

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS

SANDRA MENDONÇA SOARES DOS SANTOS

**O ESPAÇO QUE A OBRA *FRANKENSTEIN* (1831)  
OCUPA NO FILME BIOGRÁFICO *MARY SHELLEY*  
(2017): UM ATO SOCIALMENTE SIMBÓLICO**

SÃO CARLOS-SP  
2025

SANDRA MENDONÇA SOARES DOS SANTOS

**O ESPAÇO QUE A OBRA *FRANKENSTEIN* (1831) OCUPA NO FILME  
BIOGRÁFICO *MARY SHELLEY* (2017): UM ATO SOCIALMENTE  
SIMBÓLICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), para obtenção do título de mestra em Literatura, Linguagens e Meios.

Orientadora: Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira

SÃO CARLOS-SP  
2025

## **FICHA CATALOGRÁFICA**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

---

**Folha de Aprovação**

---

Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Sandra Mendonça Soares dos Santos, realizada em 10/09/2025.

**Comissão Julgadora:**

Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira (UFSCar)

Profa. Dra. Raquel Terezinha Rodrigues (UNICENTRO)

Prof. Dr. Izaquiel Mateus Macedo Gomes (IFAM)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura.



## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo investigar a *transcrição* do filme *Mary Shelley*, dirigido por Haifaa al-Mansour e roteirizado por Emma Jensen, considerando aspectos biográficos e literários para examinar qual espaço a poética de Mary Shelley ocupa na obra cinematográfica. No filme biográfico (*biopic*), a cineasta *transcrie* a vida da autora, sugerindo que elementos de sua experiência como mulher em uma sociedade patriarcal do século XIX estão representados nas personagens principais de seu romance. Assim, momentos da vida de Mary Shelley são mesclados à narrativa de *Frankenstein*. Partindo do conceito de transcrição proposto por Haroldo de Campos e da crítica sociológica de Fredric Jameson, pretende-se analisar como a cineasta dialoga com o romance e, ao *transcriar*, o que ela escolhe omitir — já que cada escolha formal é reveladora. A leitura fílmica é, até certo ponto, semanticamente ampliada, como propõe Jameson (1992), ultrapassando o conteúdo manifesto e alcançando um horizonte mais avançado de leitura, aproximando-se de uma crítica feminista da obra. No entanto, observa-se que outros aspectos não foram explorados, possivelmente por limitações impostas por sua origem ou por fatores sócio-históricos de sua época. Dessa forma, uma análise aprofundada da vida e da obra de Mary Shelley será realizada, a fim de compreender por que a cineasta opta por não avançar para um terceiro horizonte de leitura e como a consciência desenvolvida pela romancista no século XIX atravessou o tempo e o espaço, alcançando uma cineasta que, de certa forma, enfrenta os mesmos desafios que a autora enfrentou no século XXI.

Palavras-chave: *Frankenstein*; Mary Shelley; filme biográfico; Haifaa al-Mansour; Fredric Jameson. *Transcrição*; Haroldo de Campos.

## ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the *transcreation* of the film *Mary Shelley*, directed by Haifaa al-Mansour and written by Emma Jensen, by considering biographical and literary aspects to examine the space that Mary Shelley's poetics occupies in the cinematic narrative. In the biopic, the filmmaker *transcreates* the life of the author, suggesting that elements of her experience as a woman in a nineteenth century patriarchal society are represented in the main characters of her novel. Thus, moments from Mary Shelley's life are intertwined with the narrative of *Frankenstein*. Based on the concept of *transcreation* proposed by Haroldo de Campos and the sociological criticism developed by Fredric Jameson, this study analyzes how the filmmaker engages with the novel and, through *transcreation*, what she chooses to omit—since every formal choice is revealing. The filmic reading is, to some extent, semantically expanded, as Jameson (1992) suggests, going beyond the manifested content to reach a more advanced horizon of interpretation that aligns with a feminist critique of the novel. However, other aspects remain unexplored, perhaps due to limitations imposed by the filmmaker's background or the socio-historical context of her time. Therefore, a deeper analysis of Mary Shelley's life and work will be carried out in order to understand why the filmmaker does not advance to a third horizon of interpretation, and how the consciousness developed by the novelist in the nineteenth century has traveled through time and space to reach a filmmaker who, in many ways, faces the same challenges in the twenty-first century.

Keyword: *Frankenstein*; Mary Shelley; biopic; Haifaa al-Mansour; Fredric Jameson; *transcreation*; Haroldo de Campos.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à **Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR)** e ao **Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit)** por possibilitarem e oferecerem todo o suporte necessário para a realização desta dissertação. Obrigada pelo acolhimento e pela excelente estrutura disponibilizada ao longo dessa jornada.

À **CAPES**, pelo apoio financeiro por meio da concessão da bolsa de estudos, que tornou possível a realização deste trabalho.

De maneira especial, agradeço à **Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira**, por todo o conhecimento compartilhado, pelos ensinamentos sobre leitura política e sobre Jameson. Sou profundamente grata por sua orientação, apoio e confiança em meu projeto. Suas aulas enriqueceram imensamente minha formação.

Aos membros da banca examinadora, **Profa. Dra. Raquel Terezinha Rodrigues** e **Prof. Dr. Izaquiel Mateus Macedo Gomes**, agradeço a leitura atenta, pelas observações valiosas e pelas contribuições fundamentais para a finalização deste trabalho.

Agradeço a cada professor e professora que fizeram parte da minha trajetória. Sem dúvida, foi graças a vocês que alcancei esta etapa. Aos docentes da **Kogan Academy of Dramatic Arts (KADA)**, minha eterna gratidão por proporcionarem uma educação transformadora e ensinamentos que levarei para toda a vida. A resiliência e a dedicação que desenvolvi nesse percurso me fortaleceram não apenas na vida acadêmica, mas em muitos outros aspectos da minha existência.

Sou profundamente grata ao ensino público, que possibilitou uma experiência, no mestrado, impactante e de extrema qualidade. Reconheço sua importância para milhares de brasileiros — inclusive para mim.

À minha base, minha força e minha rede de apoio: minha família. Agradeço por sempre incentivarem meus estudos e por estarem ao meu lado em todos os momentos. Aos meus pais, **Iraci** e **Edson**, obrigada por priorizarem a educação e por enfrentarem caminhos difíceis para que eu pudesse estudar. Obrigada por me ensinarem o valor do conhecimento.

Ao meu marido, **Luciano**, obrigada por estar ao meu lado a cada passo, por me ouvir com atenção mesmo quando eu falava sem parar sobre o mestrado, por se alegrar com cada pequena conquista minha e, principalmente, por nunca deixar de acreditar em mim. Aos meus irmãos, especialmente à **Simone**, por levar meu filho para passear e por cuidar dele com tanto carinho nos momentos em que precisei me concentrar nos estudos. À minha tia **Geni**, obrigada por estar sempre disposta a ajudar. Inclusive quando decidi: “não vou mais lavar os pratos” (Sobral, 2013), para conseguir terminar a dissertação, e você prontamente assumiu essa tarefa com afeto e generosidade.

Ao meu filho **Bernardo**, que, mesmo sem compreender completamente essa jornada, esteve presente com seu sorriso, sua alegria e seu amor — verdadeiros pilares nos momentos mais desafiadores. Cada página desta dissertação carrega, de alguma forma, a força que encontrei em ti.

Agradeço a **Deus** e a todas as forças divinas que me acompanharam e sustentaram ao longo desta caminhada.

Aos colegas do mestrado, em especial **Luizinho**, **Bruna**, **Malu** e **Ana Paula**, obrigada

pelas conversas ricas e descontraídas, que foram fundamentais para minha adaptação e crescimento na vida acadêmica da UFSCar.

E, por fim, agradeço aos colegas do grupo de pesquisa “Diálogos Literários” e a todas as pessoas que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho.

## LISTA DE FIGURAS

|                                                                                       |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1 – Cemitério onde Mary Wollstonecraft está enterrada .....                    | 153 |
| Figura 2 – Mary e Percy Shelley na Escócia .....                                      | 154 |
| Figura 3 – Iluminação à luz de vela .....                                             | 155 |
| Figura 4 – Mary Shelley e Isabella Baxter vagando pela floresta .....                 | 156 |
| Figura 5 – Homem perto do fogo .....                                                  | 156 |
| Figura 6 – Percy Shelley desafiando os poderes de Deus .....                          | 157 |
| Figura 7 – O primeiro encontro do casal .....                                         | 158 |
| Figura 8 – O casal se esconde na igreja para fugir da chuva .....                     | 159 |
| Figura 9 – Fugindo dos credores com o bebê recém-nascido .....                        | 161 |
| Figura 10 – Cena do luto pela morte da filha .....                                    | 161 |
| Figura 11 – Solidão .....                                                             | 162 |
| Figura 12 – Mary Shelley escrevendo perto de instrumentos científicos .....           | 162 |
| Figura 13 – Demonstração do galvanismo no teatro .....                                | 163 |
| Figura 14 – Poetas bebendo e usando ópio na Vila Diodati .....                        | 163 |
| Figura 15 – Interesse pela ciência .....                                              | 164 |
| Figura 16 – Cena de Mary Shelley correndo na chuva .....                              | 165 |
| Figura 17 – Mary Shelley conforta Claire Clairmont .....                              | 165 |
| Figura 18 – Mary Shelley desafia Lord Byron .....                                     | 166 |
| Figura 19 – O desespero de Percy Shelley .....                                        | 166 |
| Figura 20 – Mary Shelley mais forte e confiante .....                                 | 167 |
| Figura 21 – Claire Clairmont e Percy Shelley trocando olhares na mesa de jantar ..... | 168 |
| Figura 22 – Mary Shelley rejeita Percy Shelley .....                                  | 169 |
| Figura 23 – Mary Shelley sonha que sua filha volta à vida .....                       | 169 |
| Figura 24 – John Polidori anuncia que vai escrever uma história sobre vampiros .....  | 171 |
| Figura 25 – Mary Shelley, a cientista maluca .....                                    | 171 |
| Figura 26 – O cientista maluco I .....                                                | 172 |

|                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 27 – O cientista maluco II .....                            | 172 |
| Figura 28 – Galvanismo .....                                       | 173 |
| Figura 29 – Experimentos em sapos .....                            | 173 |
| Figura 30 – Ano sem verão, Genebra – Suíça .....                   | 174 |
| Figura 31 – <i>Sparkle of life</i> – O sonho de Mary Shelley ..... | 175 |

