da protagonista com o senhor Rochester; mas em uma camada mais profunda, revela a raiva insana de Bertha Masons, trancafiada no porão de sua própria casa, por seu próprio marido. Nessa obra, essas pesquisadoras elaboram a ideia de “angústia da autoria”²⁶ – conceito formulado a partir da revisão do que Harold Bloom chama de “angústia da influência”²⁷ –, defendendo que, embora um autor se inspire por outras obras, teme repeti-las e, dessa forma, trava uma batalha quase edípica com os escritores do passado, em busca de originalidade, inovação.

²² “Were surely the anxieties of a woman who, as daughter, mistress, and mother, was a bearer of death”.

²³ “My hideous progeny”.

²⁴ “Phantasmagoria of the nursery”

²⁵ *Wuthering Heights*.

²⁶ Anxiety of authorship.

²⁷ Anxiety of influence.

O modelo de Bloom é essencialmente masculino e, ao revisá-lo, Gilbert e Gubar (2000) apontam que, no caso das mulheres dezenovistas, tanto havia uma ausência de escritoras precursoras, quanto uma ideia generalizada de que a escrita era uma atividade essencialmente masculina. Por isso, elas elaboram a noção de angústia de autoria, em vez de influência, que pode ser sumarizada em três concepções:

[...] primeiro, a relação entre romancistas e poetas e suas antepassadas pode ser caracterizada (pelo menos até o século XX) mais por uma conexão agradecida que pela competição. Segundo, a profunda insegurança dessas mulheres em relação à escrita pode ‘infectar’ seus trabalhos com elementos de desconforto, alienação e raiva. E terceiro, como as escritoras do século XIX já estavam à beira da impropriedade ao pegar uma caneta, elas podem esconder seu material mais radical embaixo de histórias aparentemente convencionais²⁸ (Childers; Hentzi, 1995).

Pela análise da obra de Mary Shelley (2017), pode-se observar que ela subverte princípios: rompe com o gótico, produzindo a ficção científica; não explora a *distorção*, conforme entendimento de Virginia Woolf (2015); e, na leitura de Moers (1976), “corrompe” a visão corrente de maternidade e discute a concepção mundana de tal tema.

Gilbert e Gubar (2000) retomam os diários de Mary Shelley com a finalidade de mostrar que ela foi uma leitora voraz e, nos anos de composição do romance – 1816 e 1817 –, “estudou as obras de seus pais, sozinha ou em conjunto com [Percy] Shelley, como uma detetive acadêmica, buscando desvendar o significado de um texto enigmático²⁹” (Gilbert; Gubar, 2000). Também afirmam que a autora leu diversas obras góticas da época e ficção em geral, não só de língua inglesa, como alemã e francesa. Nesse meio tempo, teve contato com diversos volumes de John Milton (1608-1674): *Paraíso Perdido* (1667), *Paraíso Recuperado* (1671)³⁰, *Comus* (1634), *Areopagitica* (1644) e *Lycidas* (1637). Durante parte desse período, lembram Gilbert e Gubar (2000), Shelley estava grávida, amamentando ou simplesmente dentro de casa, por isso, essa bibliogênese torna *Frankenstein* uma revisão da história misógina implícita em *Paraíso Perdido*. Argumentam que essa é a “segunda camada” da narrativa de Shelley, aquela que está por baixo da superfície, que compreende as tramas de Walton, Victor e do monstro. Para as pesquisadoras (2000), esses três personagens centrais tentam compreender sua presença em um mundo caído, em pecado. Entretanto, se a queda de Adão é do Éden para a Terra, a deles é da Terra para o inferno e, dessa forma, aproximam-se de outros personagens miltonianos como

²⁸ “[...] first, the relation of female novelists and poets to their foremothers may therefore be characterized (at least until the twentieth century) less by competition than by grateful connection. Second, these women’s deep insecurity about writing may “infect” their works with signs of uneasiness, alienation, and rage. And third, since nineteenth-century women writers were already on the verge of impropriety by taking up the pen at all, they may hide their most radical material beneath apparently conventional cover stories.