## SUMÁRIO

|                                                                                                                  |            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Introdução .....</b>                                                                                          | <b>9</b>   |
| Recepção da crítica .....                                                                                        | 14         |
| Fortuna crítica do filme .....                                                                                   | 27         |
| <br>                                                                                                             |            |
| <b>1 Quebrando barreiras: a vida e a obra – a autora e a cineasta .....</b>                                      | <b>37</b>  |
| 1.1 Mary Shelley e o Romantismo .....                                                                            | 37         |
| 1.2 Haifaa al-Mansour: a primeira mulher cineasta da Arábia Saudita .....                                        | 57         |
| 1.3 Fundamentação teórica .....                                                                                  | 62         |
| <br>                                                                                                             |            |
| <b>2 “<i>My hideous progeny</i>”: o romance gótico <i>Frankenstein</i> .....</b>                                 | <b>75</b>  |
| 2.1 Uma leitura dos aspectos científicos na obra.....                                                            | 75         |
| 2.2 Aspectos sócio-históricos: a mulher na Inglaterra do século XIX .....                                        | 99         |
| 2.3 Ideologia da forma: o gótico e o sublime.....                                                                | 123        |
| <br>                                                                                                             |            |
| <b>3 “<i>Go forth and prosper</i>”: a poética de Mary Shelley no filme biográfico de Haifaa al-Mansour .....</b> | <b>139</b> |
| 3.1 A transcrição .....                                                                                          | 139        |
| 3.2 A vida: o processo criativo de Mary Shelley no filme .....                                                   | 142        |
| 3.3 Criadora <i>versus</i> Criatura: duas faces de uma mesma moeda .....                                         | 153        |
| <br>                                                                                                             |            |
| Considerações Finais .....                                                                                       | 177        |
| Referências bibliográficas .....                                                                                 | 182        |

## Introdução

Desde a criação do cinema no final do século XIX, o diálogo entre imagem e som com a palavra escrita tem se mostrado um terreno fértil. Quando figuras como Georges Méliès e Thomas Edison passaram a utilizar a nova tecnologia para contar histórias, recorreram à literatura, aos clássicos e aos contos de fadas como fonte de inspiração para explorar as possibilidades narrativas do audiovisual.

Desde então, a relação entre literatura e cinema tem provocado debates sobre a qualidade e a complexidade estética de cada meio. Assim, Stam (2003) defende a linguagem multifacetada do audiovisual: pela possibilidade que o meio comporta ao combinar imagens, sons, planos e diferentes tipos de montagens (Stam, 2003, p. 26); enquanto outros críticos já apontam para a simplificação da narrativa, sendo que o meio se tornou comercializado.

Stam (2003), ao comentar o pensamento de Adorno (1985), diz que ele aponta para os riscos da reificação impostos pelas indústrias culturais que tendem à banalização da arte e a transformação do espectador em mero consumidor (Stam, 2003, p. 26); Jameson (2007), por outro lado, propõe que a tradicional oposição entre alta cultura e cultura de massa deve ser superada por uma abordagem histórica e dialética, e que ambas são manifestações interdependentes do mesmo processo histórico. Uma vez que, para Jameson (2007), ambas são produtos contraditórios do sistema capitalista: “*Such an approach demands that we read high and mass culture as objectively related and dialectically interdependent phenomena, as twin and inseparable forms of fission of aesthetic production under capitalism*” (Jameson, 1992, p. 18-19)<sup>1</sup>.

Nesse contexto, esta dissertação propõe analisar o romance *Frankenstein* (1831), de Mary Shelley, e o filme biográfico *Mary Shelley* (2017), dirigido por Haifaa al-Mansour, como seu suporte. Será usada para análise a teoria da *transcrição*, formulada por Haroldo de Campos (1979), que compreende a adaptação não como mera fidelidade ou traição ao texto original, mas como tradução criativa e crítica, capaz de produzir novas leituras culturais e simbólicas em seu próprio espaço-tempo histórico.

---

<sup>1</sup> “Tradução: Tal abordagem exige que leiamos a cultura erudita e a cultura de massa como fenômenos objetivamente relacionados e dialeticamente interdependentes, como formas gêmeas e inseparáveis de fissão da produção estética sob o capitalismo”.



Publicada inicialmente em 1818 e revisada em 1831, a obra *Frankenstein*, de Mary Shelley, consolidou-se como um ícone da literatura ocidental e foi adaptada para diversos meios. Ao articular temas como ciência, ética, angústia existencial e crítica social, o romance permanece atual, sendo continuamente adaptado e reinterpretado por diversas linguagens, sobretudo a cinematográfica.

Embora o romance gótico *Frankenstein* (1818:1831) tenha se consolidado como um verdadeiro mito moderno, a figura de sua autora permaneceu, por muito tempo, obscurecida. O nome de Mary Shelley foi frequentemente associado apenas como secundária a figuras de seu círculo familiar e social, como Percy Bysshe Shelley e Lord Byron — que integram o cânone literário do romantismo do século XIX. Esse apagamento da autoria feminina vem sendo revisto por abordagens críticas que buscam reconhecer Mary Shelley como uma escritora autônoma que criou uma das obras mais instigantes da literatura do século XIX. O filme *Mary Shelley* (2017), dirigido por Haifaa al-Mansour, inscreve-se nesse movimento de revalorização da figura da autoria feminina ao propor uma *biopic* que dramatiza a trajetória pessoal e intelectual da escritora, essa representação, no entanto, está atravessada por escolhas estéticas e ideológicas que merecem ser problematizadas.

A presente dissertação tem como objetivo central analisar o espaço ocupado pela obra *Frankenstein* (1831) no filme biográfico *Mary Shelley* (2017), compreendendo esse espaço como um “ato socialmente simbólico”, conforme a proposta teórica de Fredric Jameson (1992). A partir disso, a investigação busca compreender de que maneira as escolhas cinematográficas realizadas pela cineasta Haifaa al-Mansour, ao retratar a vida e a obra da autora, contribuem para subverter ou, eventualmente, reforçar as injustiças sociais enfrentadas por Mary Shelley em seu tempo.

Nesse sentido, este estudo se orienta por uma questão norteadora: até que ponto as escolhas estéticas e narrativas da cineasta colaboram para representar o espírito da obra literária e os conflitos históricos e sociais que a atravessam?

Para desenvolver essa proposta, o trabalho se apoia em um referencial teórico que articula a crítica sociológica, a literatura sobre a autoria feminina e a *transcrição* (Campos, 1979: 2011). A metodologia desenvolvida por Jameson em *O inconsciente político: um ato socialmente simbólico* (1992) servirá como base principal da análise, especialmente através dos três horizontes de leitura que identificam camadas cada vez mais profundas de sentido nas obras. Já a *transcrição*, segundo Campos (1979), é vista como uma recriação estética que não

busca a tradução literal do texto original, mas sim a fidelidade ao seu espírito, à sua materialidade, transformando-o em um novo produto cultural.

A transcrição da *biopic*, supomos, permite ver o filme como uma reinterpretação criativa da vida de Mary Shelley, e funciona, também, como a *transcrição* do romance escrito pela autora, integrando em sua estrutura parte dos conflitos entre o criador e a criatura, a estética gótica do romance e uma interpretação que está de acordo com a crítica feminista e leitura de autoria feminina, como parte da história de vida da autora. Esse processo de transcrição, no entanto, não é neutro, pois está inserido em um contexto com suas próprias tensões ideológicas, sociais e econômicas, que a teoria de Jameson (1992) dará o suporte para investigar.

No primeiro horizonte de leitura, Jameson (1992) propõe que as obras culturais devem ser compreendidas como atos simbólicos, ou seja, como tentativas inconscientes de resolução de contradições sociais reais. A obra, nesse horizonte, é analisada como um artefato individual, assim, a crítica literária busca desvendar como as formas estéticas da obra — estrutura narrativa, escolhas de linguagem, representação de personagens, construção de espaço e tempo — estão relacionadas às tensões e conflitos sociais do período em que a obra foi criada. No entanto, essas contradições não aparecem de forma direta ou explícita, são através das contradições e lacunas encontradas no conteúdo manifesto da obra que a análise indicará quais são as contradições sociais da época, uma vez que, para Jameson (1992), toda produção estética é marcada por forças sociais e históricas (p. 9).

No segundo horizonte, essas contradições se tornam mais evidentes revelando os conflitos sociais presentes nas estruturas narrativas. É o que Jameson (1992) denomina de *ideologema*, ou “a menor unidade inteligível dos discursos coletivos essencialmente antagônicos das classes sociais” (Jameson, 1992, p. 69). Nesse horizonte, o que está em foco é o modo como a obra tenta resolver simbolicamente os sistemas ideológicos dominantes:

A ideologia de uma classe dominante explorará várias estratégias de *legitimação* do seu próprio poder, enquanto uma cultura ou ideologia oposta buscará, amiúde de maneira velada e empregando estratégias dissimuladas, contestar e minar o “sistema de valores” dominante (Jameson, 1992, p. 77).

Nesse sentido, a análise será conduzida a partir do contexto da literatura de autoria feminina, considerando a vida de Mary Shelley não como a de um ser individual isolado, mas como a trajetória de uma mulher de seu tempo, um ser social imerso nas contradições sociais e históricas de sua época e agente nesse mundo.

O terceiro horizonte, na proposta dialética de Fredric Jameson (1992), amplia ainda mais a análise crítica: a partir dele, a obra cultural não é apenas vista como expressão artística das tensões sociais, mas como produto de uma totalidade histórica mais ampla, vinculada ao modo de produção dominante em determinada época. Jameson (1992) propõe que esta leitura deve refletir o inconsciente coletivo de uma época, invés de focar em conflitos individuais ou ideologias isoladas, o terceiro horizonte considera o texto literário como um reflexo das grandes forças que moldam a sociedade. É quando o conceito de inconsciente político se manifesta e pode ser entendido como uma expressão das forças de produção mais amplas de sua época. Assim, o romance *Frankenstein* (1931) é interpretado como expressão alegórica das contradições do capitalismo industrial — com seus temas de alienação, exclusão social e solidão.

Complementarmente, os estudos sobre autoria feminina, desenvolvidos por Elaine Showalter em *A Literature of Their Own* (1977), propõem uma genealogia da literatura escrita por mulheres, na qual a autora identifica três fases históricas pelas quais passaram as escritoras ao longo do século XIX: na primeira fase, denominada “feminina”, as autoras, para serem aceitas, enfrentaram o silenciamento e recorreram à imitação dos modelos literários masculinos; na segunda fase, chamada “feminista”, é marcada a denúncia das opressões e a rejeição da voz masculina hegemônica; por fim, na fase “fêmea”, as escritoras buscam construir uma voz própria, autêntica, livre das referências e padrões impostos pela tradição literária patriarcal. A contribuição de Showalter (1997) é decisiva para contextualizar a trajetória das escritoras do século XIX — entre elas, Mary Shelley — dentro de um sistema literário historicamente estruturado pela exclusão e marginalização das vozes femininas.