²⁹ “She studied her parents’ writings, alone or together with Shelley, like a scholarly detective seeking clues to the significance of some cryptic text”

³⁰ Paradise Regained.

a Pecado³¹, o Diabo e Eva. Para ambas (2000), Victor aparece envolto em camadas que o aproximam dos principais personagens de *Paraíso Perdido* (1667): na mais superficial delas, ele é Adão – criado por pais bondosos e irmão de uma personagem que se torna sua posse. Entretanto, o personagem se caracteriza por uma curiosidade feminina criminosa, que o aproxima de figuras como Pandora, Psique e da própria Eva. Em seguida, o cientista passa por uma metamorfose que o transforma no Diabo, quando decide dar vida a uma matéria inanimada, tal como esse personagem de Milton acaba criando a Pecado. Por isso, Victor, como o Diabo, se distancia do satã byroniano (masculino) do primeiro livro de *Paraíso Perdido* e se aproxima daquele feminino, que dá à luz a outra entidade (Pecado).

Dessa forma, Victor-Diabo, assim como o Victor-Adão, também está ligado à figura feminina de Eva. Aliás, em sua última camada, o cientista se transforma definitivamente em Eva e isso acontece durante o processo de “gestação” e nascimento do monstro. É nesse momento que, para elas, o personagem descobre que ele é feminino: não é Adão, mas Eva, e não é o Diabo, mas a Pecado. Assim, Shelley “realmente representa a história da descoberta que faz Eva: ela não vai sair [do Éden], mas tendo sido criada como mulher, ela já foi expulsa, pois feminilidade e queda são, essencialmente, sinônimos³²” (Gilbert; Gubar, 2000). No que se refere ao monstro, as estudiosas afirmam que ele é mais próximo de sua autora (Shelley) do que de seu “criador” (Victor), porque ambos são intelectualmente similares: leram *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (1774), *Vidas Paralelas* (Século II) e *Paraíso Perdido* (1667). Trata-se de livros que, para Gubar e Gilbert (2000), englobam lições que tanto a autora quanto seu monstro devem aprender para sobreviver numa sociedade patriarcal. Ainda que o monstro não mencione Eva na narrativa, seu senso de deformidade, a ausência de um nome, o isolamento materno e a condição de órfão o aproximam tanto dela, quanto de seu duplo, a Pecado. Aliás, não somente delas: “ele próprio não tem nome, como uma mulher na sociedade patriarcal, tão inominado quanto Mary Wollstonecraft Godwin, solteira, grávida de forma ilegítima, pode ter se sentido na época em que escreveu *Frankenstein*”³³ (Gilbert; Gubar, 2000).

Como se pode observar, a leitura proposta pelas feministas leva em consideração as experiências da escritora, associando Shelley a um de seus protagonistas, pelas suas vivências enquanto leitora e pela opressão de sua existência, como mulher. Além disso, sua camada profunda não só subverte as criações de autoria masculina acerca da maternidade, como símbolo literário, assim como atesta as potencialidades femininas de seus personagens masculinos, aproximando-os da vivência da mulher. Frankenstein e o monstro podem até se associar às personagens masculinas miltonianas, mas sempre de forma a acentuar o feminino e atuando como duplos da própria Eva.

³¹ No original, Sin, é filha do Diabo, por isso mantivemos no feminino.

³² “Really enacts is the story of Eve’s discovery not that she must fall but that, having been created female, she is fallen, femaleness and fallenness being essentially synonymous”.

³³ “He is himself as nameless as a woman is in patriarchal society, as nameless as unmarried, illegitimately pregnant Mary Wollstonecraft Godwin may have felt herself to be at the time she wrote *Frankenstein*”.

Conforme Virginia Woolf (2014), para entender a mulher escritora, deve-se entender a mulher comum. Nesse caso, Gubar e Gilbert (1996) afirmam que, embora os avanços políticos feministas tenham sido graduais, ao longo do século XIX, as mulheres progrediram em diversos sentidos, sobretudo educacionais. Nesse âmbito, as feministas americanas foram admitidas na Universidade de Harvard e estabeleceram o Radcliffe College, como anexo da instituição. Na Inglaterra, a luta das feministas inglesas, em 1884, garantiu que as mulheres estudassem em Cambridge e Oxford. Entretanto, por muitos anos, foi-lhes negado o direito de receber o grau formal. Como consequência da educação superior, havia o interesse por profissões até então masculinas. Conforme relata Walter Besant (2012), crítico, historiador e romancista, em *The Queen's Reign* (1897), as mulheres do final da década de 1890, começam a se formar em arquitetura, contabilidade, entre outras profissões. Embora ainda não pudessem fazer parte de profissões ligadas à lei, elas já haviam conquistado a medicina, podendo atuar como médicas e cirurgiãs.