O filme *Mary Shelley* (2007), situado em nosso tempo histórico, é analisado como reflexo das contradições do capitalismo tardio, como apresentado em *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (1996), de Fredric Jameson. O filme, portanto, seria produto de uma época marcada pela superficialidade, pela fragmentação narrativa e pelo enfraquecimento da historicidade. Pois Jameson (1996) argumenta que, no capitalismo tardio, a cultura passa por um “achatamento” das formas, com perda de profundidade estética e emocional, isso reflete uma tendência cultural em que a história é transformada em um conjunto de imagens idealizadas, sem enfrentar verdadeiramente os conflitos econômicos, sociais e políticos da época representada.

Assim, ao aplicar os três horizontes de leitura de Jameson (1992) e a noção de *transcrição* de Campos (1979: 2011), o capítulo de análise argumenta que a adaptação

contemporânea da vida de Mary Shelley, embora estabeleça alguma conexão com o espírito de sua obra, acaba por refletir os limites da cultura do capitalismo tardio, de forma que a cineasta al-Mansour alcança, no máximo, o segundo horizonte de leitura, deixando de explorar plenamente as dimensões políticas e econômicas presentes no romance original. A análise aponta, portanto, para uma superficialização da *transcrição*, em que a fidelidade estética se sobrepõe à crítica histórica, revelando as marcas do pós-modernismo.

A metodologia utilizada é qualitativa e interpretativa, baseada na análise fílmica e literária, de forma que a abordagem dialética, combinada com a noção de transcrição, permite uma leitura multifacetada da adaptação, revelando tanto os limites quanto às potências da recriação contemporânea de uma obra clássica.

A dissertação está estruturada em três capítulos, além desta introdução e das considerações finais:

O primeiro capítulo apresenta a trajetória de Mary Shelley, destacando os desafios enfrentados pela autora no século XIX e sua inserção no contexto de ascensão do movimento romântico; em seguida, aborda-se a vida e a filmografia da cineasta, evidenciando as barreiras que precisaram ser superadas por ela ao se tornar a primeira mulher a dirigir um filme na Arábia Saudita; por fim, são apresentados os pressupostos teóricos que fundamentam a análise do romance e da obra cinematográfica.

No segundo capítulo, desenvolve-se uma análise do romance *Frankenstein* (1831) em três horizontes concêntricos de leitura: o primeiro horizonte enfoca o conteúdo manifesto da obra, com ênfase nas contradições evidenciadas por uma leitura a partir dos aspectos científicos presentes no texto; o segundo horizonte amplia a abordagem para o contexto social, promovendo uma reflexão teórica sobre autoria, gênero e literatura feminina, com atenção especial aos desafios enfrentados por Mary Shelley e à solidão imposta às mulheres confinadas ao espaço doméstico; e o terceiro horizonte propõe uma leitura crítica fundamentada na teoria da *ideologia da forma*, de Fredric Jameson (1992).

Esta perspectiva analisa os conflitos sociais e simbólicos da narrativa, bem como as tensões entre forma e conteúdo, evidenciando como o gênero gótico incorpora, em sua estrutura literária, as inquietações sociais e culturais do século XIX.

O terceiro capítulo é dedicado à análise da *transcrição* cinematográfica: inicialmente, são explorados os aspectos técnicos da *biopic*; em seguida, realiza-se um panorama das escolhas da cineasta na representação da vida de Mary Shelley, destacando as contradições e

harmonizações dessa representação; por fim, examina-se como a obra da autora se insere de maneira estética e estrutural no filme.

Nas considerações finais, apresenta-se uma síntese dos pontos abordados ao longo da dissertação, evidenciando como as consciências criadoras das duas artistas — situadas em contextos históricos distintos — se encontram, por meio de suas obras, na busca por autonomia e liberdade diante de sistemas opressivos, cada qual em seu tempo.

### Recepção da Crítica

Desde sua publicação em 1818, o romance *Frankenstein* de Mary Shelley tem inspirado inúmeras interpretações que têm sido renovadas à luz de diferentes contextos históricos e sociais, e a longevidade da obra atravessa diferentes movimentos críticos. Nos primeiros anos de sua publicação, o romance foi lido como uma narrativa de terror gótico, com ênfase, sobretudo, nos aspectos sobrenaturais e fantásticos. Ferreira e Rocha (2020), ao analisar os paratextos de diversas publicações do romance, afirmam que a percepção dos leitores do século XXI é diferente dos leitores do século XIX.

E para destacar o ponto de partida histórico da crítica, John Croker foi um dos primeiros críticos a comentar o romance para o *Quarterly Review*, em janeiro de 1818. Após fazer um resumo detalhado do enredo, ele inicia sua análise com a seguinte descrição: “*Our readers will guess from this summary, what a tissue of horrible and disgusting absurdity this works presents. — It is piously dedicated to Mr. Godwin, and is written in the spirit of his school*” (Croker, 1818 In: Shelley, 2012, n.p)<sup>2</sup>.

No momento que tal crítica foi publicada, a obra era anônima, e toda a depreciação foi baseada no fato de o romance ter sido dedicado a William Godwin, a partir de então Crocker (1818) faz uma análise altamente opinativa por estar atrelado a conduta de Godwin e seus seguidores: “*His disciples are a kind of out-pensioners of Bedlam*<sup>3</sup>, and, like ‘Mad Bess’ or ‘Mad Tom’, are occasionally visited by paroxysms of genius and fits of expression, which make

---

<sup>2</sup> “Tradução: Nossos leitores poderão deduzir, a partir deste resumo, o tecido de absurdos horríveis e repugnantes que esta obra apresenta. — Ela é devotamente dedicada ao Sr. Godwin e escrita no espírito de sua escola”.

<sup>3</sup> O Hospital Real de Bethlem foi o primeiro asilo da Inglaterra para o tratamento de doenças mentais conhecido por ser um lugar de condições desumanas, o apelido – Bedlam – se tornou sinônimo de caos ou loucura.

*sober-minded people wonder and shudder*” (Croker, 1818 In: Shelley, 2012, n.p)<sup>4</sup>. Ele julga o livro por ser moralmente inapropriado e se incomoda com a falta de lição de conduta e moral:

*Our taste and judgement alike revolt at this kind of writing, and the greater the ability with which it may be executed the worse it is — it inculcates no lesson of conduct, manners, or morality; it cannot mend, and will not even amuse its readers, unless their taste have been deplorably vitiated — it fatigues the feelings without interesting the understanding* (Croker, 1818 In: Shelley, 2012, n.p)<sup>5</sup>.

Pela descrição acima, é difícil notar se a reprovação está direcionada à linguagem empregada no romance ou se é pela sua opinião que o crítico tem do grupo considerado amoral conectado a William Godwin, não obstante, ele encerra sua crítica de forma ainda mais negativa para terminar de enterrar o romance no mausoléu dos esquecidos:

*[...] if he had really had any other object in view than that of leaving the wearied reader, after a struggle between laughter and loathing, in doubt whether the head or the heart of the author be the most diseased* (Croker, 1818 In: Shelley, 2012, n.p)<sup>6</sup>.

Por outro lado, Sir Walter Scott elogia a imaginação vívida da autora, em um artigo escrito para *Blackwood's Edinburgh Magazine*, em março de 1818. Ele descreve o romance como “*managed by marvelous and supernatural machinery*”<sup>7</sup> (Scott, 1818, In: Shelley, 2012, n.p), escrita que ele atribui a Percy Shelley e compara a obra ao romance *Saint Leon* (1799), de William Godwin. Depois de uma detalhada explicação do enredo, ele conclui dizendo: “*so concludes this extraordinary tale, in which the author seems to us to disclose uncommon powers of poetic imagination*” (Scott, 1818, In: Shelley, 2012, n.p)<sup>8</sup>. O crítico inclui a obra de Mary Shelley a uma onda de histórias de terror, mas percebe que há uma diferença marcante em relação aos romances góticos anteriores, e declara que seu estilo “*is written in plain and forcible English, without exhibiting that mixture of hyperbolical Germanisms with which tales of*

<sup>4</sup> “Tradução: Os seus discípulos são uma espécie de reformados de Bedlam e, tal como “Mad Bess” ou “Mad Tom”, são ocasionalmente tomados por paroxismos de gênios e ataques de expressão, que fazem com que as pessoas sensatas se admirarem e estremecerem”.

<sup>5</sup> “Tradução: Nosso gosto e julgamento se revoltam igualmente contra esse tipo de escrita, enquanto maior a habilidade com que ela possa ser executada, pior ela fica — não transmite nenhuma lição de conduta, bons modos ou moralidade; não pode melhorar, e nem sequer irá entreter seus leitores, a menos que seu gosto tenha sido deploravelmente corrompido — ela fatiga os sentimentos sem despertar o interesse do intelecto”.

<sup>6</sup> “Tradução: Se ele realmente tivesse qualquer outro objetivo em mente além de deixar o leitor exausto, após uma contenda entre o riso e o repúdio, em dúvida se a cabeça ou o coração do autor é o mais doente”.

<sup>7</sup> “Tradução: conduzido por uma engrenagem maravilhosa e sobrenatural”.

<sup>8</sup> “Tradução: Assim conclui-se este conto extraordinário, no qual o autor nos parece revelar incomuns poderes de imaginação narrativa”.

wonder are usually told, as if it were necessary that the language should be as extravagant as the fiction” (Scott, 1818, In: Shelley, 2012, n.p)<sup>9</sup>.

No geral, a análise é favorável, contudo, Scott (1818) questiona a verossimilhança de alguns detalhes do aprendizado da criatura e sua habilidade em transitar entre tantos países sem ter sido barrado em nenhum momento. Ao fim, ele diz: “*upon the whole, the work impresses us with a high idea of the author’s original genius and happy power of expression*” (Scott, 1818, In: Shelley, 2012, n.p)<sup>10</sup>.

Por muito tempo esse foi o foco da análise do romance de Mary Shelley, somente a partir século XX que a ciência passou a ser objeto de atenção constante da crítica e o romance passou a ser reconhecido como uma reflexão filosófica e ética sobre o progresso científico e suas implicações. Anteriormente, a crítica era focada, sobretudo, no sobrenatural associado ao gótico e a leitura de advertência, sendo lido como uma narrativa de excessos, orgulho humano e castigo divino. A crítica inicial destacava o caráter trágico da ambição de Victor Frankenstein e a sua criação era compreendida como um símbolo da punição pelo desejo de ultrapassar os limites naturais divinos.

Brian W. Aldiss é o crítico quem primeiro o faz, em sua obra *Billion Year Spree* (1973), em que o autor identifica *Frankenstein* (1818) como o primeiro romance de ficção científica: “*We look at the dream world of the Gothic novel, from which science fiction springs; we identify the author whose work marks her out as the first science fiction writer*”<sup>11</sup> (Aldiss, 1973, p. 8). No capítulo intitulado “*The origin of the species: Mary Shelley*”, ele descreve como na época da Revolução Industrial, que segundo ele coincidiu com o período da revolução evolucionária, havia inúmeras especulações sobre a evolução e a seleção natural, e, segundo o crítico, Erasmus Darwin foi o precursor de tais discussões com argumentos atualizados. Sobre o romance, Aldiss (1973) diz que “*the durability of Frankenstein legend maybe accounted for by the fact that it not only foreshadows many of our anxieties about the two-faced triumphs of scientific progress, it is the first novel powered by evolution*” (p. 26)<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> “Tradução: É escrito em um inglês claro e vigoroso, sem exhibir aquela mistura de germanismos hiperbólicos com que os contos de espanto geralmente são narrados, como se fosse necessário que a linguagem fosse tão extravagante quanto a ficção”.

<sup>10</sup> “Tradução: no geral, a obra nos impressiona com uma ideia elevada do gênio original do autor e uma notável facilidade de expressão”.

<sup>11</sup> “Tradução: Nós olhamos para o mundo dos sonhos do romance gótico, do qual a ficção científica surge; identificamos a autora cuja obra a destaca como a primeira escritora de ficção científica”.

<sup>12</sup> “Tradução: A durabilidade da lenda de Frankenstein pode ser explicada pelo fato de que ela não apenas antecipa muitas de nossas ansiedades em relação às conquistas ambíguas do progresso científico, mas também é o primeiro romance movido pela ideia de evolução”.

Ele capta o livro como precursor da ficção científica já no início do romance de Mary Shelley, logo no prefácio para a edição de 1831, quando ela fala de seu sonho, no qual uma figura fantasmagórica se estica logo após receber o “*spark of life*”, fazendo uma analogia metaficcional entre o nascimento da criação e o nascimento de um novo gênero literário, “*It was science fiction itself that stirred*” (Aldiss, 1973, p. 24)<sup>13</sup>. Ainda analisando o prefácio, o crítico aponta para o fato de Mary Shelley (1831) se referir ao galvanismo e a eletricidade: “*Frankenstein is a triumph of imagination: more than a new story, a new myth. Laboured though parts of it may be, its effect as a science fiction morality is no less powerful today than when it was written, surrounded as we are with so many fiends of our own designing*” (Aldiss, 1973, p. 30)<sup>14</sup>.

Ele define a *ficção científica* como “*the search for a definition of man in his status in the universe which will stand in our advanced but confused state of knowledge (science), and is characteristically cast in the Gothic or post-Gothic mould*” (Aldiss, 1973, p. 8)<sup>15</sup>. E conclui dizendo que o romance de Mary Shelley, assim como outras obras consolidadas como pertencentes à ficção científica, geralmente, discorre sobre temas como “*incest, darkness, fear, and ‘the tremendous secrets of human frame’*” (Aldiss, 1973, p. 30)<sup>16</sup>.

Anne K. Mellor (2009), também em uma tentativa de definir o conceito de ficção científica, adiciona à visão de Aldiss (1973) dizendo que é um gênero que: “(1) *is grounded on valid scientific research; (2) gives a persuasive prediction of what science might be able to accomplish in the foreseeable future; and (3) offers a humanistic critique of either specific technological inventions for the very nature of scientific thinking*” (Mellor, 2009, p. 107)<sup>17</sup>. Mellor (2009) faz uma leitura feminista dos aspectos científicos e argumenta que “*Frankenstein is notable both for its grasp of the nature of the seventeenth-century scientific revolution and for its perspicacious analysis of the dangers inherent in that enterprise*” (Mellor,

---

<sup>13</sup> “Tradução: Foi a própria ficção científica que despertou”.

<sup>14</sup> “Tradução: Frankenstein é um triunfo da imaginação: mais do que uma nova história, um novo mito. Por mais trabalhadas que sejam algumas partes, seu efeito como uma moralidade da ficção científica não é menos poderoso hoje do que quando foi escrito, cercados como estamos por tantos monstros criados por nós mesmos”.

<sup>15</sup> “Tradução: A busca por uma definição do homem e de seu status no universo que se sustenta em nosso estado avançado, porém confuso, de conhecimento (científico), e que é caracteristicamente moldada na forma gótica ou pós-gótica”.

<sup>16</sup> “Tradução: Incesto, escuridão, medo e 'os tremendos segredos da estrutura humana’”.

<sup>17</sup> “Tradução: (1) baseia-se em pesquisa científica válida; (2) apresenta uma previsão convincente do que a ciência pode ser capaz de realizar em um futuro previsível; e (3) oferece uma crítica humanista tanto de invenções tecnológicas específicas quanto da própria natureza do pensamento científico”.



2009, p. 107)<sup>18</sup>. Para a crítica, no romance há uma advertência implícita dos possíveis perigos do desenvolvimento da ciência moderna, e a sua principal crítica recai no fato de que a ciência patriarcal, herdeira do Iluminismo, exclui a mulher do desenvolvimento científico:

*The scientist who analyzes, manipulates, and attempts to control nature unconsciously engages in a form of oppressive sexual politics. Construing nature as the female Other, he attempts to make nature serve his own ends, to gratify his own desires for power, wealth, and reputation* (Mellor, 2009. p. 112)<sup>19</sup>.

Já Andrew Smith (2016) busca contextualizar o romance *Frankenstein* (1818) dentro dos debates científicos contemporâneos da autora, e faz um panorama dos interesses de Victor pelos ramos da filosofia natural, que vai do seu interesse pela alquimia na sua infância até quando, na sua adolescência, ele descobre os efeitos da eletricidade e o seu interesse muda. Smith (2016) faz referências a figuras importantes para os debates sobre a criação da vida na época, apontando para o debate político por trás de uma controvérsia científica que aconteceu entre os anos de 1814 e 1819. A disputa girava em torno da origem da vida e do funcionamento do corpo humano, ou seja, o vitalismo liderado por John Abernethy (1764-1831), contra o materialismo científico divulgado por William Lawrence (1783-1867):

*Abernethy argued for the presence of a life force which was independent of the body and this challenged a purely materialist account of physiology. For materialists, such as Lawrence, life was merely the consequence of a healthy functioning organic unity which would cease once a vital organ had become terminally diseased* (Smith, 2016, p. 73)<sup>20</sup>.

A ideia que os dois tinham da eletricidade também divergia: Abernethy acreditava que a eletricidade estava presente por fora do organismo vivo, sugerindo que existe uma alma no ser (Smith, p. 73); ao passo que Lawrence rejeitava qualquer “força vital” não demonstrável. No romance de Mary Shelley (1818), a ideia de eletricidade é ambivalente, pois “*does not constitute independent life force, but rather functions as an agent of physical reanimation with*

---

<sup>18</sup> “Tradução: *Frankenstein* é notável tanto por sua compreensão da natureza da revolução científica do século XVII quanto por sua análise perspicaz dos perigos inerentes a essa empreitada”.

<sup>19</sup> “Tradução: O cientista que analisa, manipula e tenta controlar a natureza envolve-se, ainda que inconscientemente, em uma forma de política sexual opressiva. Ao conceber a natureza como o Outro feminino, ele tenta fazê-la servir aos seus próprios fins, para satisfazer seus desejos de poder, riqueza e reputação”.

<sup>20</sup> “Tradução: Abernethy argumentava a favor da existência de uma força vital independente do corpo, o que desafiava uma explicação puramente materialista da fisiologia. Para os materialistas, como Lawrence, a vida era apenas a consequência do funcionamento saudável de uma unidade orgânica, que cessaria assim que um órgão vital estivesse com uma doença terminal”.

*the novel reflecting the material, biological organisms of Lawrence*” (Smith, 2016, p. 73)<sup>21</sup>. Essa divisão de pensamento entre Abernethy e Lawrence, segundo Smith (2016) estava presente e unificado na obra de Mary Shelley que, de acordo com Marilyn Butler (2012), uniu “*religious and secular opinion with a formula acceptable for both*” (Butler, 2012, p. 406 *apud* Smith, 2016, p. 73)<sup>22</sup>.

Ela argumenta que o materialismo de Lawrence está presente na construção das partes da criatura e de que a noção de “vida”, que pode ser inculcada em um organismo, está de acordo com o pensamento de Abernethy. Smith (2016) enfatiza a importância de fazer este paralelo entre o contexto político e a discussão científica, pois esse debate teve grande peso nas mudanças feitas pela autora na edição de 1831, na qual Victor Frankenstein aparece mais consciente das implicações teológicas. Os estudos de Lawrence, por sua vez, foram fortemente repudiados por “*reactionary elements of the press who saw it as promoting atheism*” (Smith, 2016, p. 74)<sup>23</sup>. O pensamento materialista de Lawrence está ligado ao racionalismo iluminista e aos ideais republicanos que ganharam força após a Revolução Francesa; o vitalismo de Abernethy era associado a uma visão conservadora que buscava preservar valores religiosos.

O debate se tornou polêmico e político, e Mary Shelley teve acesso a esse contexto, para Smith (2016), Victor pode ser lido como uma síntese crítica das posições dessa disputa. A autora não toma partido de forma explícita, mas representa esse conflito implicitamente em sua obra, o que demonstra o quão consciente ela estava sobre o assunto: “*Reading Frankenstein within various scientific context reveals not just how aware Mary Shelley was about scientific debates (and her journal indicates quite extensive reading in areas of science), but also the political flavour of science at the time*” (Smith, 2016, p. 81)<sup>24</sup>.

Além do aspecto científico e os aspectos sobrenaturais do gótico, o romance foi interpretado por vários ângulos de leitura. Baiesi (2022) enumera algumas dessas abordagens: “*medicine and science; commodity culture and social structure; gender and queer theories; genre, literary forms and literary history; language and psyche; race, colonialism and*

---

<sup>21</sup> “Tradução: Não constitui uma força vital independente, mas funciona como um agente de reanimação física, com o romance refletindo o material, organismos biológicos de Lawrence”.