Shelley faleceu em 1851 e, por conta disso, viu pouco dos avanços iniciados por sua mãe e suas contemporâneas. Para Gilbert e Gubar (1996), no começo do século XIX, as escritoras trabalhavam tanto em conjunto, quanto contra as práticas e hipóteses estéticas dos homens. Assim, podem-se identificar algumas mulheres que, em sua produção escrita, embora se apropriem de ideias, temas e imagens criadas pelos românticos, também os subvertem. No caso de Mary Shelley, conforme as estudiosas, seus “contos e romances, especialmente *Frankenstein* (1818), exibem a preocupação com questões de liberdade e autoridade, vontade e imaginação, representadas em obras de seu marido, como *Prometeu Ilimitado* (1820) e *O Triunfo da Vida* (1824)³⁴” (Gilbert; Gubar, 1996). Assim, pode-se considerar que o romance de Shelley, pelo menos em sua superfície, ao emular a escrita do homem, insere-se na fase feminina, conforme Showalter (1977), que se caracteriza pela manutenção do estilo e da escrita do modelo vigente.

A VITALIDADE DE *FRANKENSTEIN*

Frankenstein (1818), de Mary Shelley, pelo potencial mitológico, desfecho inquietante, exploração do horror, recurso ao texto epistolar e à ficção científica, possui apelo para leitores contemporâneos, pois atende suas necessidades universais de ficção e, pelo fantástico, pode atuar como compensação do excesso de materialismo, fomentado pelo capitalismo na contemporaneidade. Para o público jovem, segundo Teresa Colomer (2003), o romance de ficção científica aciona seu imaginário, pela especulação

³⁴ “Tales and novels, specially *Frankenstein* (1818), exhibit just the concern with issues of liberty and authority, will and imagination, that works of her husband’s like *Prometheus Unbound* (1820) and *The Triumph of Life* (1824) dramatize”.

do que o mundo poderia ser a partir dos conhecimentos da ciência, desse modo, deflagra reflexões sobre o contexto histórico e social em que se insere.

Sua leitura, pelo potencial de entretenimento, tanto promove o prazer, quanto, pela revisão de hipóteses consensuais, pode levar à reflexão crítica. Por meio dela, consegue-se afastar o monstro de Shelley do conceito de ridículo, explorado pela mídia, e perceber que possui personalidade dotada de camadas de emoções e dramaticidade, sendo capaz de demonstrar até mesmo remorso, como no final da narrativa. Como esse monstro busca firmar sua identidade, é natural que os jovens em fase de individuação, identifiquem-se com ele e por ele sintam comiseração, pois aproximam na leitura, conforme Regina Zilberman (1998), a criação de si.

Por sua vez, as relações intertextuais que se estabelecem no romance, com obras de Goethe (1749-1832), John Milton (1608-1674), entre outras mencionadas na narrativa ou que a margeiam sob a forma de dedicatória e epígrafe, suscitam “[...] competência narrativa e intertextual do leitor para que se distancie do texto e aceite o convite do narrador para participar de um jogo interpretativo” (Colomer, 2003), o qual evoca a comparação constante na leitura entre a obra conhecida e a nova. Se ao jovem leitor, em geral, com pouco contato com textos diversos, as associações dialógicas podem não se efetivar, por outro lado, podem promover desejos de conhecer esses textos, bem como ativar sua memória nas associações a filmes e produções da indústria cultural. O que não impede de se observar o potencial dialógico do romance na contemporaneidade.