<sup>22</sup> “Tradução: Opinião religiosa e secular com uma fórmula aceitável para ambas”.

<sup>23</sup> “Tradução: “Elementos reacionários da imprensa que viam isso como se estivesse promovendo o ateísmo”.

<sup>24</sup> “Tradução: Ler Frankenstein dentro de vários contextos científicos revela não apenas o quão consciente Mary Shelley estava sobre os debates científicos (e seu diário indica uma leitura bastante extensa em áreas da ciência), mas também do tom político da ciência na época”

*orientalism; post-human and non-human categories*”<sup>25</sup> (p. 201). Baiesi (2022) afirma que, além das categorias citadas acima, há também outro tipo de leitura que se volta para a renovação da figura da autora, como ela descreve a seguir: “*an individual who has long been neglected, often overshadowed by the popularity of the myth that she herself created*” (Baiesi, 2022, p. 201)<sup>26</sup>. Esse pensamento encontra a literatura de autoria feminina, que segundo Showalter (1994):

é o estudo da mulher como escritora, e seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres (p. 29).

A partir da segunda metade do século XX, com o fortalecimento dos estudos feministas, as interpretações passaram a considerar a experiência de Mary Shelley como mulher e escritora. Nesse contexto, críticas como Ellen Moers (1976), Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979), Anne K. Mellor (1988), dentre outras, desenvolveram leituras que restituem à obra um caráter profundamente simbólico do ponto de vista da autoria feminina, leitura essa que trouxe um novo significado ao romance *Frankenstein* (1818:1831).

A pioneira, Ellen Moers (1976), interpretou o romance gótico como um “mito de parto”, conectando o romance aos medos, dores e traumas ligados à maternidade. Ela sugere que Mary Shelley — que engravidou pela primeira vez aos dezesseis anos e estava grávida novamente quando escrevia o romance — incorpora em seu texto suas ansiedades sobre a maternidade. Segundo Moers (1976), a criação do monstro por Victor Frankenstein simboliza um “parto masculino” artificial, que resulta em desastre justamente por ser um ato de criação isolado do corpo feminino e do cuidado materno. A monstruosidade da criatura seria, então, uma consequência da rejeição da responsabilidade parental.

Outras pesquisadoras, ao interpretar o romance através da crítica feminista, foram Sandra Gilbert e Susan Gubar, em seu livro *The Madwoman in the Attic* (1979), elas incluíram a escrita e a conduta de Mary Shelley em uma tradição de autoras “monstruosas”, discutindo o romance como uma resposta crítica ao apagamento das mulheres na história da literatura. Segundo Bloom (2007):

<sup>25</sup> “Tradução: Medicina e ciência; cultura de consumo e estrutura social; teorias de gênero e queer; gênero literário, formas literárias e história literária; linguagem e psique; raça, colonialismo e orientalismo; categorias pós-humanas e não humanas”.

<sup>26</sup> Uma pessoa que por muito tempo foi negligenciada, frequentemente ofuscada pela popularidade do mito que ela própria criou”.

*Gilbert and Gubar read Frankenstein in the context of Paradise Lost, focusing on both the solipsistic relationships and the novel's incest-obsession, which they maintain have as much to do with the Miltonic framework as they do to Mary Shelley's life. Within the context of the "moral ambiguity and symbolic slipperiness of all the characterizations," they identify Victor and his monster, as well as the secondary characters, as caught up in a continual duplication and reduplication of roles, a narrative that mocks Milton's epic in its replaying of the neo-biblical roles of Paradise Lost (p. 135)<sup>27</sup>.*

Anne K. Mellor (1988) fez sua crítica em um momento que o viés feminista de leitura já havia inspirado algumas análises do romance, e, conversando com as três pesquisadoras citadas anteriormente, ela vai além e destaca como Mary Shelley subverte o discurso iluminista e patriarcal ao apresentar um cientista que falha por excluir o feminino, não só do processo de criação, como defendeu Moers (1976), mas no reconhecimento afetivo do outro. Segundo Bloom (2007):

*A biography of Mary Shelley from a feminist perspective, Mellor's argument is that the author exhibits a profound tension inherent in the concept of a bourgeois family, which she promotes in her writing. Mellor analyzes Frankenstein as Mary Shelley's feminist critique of the scientific knowledge of her day, an analysis that also explores the dangerous implications of scientific practices in her time and challenges the prevailing cultural bias that saw nature as inherently female (p. 137)<sup>28</sup>.*

Este momento da crítica, que tem um protagonismo neste estudo e será discutido com mais profundidade no segundo capítulo, abriu espaço para novas interpretações da obra. Este foi um momento histórico crucial para o desenvolvimento social, no qual as mulheres passaram a configurar um protagonismo que lhes foi negado por milhares de anos, revelando como a recepção crítica da obra também é moldada por movimentos sociais e culturais.

A partir da década de oitenta do século XX, surgiu um novo olhar para a obra, as interpretações da crítica marxista de *Frankenstein* (1818:1831), que trazem para o debate um contexto histórico social e ideológico, de forma que críticos, como Franco Moretti (1982), propõem uma leitura da criatura como alegoria das classes oprimidas no contexto da Revolução

---

<sup>27</sup> “Tradução: Gilbert e Gubar leem *Frankenstein* no contexto de *Paraíso Perdido*, concentrando-se tanto nas relações solipsistas quanto na obsessão com o incesto presente no romance — elementos que, segundo elas, têm tanto a ver com a estrutura miltoniana quanto com a própria vida de Mary Shelley. Dentro do contexto da "ambiguidade moral e do simbolismo escorregadio de todas as caracterizações", elas identificam Victor e seu monstro, assim como os personagens secundários, como presos em uma contínua duplicação e redobramento de papéis — uma narrativa que zomba do épico de Milton ao reproduzir os papéis neo bíblicos de *Paraíso Perdido*”.

<sup>28</sup> “Tradução: Uma biografia de Mary Shelley de uma perspectiva feminista, o argumento de Mellor é que a autora exibe uma profunda tensão inerente ao conceito de família burguesa, que ela promove em seus escritos. Mellor analisa *Frankenstein* como a crítica feminista de Mary Shelley ao conhecimento científico de sua época, uma análise que também explora as implicações perigosas das práticas científicas de sua época e desafia o preconceito cultural predominante que via a natureza como inerentemente feminina”.

Industrial. Segundo essa perspectiva, o monstro figura a ideia do trabalhador alienado criado pelo sistema e que posteriormente é rejeitado por ele. Essa leitura se articula com o conceito de *estratégias de contenção* cunhado por Jameson (1992), uma vez que a narrativa parece oferecer, ao mesmo tempo, uma crítica à racionalidade burguesa científica e uma reafirmação dos limites da ordem social. O romance, segundo Moretti (1982), seria uma expressão das ansiedades da sociedade burguesa frente à ascensão das massas e à ameaça da revolução.

Em sua análise, Moretti (1982) faz um paralelo dos dois monstros que surgiram no verão de 1816 na Villa Diodati, o vampiro que inspiraria Drácula e a criatura de Frankenstein, que foram criados juntos: “*Born in the fullspate of Industrial Revolution*” (Moretti, 1997, p. 83)<sup>29</sup>. Seguindo vidas paralelas ao longo dos anos, Moretti (1982) argumenta que esses monstros representam os extremos da sociedade: “*the disfigured wretch and the ruthless proprietor*” (Moretti, 1997, p. 83)<sup>30</sup>, ou seja, as classes dos proprietários representados por Drácula e a classe dos que não tem propriedade e são a massa de manobra que, neste caso, seria a criatura de Frankenstein, como descreve Moretti (1997):

“*Like the proletariat, the monster is denied a name and an individuality. He is the Frankenstein monster; he belongs wholly to his creator (just as one can speak of a ‘Ford worker’). Like the proletariat, he is a collective and artificial creature. He is not found in nature, but built*” (p. 85)<sup>31</sup>.

Já Victor Frankenstein, Moretti (1997,) descreve como sendo o “*productive inventor-scientist*”<sup>32</sup> (p. 85), estabelecendo um relacionamento ambivalente e didático que, para o crítico, é “*the same as that which, according to Marx, connects capital with wage labour*”<sup>33</sup> (p. 85). Outro paralelo que Moretti (1997) faz do capitalismo industrial com o romance é que as exigências da criatura ao seu criador não provocam medo, segundo ele, “*they are not a gesture of challenge; they are ‘reformist’/ ‘chartist’ demands*”<sup>34</sup> (p. 86). O crítico argumenta que a criatura quer apenas seus direitos de cidadão, mas é a ideia de criar uma criatura feminina que aterroriza Victor, a ideia dessas forças se juntarem e se espalharem contra a humanidade: “*The*

<sup>29</sup> “Tradução: Nascido no auge da Revolução Industrial”.

<sup>30</sup> “Tradução: O miserável desfigurado e o proprietário impiedoso”.

<sup>31</sup> “Tradução: Como o proletariado, o monstro é privado de um nome e de uma individualidade. Ele é o monstro de Frankenstein; pertence inteiramente ao seu criador (assim como se pode falar de um ‘operário da Ford’). Como o proletariado, ele é uma criatura coletiva e artificial. Não é encontrado na natureza, mas construído”.

<sup>32</sup> “Tradução: inventor-cientista produtivo”.

<sup>33</sup> “Tradução: O mesmo que, segundo Marx, conecta o capital ao trabalho assalariado”.

<sup>34</sup> “Tradução: Elas não são um gesto de desafio; são demandas ‘reformistas’ / ‘cartistas’”.

*monster's sheer existence is frightening enough for Frankenstein, let alone the prospect of his producing children and multiplying*” (Moretti, 1997, p. 86)<sup>35</sup>.

Essa nova raça, uma vez que fosse procriada, não se distinguiria por ser um ser construído de partes, mas uma nova raça que Moretti (1997) configura um caso de discriminação racial que não está explícito na narrativa, “*but springs directly from it*” (Moretti, 1997, p. 86)<sup>36</sup>. Ele usa um argumento de Marx, em suas primeiras obras, que descreve o capitalismo e a dialética como *stranged labour* (Moretti, 1997)<sup>37</sup>, que diz que quanto mais o capitalismo funciona, mais o trabalhador vai ser deformado e imbecilizado, E, por mais que o capitalismo construa palácios, para os trabalhadores sobrarão apenas os barracos (Moretti, 1997, p. 87).

Moretti (1997), assim como na crítica feminista, usa uma metáfora gestacional para descrever o processo de produção capitalista presente no romance, como podemos atestar a seguir: “*Frankenstein's invention is thus a pregnant metaphor of the process of capitalist production, which forms by deforming, civilizes by barbarizing, enriches by impoverishing — a two-sided process in which each affirmation entails a negation*” (Moretti, 1997, p. 87)<sup>38</sup>.