O romance epistolar, pelo recurso à polifonia, desafia o leitor a refletir sobre como se estruturam seus discursos e se estabelecem as delicadas relações interpessoais manifestas nesse grande mosaico de depoimentos, cartas e registros diários, por sua vez, emoldurados. Para esse desvendamento de base metalinguística no romance epistolar, a que Oscar Tacca (1983) denomina de transcrição, a autora busca esconder sua presença, bem como dissimular a arquitetura de criação ficcional. No jogo que se estabelece entre os sujeitos que se carteam, enreda-se o leitor em busca da reconstituição de um contexto histórico. Na constituição do romance, Shelley utiliza-se de diversos gêneros textuais, demonstrando habilidade e percepção do que desperta e mantém a curiosidade de seu leitor contemporâneo. Por essa razão, sua narrativa, como o inominado, é híbrida. Além disso, invoca a tradição cultural, apropriando-se de referências literárias, míticas, mas também de conhecimentos populares. Um exemplo avulta no subtítulo “o Prometeu moderno”, resultante da apropriação de duas variantes do mito: a do titã que furta o fogo para beneficiar a humanidade, e a do Plastificador que cria do barro a raça humana (Paes, 1985). Desse modo, seu romance, pela estrutura e configuração de seus discursos, fomenta a formação do leitor estético (Eco, 2003), pois exige que reflita sobre como a história se constitui.

Como romance epistolar, a obra apresenta posição móvel do narrador e incompletude na descrição das personagens que dependem do olhar de outras, o que instaura inúmeros vazios (Iser, 1996 e 1999) e exige do leitor um exercício de síntese constante. Há, na leitura desse gênero romanesco, uma relação de interação desdobrada, no plano ficcional entre os correspondentes, e, no plano interpretativo, na busca por concretização, com seu leitor. Conforme Iser (1996 e 1999), para que a interação entre texto e leitor resulte em interpretação, faz-se necessário que este projete expectativa e memória, uma sobre a outra, produzindo sínteses. Contudo, como as sínteses no gênero epistolar são sempre provisórias, diante de fatos novos e da inserção de olhares que se encadeiam sobre um mesmo fato diegético, instauram-se vazios suplementares na leitura. Justamente, o interino em seu enredo pode prender a atenção do leitor, pelo efeito de suspense que o inacabamento das ações, descrições e traços definidores das personagens assumem. Por sua vez, pelos complexos diálogos entre criador e criatura, os quais problematizam as descobertas científicas que escapam ao controle tanto na sociedade contemporânea à obra, quanto na do século XXI, o romance revela também sua vitalidade, pois tematiza, segundo Paes (1985), nossa neurose cultural.

Em 1967, Roland Barthes elaborou um conceito que foi absorvido pela crítica literária contemporânea: “a morte do autor” (Barthes, 2004). Conforme resumiram Childs e Fowler, para o teórico francês, o texto literário é plural, pois há “uma trama de vozes ou códigos que não podem ser vinculados a um único ponto de origem expressiva no autor³⁵” (Childs; Fowler, 2006). Assim, no processo de leitura, o texto desvincula-se de seu autor, uma vez que escrever é destruir a voz de origem, pois quem fala em um texto é a linguagem e não o autor, segundo Barthes (2004). O posicionamento desse estudioso desautoriza leituras que consideram a autoria como categoria analítica. Todavia, neste capítulo, busca-se o reconhecimento da autoria feminina em razão do seu histórico apagamento e silenciamento (Showalter, 1977).

Para Greicy Bellin (2011), feministas como Felski e Toril Moi, “colocaram-se contra tais ideias afirmando que considerar o autor e sua posição sociocultural pode ser uma rica chave interpretativa, uma vez que todo autor apresenta um lugar de fala, criado a partir de identidades que influem no processo criativo” (Bellin, 2011). Hermione Lee (2001), ao discutir Virginia Woolf, afirma que a “literatura – os processos de escrita e de leitura – não pode ser separada de nossas condições sociais ou econômicas, nosso ambiente material, nossa instrução ou nossa educação³⁶” (Lee, 2001). Dessa forma, contrária, também, Barthes (2004), que é indiferente ao autor e para quem o leitor é desumanizado, desprovido de história, psicologia e dados biográficos. A crítica feminista, todavia, considera o gênero

³⁵ “The text is irreducibly plural, a weave of voices or codes which cannot be tied to a single point of expressive origin in the author”.

³⁶ “Vital part of [its] argument [...] is that literature – the writing and reading of it – can’t be separated out from our social or economic conditions, our material environment, our upbringing or our education”.

do autor e seu contexto ideológico e sociocultural. Para esta linha de estudos, no processo de compreensão de um texto, o sentido também depende da recepção e da fortuna crítica através do tempo. Conforme Bellin (2011), a Estética da Recepção (Jauss, 1994; Iser, 1996 e 1999), ao considerar o leitor em seu processo de preenchimento dos vazios textuais, visando à interpretação, tornou-se de grande valia para a crítica feminista, pois esta “também procura desvendar de que forma o gênero do leitor influencia a leitura de um texto” (Bellin, 2011).

Este texto teve como propósito revelar a vitalidade do romance *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. Para tanto, tomou como objeto de estudo o próprio romance em sua estrutura de apelo; o levantamento de pesquisas que o consideram como objeto de estudo; e a crítica das primeiras leituras feministas do romance. Quanto a essas análises, considerou as críticas anglo-americanas, do final de 1970, que se vinculam ao que Elaine Showalter (1994) considera como a segunda fase da crítica feminista: a ginocrítica, a qual centra seus estudos nos textos de autoria feminina (ginotextos). Uma das conjecturas dessa vertente analítica é a consideração do gênero do escritor. Por essa relação, tanto Ellen Moers (1976) quanto Sandra Gilbert e Susan Gubar (2000; 1996) recuperam aspectos biográficos de Mary Shelley para construírem suas leituras. Nesse sentido, Moers (1976) coloca Shelley como uma mulher erudita, que aprendeu química, lendo Hymphry Davi; biologia, lendo Erasmus Darwin, entre outros; e que estruturou as peripécias de seu monstro em ideias de educação, sociedade e moralidade, baseadas nos trabalhos de seus pais, por sua vez, subversivos aos conceitos sociais, políticos e históricos produzidos no período em que escrevem.

Embora *Frankenstein* (1818) explore, em sua trama superficial, temas que consagraram o romantismo literário, dialogando com a produção científica e literária contemporânea à sua escrita, conforme Gilbert e Gubar (2000), Mary Shelley elaborou personagens masculinos intimamente ligados ao signo do feminino e criou um monstro que é um duplo não só da Eva, de Milton, como da própria escritora. A trajetória desses personagens, marcada por pulsões de morte e de vida, envolveu não só a existência da escritora, como seus pensamentos acerca da maternidade, muito diversos daqueles expressos na literatura de autoria masculina, em tons idílicos.

Como se pode observar pela análise de *Frankenstein*, Shelley apropria-se da referência, mas como mulher, o palimpsesto pauta seu discurso, o qual é composto por duas vozes: a do dominante e a da silenciada. A narrativa de Mary Shelley estrutura-se pela subversão das características do gótico, como gênero literário. Por meio dessa estratégia, cria a primeira grande obra de ficção científica, aproximando-se das outras fases da literatura de autoria feminina, conceituadas por Showalter (1977), pois não só revoluciona um subsistema, como também, nas camadas mais profundas de sua narrativa, discute a experiência da mulher a partir de suas próprias vivências.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aldiss BW (2005). On the Origin of Species: Mary Shelley. In: Gunn J, Candelaria M. *Speculations on Speculation: Theories of Science Fiction*. Editora: Scarecrow, Maryland: 25-53.
- Barthes R (2004). *O rumor da língua*. 2 Ed. Trad. Mário Laranjeira. Editora: Martins Fontes, São Paulo. 462p.
- Beckett SL (2009). *Crossover fiction: global and historical perspectives*. Editora: Routledge, New York. 346p.
- Bellin GP (2011). A crítica literária feminista e os estudos de gênero: um passeio pelo território selvagem. *Revista FronteiraZ*, 1(7): 1-11.
- Besand W (2012). The Queen's Reign. In: Greenblatt S (ed.) *The Norton Anthology of English Literature*. Editora: W.W. Norton & Company Ltd., London: 1634-1636.
- Calvino I (1993). *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. Editora: Companhia das Letras, São Paulo. 288p.
- Catálogo de Teses e Dissertações (2020). Disponível em: <<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>>. Acesso em: 15/01/2020.
- Childers J, Hentzi G (1995). *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*. Editora: Columbia University Press, New York. 362p.
- Childs P, Folwer R (2006). *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. Editora: Routledge, London; New York. 253p.
- Colomer T (2003). *A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual*. Trad. Laura Sandroni. Editora: Global, São Paulo. 456p.
- Crocker J (2012). From the Quarter Review (January 1818). In: Shelley MW. *Frankenstein: the 1818 text, contexts, criticism*. Hunter JP (ed.). Editora: W. W. Norton & Company, London. Edição do Kindle. n. p.
- Eco U (2003). *Sobre literatura*. Trad. Marco Lucchesi. Editora: Record, Rio de Janeiro. 308p.
- Gilbert S, Gubar S (1996). *The Norton Anthology of Literature by Women*. 2nd Ed. Editora: W.W. Norton & Company Ltd., London. 2452p.
- Gilbert S, Gubar S (2000). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer & the Nineteenth Century Literary Imagination*. Editora: Yale University Press, New Haven; Londres. 719p.
- Gilbert S, Gubar S (2007). *The Norton Anthology of Literature by Women*. 3rd Ed. Editora: W.W. Norton & Company Ltd, New York; London. 3120p.
- Greenblatt S (2012). *The Norton Anthology of English Literature – Volume E*. Editora: W.W. Norton & Company Ltd., London. 867p.