O crítico identifica esse movimento dialético do capitalismo emergente na obra de Mary Shelley (1818:1831), em um processo que se faz muito presente ainda no nosso presente, a divisão de classes. Para ele, o fato de o monstro ser o duplo de Victor Frankenstein demonstra claramente como os dois extremos coexistem e tudo o que está no meio é destruído:

*The monster is man turned upside-down, negated. He has no autonomous existence; he can never be really free or have a future. He lives only as the other side of that coin which is Frankenstein [...] The two extremes of Frankenstein are the scientist and the monster* (Moretti, 1997, p. 88)<sup>39</sup>.

As vítimas dessa divisão extrema entre o criador e sua criatura são, por sua vez: William, Justine, Clerval, Elizabeth e seu pai; o que significa que: “*The ethical and economic ideal of the family as an extended unit*” (Moretti, 1997, p. 88)<sup>40</sup>. Moretti (1997), no entanto, não faz um

<sup>35</sup> “Tradução: A simples existência do monstro já é suficientemente assustadora para Frankenstein, quanto mais a perspectiva de ele gerar filhos e se multiplicar”.

<sup>36</sup> “Tradução: Mas surge diretamente disso”.

<sup>37</sup> “Tradução: trabalho alienado”.

<sup>38</sup> “Tradução: A invenção de Frankenstein é, portanto, uma metáfora fecunda do processo de produção capitalista, que forma deformando, civiliza barbarizando, enriquece empobrecendo — um processo bilateral em que cada afirmação implica uma negação.

<sup>39</sup> “Tradução: O monstro é o homem invertido, negado. Ele não possui existência autônoma; nunca pode ser realmente livre ou ter um futuro. Ele vive apenas como o outro lado da moeda que é Frankenstein [...] Os dois extremos de Frankenstein são o cientista e o monstro”.

<sup>40</sup> “Tradução: O ideal ético e econômico da família como uma unidade ampliada”.

julgamento de valor tentando identificar quem é bom ou mal no romance, ele atribui a culpa da destruição das vítimas na contenda entre o monstro e o cientista.

Nesse sentido, as análises de Moretti (1997) e Mellor (1988) se complementam, mas em níveis de leituras diferentes, enquanto Mellor (1988) discute a exclusão feminina na família burguesa patriarcal, Moretti (1997) descreve a família como uma instituição burguesa de controle social que, ao mesmo tempo em que cria uma instituição para acolher e melhorar a vida das pessoas, rejeita “o outro”. Ou seja, a criatura não pode ser integrada porque ameaça a estabilidade da estrutura familiar e social burguesa. Paralelamente, Mellor (1988) vê a criatura como o coletivo feminino que deve ser excluída do processo criacional e confinada em seus lares para garantir a continuação da família burguesa.

Moretti (1997) argumenta que a morte dos dois extremos, de Victor e da criatura, ambos sem herdeiros, é um pensamento por parte de Mary Shelley de que o capitalismo seria passageiro, ele continua:

*And there are no factories for two very good reasons: because for Mary Shelley the demands of production have no value in themselves, but must be subordinated to the maintenance of the moral and material solidity of the family; and because, as she understood, the factories would undoubtedly multiply the feared ‘race of devils’ to an infinite number (Moretti, 1997, p. 90)<sup>41</sup>.*

Mellor (1988), lendo *Frankenstein* (1818) por uma perspectiva marxista, vê a figura de Víctor Frankenstein como “*an attempt to exploit nature or labor in the service of a ruling class*”<sup>42</sup> (p. 112). Para a acadêmica, “*Frankenstein wishes to harness the modes of reproduction in order to become the acknowledged, revered, and gratefully obeyed father of a new species*” (Mellor, 1988, p. 112)<sup>43</sup>. Ela conecta essa necessidade de controlar a natureza com a burguesia capitalista que explora a natureza para obter lucro: o fato de Frankenstein coletar ossos e partes de corpos, assim como os instrumentos científicos da nova sociedade, “*sees these human and animal organs as nothing more than the tools of his trade*” (Mellor, 1988, p. 112)<sup>44</sup>, assim, ela continua seu argumento:

---

<sup>41</sup> “Tradução: E não há fábricas por duas razões muito boas: porque, para Mary Shelley, as demandas da produção não têm valor em si mesmas, mas devem ser subordinadas à manutenção da solidez moral e material da família; e porque, como ela entendia, as fábricas indubitavelmente multiplicariam a temida ‘raça de demônios’ a um número infinito”.

<sup>42</sup> “Tradução: Uma tentativa de explorar a natureza ou o trabalho a serviço de uma classe dominante”.

<sup>43</sup> “Tradução: Frankenstein deseja controlar os modos de reprodução para se tornar o reconhecido, reverenciado e pai obedecido com gratidão de uma nova espécie”.

<sup>44</sup> “Tradução: Vê esses órgãos humanos e animais como nada mais do que as ferramentas do seu ofício”

*In this sense he is identical with the factory owner who gathers men, his disembodied "hands" as Dickens's Bounderby would say, to manipulate his machines. We can therefore see Frankenstein's creature [...] dehumanized by the mechanized modes of technological production controlled by the industrial scientist and, in modern times, by the computer (Mellor, 1988, p. 112)<sup>45</sup>.*

Mellor (1988) argumenta que, pelo fato de ter escrito no início da Revolução Industrial, Mary Shelley estava ciente “*of the damaging consequences of a scientific, objective, alienated view of both nature and human labor*” (Mellor, 1988, p. 113)<sup>46</sup>. E, segundo ela, essa nova tecnologia sem um senso de responsabilidade moral, poderia sim criar monstros:

*A creature denied both parental love and peers; a working class denied access to meaningful work but condemned instead, in Ruskin's words, to make the same glass bead over and over; a colonized and degraded race: all are potential monsters, dehumanized by their uncaring employers and unable to feel the bonds of citizenship with the capitalist society in which they live (Mellor, 1988, p. 114)<sup>47</sup>.*

Ela conclui dizendo que, na parte em que Mary Shelley (1818) mostra que a criatura tem poder sobre seu criador, a descrição é um sinal de que “*these workers can become more powerful than their makers*” (Mellor, 1988, p. 114)<sup>48</sup>, e que, quando a criatura se volta contra seu criador no romance, é a metáfora de que “*a profecy whose fulfillment might take the form of bloody revolutions in which the oppressed overthrow their masters*” (Mellor, 1988, p. 114)<sup>49</sup>.

Harold Bloom (2007) corrobora com a ideia de que a narrativa essencial do romance não é a criação em si, mas o abandono da criatura e sua busca por pertencimento. Para Bloom (2007), a figura mais complexa que sai do romance é a criatura, e ele o chama de *daemon*, embora que, para ele, o criador e a criatura são o duplo um do outro; uma criatura que, como Satã em *Paraíso Perdido* (1667), de John Milton, sofre por sua rejeição e solidão: “*Critics tend to agree that Frankenstein and the daemon are two halves of the same being, divided against*

---

<sup>45</sup> “Tradução: Nesse sentido, ele é idêntico ao proprietário da fábrica que reúne homens, suas 'mãos' desincorporadas, como diria Bounderby de Dickens, para manipular suas máquinas. Podemos, portanto, ver a criatura de Frankenstein [...] desumanizada pelos modos mecanizados de produção tecnológica controlados pelo cientista industrial e, nos tempos modernos, pelo computador”.

<sup>46</sup> “Tradução: Das consequências prejudiciais de uma visão científica, objetiva e alienada tanto da natureza quanto do trabalho humano”.

<sup>47</sup> “Tradução: Uma criatura privada tanto do amor parental quanto dos pares; uma classe trabalhadora negada ao acesso a um trabalho significativo, mas condenada, nas palavras de Ruskin, a fazer a mesma conta de vidro repetidas vezes; uma raça colonizada e degradada: todos são potenciais monstros, desumanizados por seus empregadores indiferentes e incapazes de sentir os laços de cidadania com a sociedade capitalista na qual vivem”.

<sup>48</sup> “Tradução: Esses trabalhadores podem se tornar mais poderosos do que seus criadores”.

<sup>49</sup> “Tradução: Uma profecia cujo cumprimento pode assumir a forma de revoluções sangrentas nas quais os oprimidos derrubam seus mestres”.



itself[...] when we realize that, in the book, the creature is far more sympathetic than its maker” (Bloom, 2007, p. 8)<sup>50</sup>. O autor, assim, se aproxima de um julgamento moral dos personagens:

*The daemon is superior to his maker both in spirit and in feeling, and so we come to love him and to fear him. We do not have any particular effect towards the scientist who has botched his work [...] and failed to take responsibility for his creature* (Bloom, 2007, p.8)<sup>51</sup>.

A isso, autor ainda acrescenta que Victor Frankenstein: “*is nothing less than a moral idiot in regard to the ‘monster’ he has created*” (Bloom, 2007, p. 9)<sup>52</sup>. Dessa forma, o autor faz uma análise psicanalítica da obra, apesar de criticar a obra de Mary Shelley (1818:1831), ele reconhece a força simbólica do mito que ela criou, e que ganhou um maior protagonismo “*as we enter more deeply into an era that already has brought us ‘virtual reality’ and seems likely to confront us with cyborgs*” (Bloom, 2007, p. 9)<sup>53</sup>. Em um artigo da *Folha de São Paulo*, onde ele faz sua análise sobre o romance, Bloom (1995) diz que:

Isto sugere o que faz de “Frankenstein” um livro importante (embora cheio de falhas e marcado por uma certa falta de jeito): é o fato de que contém uma das versões mais vívidas da mitologia romântica da identidade, lembrando nisso o “Prometeu Liberado” de Shelley, o “Livro de Urizen” de Blake e o “Manfredo” de Byron, entre outras obras. “Frankenstein”, justamente por ser menos sofisticado e menos complexo, serve de excelente introdução ao mundo dos românticos (Bloom, 1995).

O fato de Bloom ser contra expandir suas análises semanticamente para um âmbito social e histórico, faz com que sua análise se concentre, sobretudo, no conteúdo manifesto da obra e a uma análise psicológica das personagens, o que permite uma comparação apenas com a autora e seus entes mais próximos, se recusando a inserir o ser individual no contexto coletivo e histórico, ficando, assim, difícil entender como ele referencia a sua opinião da narrativa de Mary Shelley (1818:1831). No entanto, podemos concordar com Bloom (2007) em relação à iconização dos personagens de Mary Shelley (1818:1831), e as adaptações filmicas da obra têm um papel importante na longevidade do romance, como veremos na fortuna crítica do filme.

<sup>50</sup> “Tradução: Os críticos tendem a concordar que Frankenstein e o demônio são duas metades do mesmo ser, dividido contra si mesmo [...] quando percebemos que, no livro, a criatura é muito mais simpática do que seu criador”.

<sup>51</sup> “Tradução: “O demônio é superior ao seu criador tanto em espírito quanto em sentimento, e por isso passamos a amá-lo e temê-lo. Não nutrimos nenhum afeto particular pelo cientista que arruinou sua obra [...] e falhou em assumir a responsabilidade por sua criatura”.

<sup>52</sup> “Tradução: Não é nada menos que um idiota moral no que diz respeito ao ‘monstro’ que criou”.

<sup>53</sup> “Tradução: à medida que entramos mais profundamente numa era que já nos trouxe a “realidade virtual” e que parece provável que nos confronte com ciborgues”.

## Fortuna crítica do filme

Mark Jancovich (2016), na tentativa de fazer um panorama das adaptações fílmicas do romance, diz que a primeira adaptação da obra para o cinema, feita pelo *Edison Studio* em 1910, focou principalmente no caráter místico e psicológico da narrativa, deixando os aspectos de horror mais amenos (Jancovich, 2016, p. 192). Outras adaptações, segundo o autor, surgiram nas décadas seguintes, criando um ícone que talvez, sem intenção, traria à tona uma interpretação da obra: a atribuição do caráter de *doppelganger*, fez com que a criatura fosse confundida com seu criador, influenciando o público geral a nomear, erroneamente, a criatura de: Frankenstein.

Entre elas, a emblemática versão de 1931, produzida pela Universal Pictures, e estrelada por Boris Karloff como a criatura, que, na verdade, foi uma adaptação do espetáculo teatral de John L. Balderston (1930).

Jancovich (2016) descreve o sucesso do filme que rendeu outras sequências pelo seu sucesso de público:

*Frankenstein was not conceived of as material that would form the basis of a film series and it was only right near the end of the 1930s horror cycle that Universal made another Frankenstein film, The Bride of Frankenstein (1935), but again this was seen as a prestigious follow-up, not the start of a film series. The same was also true of the third film, Son of Frankenstein (1939), which was another prestige production that was designed to cash in on the phenomenal success of a re-release of Frankenstein and Dracula as a double bill (Jancovich, 2016, p. 192)<sup>54</sup>.*

Outros filmes da Universal surgiram, mesmo que a criatura não fosse o foco principal: *The Ghost of Frankenstein* (1942), dirigido por Erle C. Kenton; *Frankenstein Meets the Wolf Man* (1943), dirigido por Roy William Neill; *House of Frankenstein* (1944), dirigido por Erle C. Kenton; e *House of Dracula* (1945), dirigido por Erle C. Kenton.

No período pós-guerra houve também diversas adaptações, no entanto, foi nos anos 70, em uma onda de “*story camp*”<sup>55</sup>, que algumas adaptações notáveis surgiram: “*Flesh for*

<sup>54</sup> “Tradução: Frankenstein não foi concebido como um material que serviria de base para uma série de filmes, e foi apenas perto do fim do ciclo de filmes de terror da década de 1930 que a Universal produziu outro filme de Frankenstein, *The Bride of Frankenstein* (1935), que novamente foi visto como uma continuação de prestígio, e não como o início de uma série cinematográfica. O mesmo vale para o terceiro filme, *Son of Frankenstein* (1939), outra produção de prestígio, concebida para lucrar com o sucesso fenomenal do relançamento de *Frankenstein* e *Drácula* como uma sessão dupla”.

<sup>55</sup> *Story camp* é uma expressão utilizada no campo do audiovisual para designar programas imersivos de desenvolvimento de roteiros e narrativas fílmicas. Tais iniciativas, frequentemente organizadas por instituições culturais, festivais de cinema ou laboratórios internacionais, reúnem roteiristas, diretores e consultores em um

*Frankenstein* (1973), for example, was explicitly sold in the US as ‘Andy Warhol’s *Frankenstein*’” (Jancovich, 2016, p. 197)<sup>56</sup>. Mas a adaptação desse período que fez mais sucesso foi *The Young Frankenstein* (1974), dirigida por Mel Brooks, que Jancovich (2016) configura como “*an overt parody of the Universal horror films in particular*”<sup>57</sup> (p. 198). Nesse período, o contexto sexual é largamente explorado, como demonstra Canby (1974) ao ser citad[o/a] por Jancovich (2016): “*the baron’s repressed fiancée ‘eventually find sexual fulfillment in the arms of the monster’, while Frankenstein shares ‘a keen appreciation of beautiful bosoms’ with ‘your average playboy reader’*” (p. 199)<sup>58</sup>.

Baiesi (2022) nota que as produções fílmicas até este momento focaram em mostrar “*the disproportionate body of the creature and his monstrosity instead of attempting to convey the depths of his inner psychological turmoil*” (Baiesi, 2022, p. 203)<sup>59</sup>, de forma que ela argumenta sobre a produção de Kenneth Branagh, *Frankenstein de Mary Shelley* (1994), em que foi inserida uma importância maior na linguagem da criatura e na sua busca por compaixão:

*Even more intriguing than the title, though, is Branagh’s decision to adopt Shelly’s concentric narrative technique in cinematic form [...] It is significant that these narrative components – the Creature’s education, self-knowledge, reading and speaking practices, exploration of feelings such as sympathy and compassion and, crucially, his experiences of rejection and hunger – are acknowledged and explored. In doing so, a director may make the most of opportunities to represent the more introspective side of the Creature’s character onscreen – those which are normally neglected for the sake of highlighting his bodily monstrosity* (Baiesi, 2022, p. 203)<sup>60</sup>.

No entanto, esses filmes são adaptações diretas, ou do romance ou da peça de teatro. Outras adaptações que geraram um novo tema ligando a obra de Mary Shelley à narrativa pós-moderna: “como uma espécie de colagem e/ ou fragmentos de identidade” (Nunes; Silva, 2019,

---

ambiente colaborativo com o objetivo de aprimorar a estrutura narrativa, a construção de personagens e os arcos dramáticos, muitas vezes preparando os projetos para futuras etapas de produção junto a agentes da indústria cinematográfica (Script to Screen, 2024).

<sup>56</sup> “Tradução: *Flesh for Frankenstein* (1973), por exemplo, foi explicitamente comercializado nos Estados Unidos como ‘Frankenstein de Andy Warhol’”.

<sup>57</sup> “Tradução: Uma paródia evidente dos filmes de terror da Universal, em particular”.

<sup>58</sup> “Tradução: A noiva reprimida do barão 'eventualmente encontra satisfação sexual nos braços do monstro', enquanto Frankenstein compartilha 'uma profunda apreciação por seios atraentes com 'o leitor médio do playboy'”

<sup>59</sup> “Tradução: O corpo desproporcional da criatura e sua monstruosidade, em vez de tentar transmitir a profundidade de sua angústia psicológica interior”.

<sup>60</sup> “Tradução: Ainda mais intrigante do que o título é a decisão de Branagh de adotar a técnica narrativa concêntrica de Shelley em forma cinematográfica[...] É significativo que esses elementos narrativos – a educação da Criatura, seu autoconhecimento, suas práticas de leitura e fala, a exploração de sentimentos como a compaixão e a solidariedade e, crucialmente, suas experiências de rejeição e fome – sejam reconhecidos e explorados. Ao fazer isso, o diretor pode aproveitar ao máximo as oportunidades de representar o lado mais introspectivo da personalidade da Criatura na tela – aspectos que normalmente são negligenciados em favor de destacar sua monstruosidade corporal”.

p. 137), que foram retratados em romances do século XX com temáticas futuristas e/ou de ficção científica “que lidam com a criação da inteligência artificial como *Brave New World* (1931), de Aldous Huxley; *I, Robot* (1950), de Isaac Asimov; e *Do Androids Dream of Electronic Sheep?* (1968), de Philip K. Dick, todos adaptados para o cinema” (Nunes; Silva, 2019, p. 137).

Houve também adaptações que recriaram o momento do surgimento do romance no verão da Villa Diodati, que é um dos focos do filme biográfico a ser analisado. Para Faubert (2019): “*Perhaps surprisingly, the film also threads grounds familiar to fans of such B. horror films as Haunted Summer (1988) and Gothic (1986), both of which also focus on the biographical events that inspired the most iconic Gothic novel of all time*” (Faubert, 2019, p. 234)<sup>61</sup>. Baiesi (2022), assim, descreve ambos os filmes como uma visão limitada dos eventos que levaram a criação do romance, pois:

*The directors of both films have favoured the adoption of Gothic perspectives for the purposes of describing the events that took place in Switzerland in 1816. In the film, far from the conservatism of England the writers — including Mary Shelley — seem to find themselves having been transported into a surreal state of being* (Baiesi, 2022, p. 208)<sup>62</sup>.

Baiesi (2022) argumenta que Ken Russell, diretor de *Gothic* (1986), e Ivan Passer, diretor de *Haunted Summer* (1988), focaram no Imaginário popular de um “*Gothic and mythical depiction of the Romantics*” (Baiesi, 2022, p. 209)<sup>63</sup>, e não levaram em consideração as discussões políticas e literárias do grupo que “*were creating the best literature of the age*” (Baiesi, 2022, p. 208)<sup>64</sup>, e que, apesar de abusarem do uso de ópio e bebidas, eles não estavam apenas bebendo e cantando juntos, eles estavam “*actively planting new seeds for future works such as the narrative poem Don Juan and the lyrical drama Manfred by Lord Byron, and the poem Mont Blanc by Shelley*” (Baiesi, 2022, p. 208)<sup>65</sup>, enquanto Mary Shelley estava presente em muitas dessas conversas intelectuais.

A crítica faz uma análise da *biopic* de al-Mansour (2017) com o objetivo de verificar se a cineasta, assim como os diretores dos filmes dos anos 80, também foca nos elementos góticos para descrever os eventos do encontro dos jovens escritores ou se ela foca nos grandes acontecimentos intelectuais que aconteceram no verão de 1816. Baiesi (2022) descreve o filme *Mary Shelley* (2017) como “*a biopic about female empowerment*”<sup>66</sup> (p. 209).