- Hollanda HB (1994). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Editora: Rocco, Rio de Janeiro. 288p.
- Iser W (1996). *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. 1. Trad. Johannes Kretschmer. Editora: Ed. 34, São Paulo. 192p.
- Iser W (1999). *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. 2. Trad. Johannes Kretschmer. Editora: Ed. 34, São Paulo. 200p.
- Jauss HR (1994). *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. Editora: Ática, São Paulo. 78p.
- Lajolo M (2002). Romance epistolar: o voyeurismo e a sedução do leitor. *Matraga*, 9(14): 61-75.
- Lee H (2001). Introduction. In: Woolf, V. *A Room of One's Own and Three Guineas*. Editora: Vintage Books, London. E-Book, n. p.
- Lima LC (2009). *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. Editora: Companhia das Letras, São Paulo. 400p.
- Moers E (1976). *Literary Women: The Great Writers*. Editora: Doubleday & Company Inc., Garden City; New York. 338p.
- Nord D (1999). Commemorating “Literary Women”: Ellen Moers and Feminist Criticism after Twenty Years. *Signs*, 24(3): 733-737.
- Paes JP (1985) A verdadeira história de Frankenstein. In: Paes JP. *Gregos & baianos: ensaios*. Editora: Brasiliense, São Paulo: 231-241.
- Paul L (1997). *Reading Otherways*. Editora: The Thimble Press, Lookwood. 100p.
- Scott W (2012). From Blackwood’s Edinburgh Magazine (March 1818). In: Shelley MW. *Frankenstein: the 1818 text, contexts, criticism*. Hunter JP (ed.). Editora: W. W. Norton & Company, London. Edição do Kindle. n. p.
- Shelley MW (2012). *Frankenstein: the 1818 text, contexts, criticism*. J. Paul Hunter (ed.). Editora: W. W. Norton & Company, London. Edição do Kindle. n. p.
- Shelley MW (2017). *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*. Trad. Márcia Xavier de Brito. Ilustrações de Pedro Franz. Rio de Janeiro DarkSide Books.
- Showalter E (1977). *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Editora: Princeton University Press, New Jersey. 379p.
- Showalter E (1994). A Crítica Feminista no Território Selvagem. In: Hollanda HB (Org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Editora: Rocco, Rio de Janeiro: 23-57
- Tacca O (1983). *As vozes do romance*. 2.Ed. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Editora: Livraria Almedina, Coimbra. 191p.

Vareschi M (2019). Frankenstein and anonymous authorship in eighteenth-century Britain. University of Minnesota Press Blog. Disponível em: <<https://uminnpressblog.com/2019/01/18/frankenstein-and-anonymous-authorship-in-eighteenth-century-britain/>>. Acesso em: 30/03/2020.

Woolf V (2014). *Um Teto Todo Seu*. Editora: Tordesilhas, São Paulo. E-Book.

Woolf V (2015). *O Valor do Riso*. Editora: Cosac & Naify, São Paulo. 512p.

Zilberman R (1998). *A literatura infantil na escola*. 10. Ed. Editora: Global, São Paulo. 235p.

ÍNDICE REMISSIVO

- A**
- a criatura, 35, 39, 40, 51, 63, 66, 68, 77, 80, 82, 85, 86, 91, 92, 93, 94
 angústia da autoria, 18
 animação, 53, 56, 59
 Anne K. Mellor, 35, 83
- B**
- Brian Aldiss, 62, 63, 67
- C**
- Cinema, 45, 59
 comunidade interpretativa, 28, 29, 32, 34, 39, 41
- D**
- Dean Koontz, 64, 66
- E**
- Elaine Showalter, 24
 Ellen Moers, 15, 24, 26
 escritoras, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 21
 estratégia interpretativa, 30, 31, 32
 Expressionismo, 56
- F**
- ficção científica, 9, 11, 16, 19, 21, 24, 45, 58, 62, 64, 70
 fortuna crítica, 9, 10, 24
 Frankenstein, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96
- G**
- ginocrítica, 11, 15, 24
- H**
- horror, 13, 17, 21, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 56, 59, 60, 61, 64, 66, 76, 82, 85, 89, 91
- J**
- James A. W. Heffernan, 35
 Jeanette Winterson, 72
- K**
- Kennet Opper, 68
- L**
- Lawrence Lipking, 28
 leituras feministas, 10, 11, 15, 24
 literatura, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 23, 24, 25, 26, 27, 36, 46, 48, 53, 59, 60, 62, 70, 76, 78, 79, 87, 88, 92, 93, 96
- M**
- Mackenzi Lee, 70, 72
 Marilyn Butler, 39
 Mary Shelley, 9, 10, 12, 13, 17, 19, 21, 24, 25, 28, 35, 37, 38, 39, 42, 43, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 76, 77, 78, 79, 83, 84, 88, 94
 monstruoso, 10, 46, 48, 49, 51, 52, 55, 56, 57, 58, 84
 morte, 17, 18, 23, 24, 35, 36, 40, 47, 49, 53, 57, 58, 63, 64, 67, 69, 70, 72, 75, 80, 81, 83, 90, 92
- N**
- noivas, 56
- P**
- Peter Ackroyd, 66, 67, 68
- R**
- romance epistolar, 10, 11, 22, 23

S

Sandra Gilbert e Susan Gubar, 12, 15, 18, 24
sensível, 52, 55, 56, 57, 58
Stanley Fish, 29


T


transexual, 73


V

Victor Frankenstein, 10, 29, 35, 38, 39, 40, 41,
42, 48, 49, 52, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70,
71, 73, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 88, 89,
94, 96

SOBRE OS ORGANIZADORES

 **Cleide Antonia Rapucci** é Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista/Assis, instituição na qual é professora do Departamento de Letras Modernas e leciona desde 1990. Na Graduação em Letras, é responsável pelo conjunto de disciplinas de Literaturas de Língua Inglesa. Já no Programa de Pós-graduação em Letras, orienta Mestrado e Doutorado na área de literatura de autoria feminina e crítica feminista. Atualmente, desenvolve projeto acerca das configurações do espaço nos romances de Angela Carter. Contato: cleide.rapucci@unesp.br.

 **Guilherme Magri da Rocha** é Doutorando em Letras pela Universidade Estadual Paulista/Assis e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Atualmente, desenvolve projeto sobre a relação entre o Modernismo literário e a literatura infantil. Foi pesquisador visitante na Texas A&M University, é membro da International Research Society for Children's Literature e dos Grupos de Pesquisa “Leitura e Literatura na Escola” e “Narrativas Estrangeiras Modernas”. Contato: guilherme.magri@unesp.br.

 **Luiz Fernando Martins de Lima** é doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista, campus de Assis, onde atuou como docente substituto entre 2015 e 2018 nas disciplinas Teoria da Literatura, Teoria da Poesia, Teoria da Narrativa, e Língua Inglesa. Atualmente é professor do Instituto Educacional de Assis (Universidade Brasil). Desenvolve pesquisas sobre História da Crítica Literária, Teoria Literária Contemporânea, e *Ulysses*, de James Joyce. Contato: luizfmartinsl@gmail.com.



ISBN 978-658831917-8



9

786588

319178

Pantanal Editora

Rua Abaete, 83, Sala B, Centro. CEP: 78690-000

Nova Xavantina – Mato Grosso – Brasil

Telefone (66) 99682-4165 (Whatsapp)

<https://www.editorapantanal.com.br>

contato@editorapantanal.com.br