Ao analisar a *biopic* feminina através dos estudos de Dennis Bingham (2010), ela defende que as *biopics* de mulheres famosas incluem “*tropes of suffering, persecution and*

<sup>61</sup> “Tradução: Talvez surpreendentemente, o filme também percorre terrenos familiares aos fãs de filmes B de terror como *Haunted Summer* (1988) e *Gothic* (1986), ambos centrados nos eventos biográficos que inspiraram o mais icônico romance gótico de todos os tempos”.

<sup>62</sup> “Tradução: Os diretores de ambos os filmes optaram por adotar perspectivas góticas para descrever os eventos que ocorreram na Suíça em 1816. No filme, longe do conservadorismo da Inglaterra, os escritores — incluindo Mary Shelley — parecem se encontrar transportados para um estado de existência surreal”.

<sup>63</sup> “Tradução: Representação gótica e mítica dos românticos”.

<sup>64</sup> “Tradução: Estavam criando a melhor literatura da época”.

<sup>65</sup> “Tradução: Ativamente plantando novas sementes para obras futuras, como o poema narrativo *Don Juan* e o drama lírico *Manfred*, de Lord Byron, e o poema *Mont Blanc*, de Shelley”.

<sup>66</sup> “Tradução: “uma biopic sobre empoderamento feminino”.

*failure*" (p. 209). E isso acontece por conta da "*historical perpetuation of patriarchal ideologies that promote the oppression and overpowering of women, especially those who attempt to attain public roles*" (Baiesi, 2022, p. 209)<sup>67</sup>.

Bombeeck (2019), também, ao analisar a *biopic* através dos estudos de Bingham (2010), com o objetivo de verificar se o filme tem um foco demasiado no sofrimento da autora ou se é apresenta um balanço na demonstração entre "*struggle and achievement*", (Bombeeck, 2019, p. 14)<sup>68</sup>, aponta que, na criação de uma *biopic* feminina, encontrar um balanço entre "*both hardship and success is important in realistically representing women writers in a modern and feminist way, when this balance is reached, the genre of literary depict it starts to develop positively towards a more feminist approach*" (Bombeeck, 2019, p. 14)<sup>69</sup>.

A pesquisadora, nesse sentido, aponta para o fato de a *biopic* priorizar o aspecto romântico e sentimental da vida da autora em detrimento de sua produção literária e profissional, apesar de incluir elementos do processo editorial, indica como esses aspectos são narrados de forma secundária e não como foco central, como podemos notar nas citações a seguir: "*To keep female biopics the way they are — focusing on romance and drama — undermines contemporary feminist ideas and does not do justice to literary figures such as Mary Shelley*" (Bombeeck, 2019, p. 6)<sup>70</sup>. Assim, ela argumenta que, muitas vezes, o personagem Percy Shelley ofusca a busca pela autonomia da autora, principalmente no primeiro momento do filme, quando eles se encontram na Escócia.

Em uma cena em que Mary Shelley se despede do pai antes de partir para a residência dos Baxters, ele diz para ela encontrar sua própria escrita, como podemos ver no trecho do roteiro do filme:

*Also that the solitude will give you time for introspection.  
Your writing...  
...this is the work of an imitator.  
Rid yourself of the thoughts and words of other people, Mary.  
Find your own voice* (Jensen, 2017, p. 6)<sup>71</sup>.

Bombeeck (2019) argumenta que ter encontrado Percy nessa viagem só serviu para apagar o protagonismo da jovem escritora: "*Although his behavior had a huge influence on*

<sup>67</sup> "Tradução: Temas recorrentes de sofrimento, perseguição e fracasso".

<sup>68</sup> "Tradução: dificuldade e realização".

<sup>69</sup> "Tradução: Tanto a dificuldade quanto o sucesso são importantes para representar de forma realista as escritoras, de uma maneira moderna e feminista, quando esse equilíbrio é alcançado, o gênero da literatura que as retrata começa a se desenvolver positivamente rumo a uma abordagem mais feminista".

<sup>70</sup> "Tradução: Manter as biografias femininas do jeito que estão — focando no romance e no drama — enfraquece as ideias feministas contemporâneas e não faz justiça a figuras literárias como Mary Shelley".

<sup>71</sup> "Tradução: Também que a solidão te dará tempo para introspecção.

Sua escrita...

...isso é obra de um imitador.

Livre-se dos pensamentos e das palavras de outras pessoas, Mary.

Encontre sua própria voz".

*Mary's life, the audience does not hear much of Mary's voice and to develop her writing, but she found Percy instead*" (Bombeeck, 2019, p. 33)<sup>72</sup>.

Já para Baiesi (2022), as *biopics* femininas de mulheres famosas do século XIX, geralmente, apresentam relações de gêneros instáveis e a luta da mulher contra limitações sociais impostas a elas, Baiesi (2022) diz:

*Such restrictions have indisputably prevented women throughout history from being celebrated as public figures. As a result, women of genius have fought determinedly to be accepted in a male-dominated society, especially when they have aspired to become public figures instead of only dutiful, angelic housewives* (Baiesi, 2022, p. 209)<sup>73</sup>.

De modo geral, Baiesi (2022) elogia a *biopic* de al-Mansour (2017), mas é exatamente quando eles estão na Villa Diodati que ela vê o maior problema no filme, ela argumenta que: *"Here, the biographical facts become rather distorted and confused; the plot diverges substantially from real events"* (p. 211)<sup>74</sup>, embora ela reconheça que uma *biopic* não tenha que ficar presa aos fatos. No entanto, para ela, esse gênero necessita de ter pelo menos uma base na realidade, sendo assim, ela continua:

*This is why it is so difficult to reconcile the director's change of direction — from the innovative and accurate opening that displayed biographical fidelity to the more stereotypical, popular and commercial version of Mary Shelley who is completely overshadowed by the Gothic and her love affair with Percy* (Baiesi, 2022, p. 211)<sup>75</sup>.

A crítica, ainda, especula o motivo desta *biopic* não ter sido tão bem sucedida quanto as outras, levando em consideração que a vida de Mary Shelley é repleta de eventos marcantes: *"I question why Mary Shelley's family background, her education and her extraordinarily literary achievements have all been overshadowed — her life oversimplified — when depicted on screen"* (Baiesi, 2022, p. 213)<sup>76</sup>. A resposta que ela encontra para esta questão é que as produções que retratam a vida da autora devem:

*take a step back from focusing on the Gothic and open up to new paths of investigation" e que "in relation of her most famous novel, Frankenstein, in particular, the Gothic genre has overshadowed Mary Shelley's personality for*

<sup>72</sup> "Tradução: Embora seu comportamento tenha tido uma grande influência na vida de Mary, o público não ouve muito da voz de Mary e para desenvolver sua escrita, mas ela encontrou Percy em seu lugar".

<sup>73</sup> "Tradução: Tais restrições indiscutivelmente impediram as mulheres, ao longo da história, de serem celebradas como figuras públicas. Como resultado, mulheres de gênio lutaram decididamente para serem aceitas em uma sociedade dominada pelos homens, especialmente quando aspiravam a se tornar figuras públicas, em vez de apenas donas de casa obedientes e angelicais".

<sup>74</sup> "Tradução: Aqui, os fatos biográficos tornam-se bastante distorcidos e confusos; o enredo diverge substancialmente dos eventos reais".

<sup>75</sup> "É por isso que é tão difícil conciliar a mudança de rumo da diretora — da abertura inovadora e precisa, que demonstrava fidelidade biográfica, para a versão mais estereotipada, popular e comercial de Mary Shelley, que foi completamente ofuscada pelo Gótico e por seu caso de amor com Percy".

<sup>76</sup> "Tradução: Eu questiono por que a origem familiar de Mary Shelley, sua educação e suas extraordinárias conquistas literárias foram todas ofuscadas — sua vida sendo demasiadamente simplificada — quando retratada nas telas".

*too long* (Baiesi, 2022, p. 214), e que se as obras audiovisuais focarem, criativamente, nos eventos ricos e multifacetados da vida da autora, só neste caso, “her status will be elevated to that of a real Romantic celebrity — right alongside those of her literary circle, including Percy Bysshe Shelley and Lord Byron (Baiesi, 2022, p. p. 2014)<sup>77</sup>.

Os pontos discutidos por Baiesi (2002) são muito válidos, no entanto, o gênero gótico utilizado pela cineasta vai além de querer representar a vida da autora de acordo com o imaginário popular em relação aos poetas românticos e a autora do romance gótico, no entanto, Haifaa al-Mansour (2017), na verdade, juntamente com os eventos biográficos, faz uma recriação do romance *Frankenstein* (1818:1831), de sua biografada, interpretada por uma perspectiva feminista.

Sendo assim, como veremos na análise, ela recria o ambiente gótico do romance até o segundo horizonte de leitura, correspondendo ao gótico feminino e não avança para uma leitura que problematiza também os eventos históricos da época. Ou seja, o monstro como um presságio dos perigos de um novo tempo, de um capitalismo industrial nascente e as contradições — que na obra de Mary Shelley está presente — deste novo meio de produção, não se presentifica.

Fredric Jameson (1996) argumenta que isso ocorre devido a um processo de *não-historicização*, que é recorrente na cultura pós-moderna, que ele denomina de *crise da historicidade*, assim:

Essa abordagem do presente através da linguagem artística do simulacro, ou do pastiche do passado estereotípico, empresta à realidade presente, e à abertura da história presente, o encanto e a distância de uma miragem reluzente. Entretanto, essa mesma modalidade estética hipnótica emerge como elaboração de um sintoma do esmaecimento da nossa historicidade, da possibilidade vivenciada de experimentar a nossa história ativamente (Jameson, 1996, p. 48).

Ou seja, o fato de haver falhas na reprodução do filme *Mary Shelley* (2017) não é pelo fato da cineasta incorporar o gênero gótico na narrativa fílmica, mas fazê-lo como um encantamento de um passado esvaziado de significado, assim, ao escolher utilizar o gótico sem problematizar suas contradições, consequentemente há um esmaecimento da história que é representada, unicamente, através de cenários e figurinos, como uma “miragem reluzente” (Jameson, 1996, p. 48).

Outras análises corroboram com a ideia de que, na obra, há um processo de harmonização e esmaecimento histórico por parte da cineasta. Araújo e Silva (2023), por exemplo, fazem uma análise da *biopic* pelo viés da Análise do Discurso Crítica (ADC). As pesquisadoras, assim, investigam o relacionamento das personagens mais importantes do filme e a relação intertextual (a partir das divergências) entre as escolhas da cineasta para a criação das personagens com as pessoas do círculo de Mary Shelley e a realidade histórica. Assim, elas

---

<sup>77</sup> “Tradução: “Dar um passo atrás no foco exclusivo do gótico e abrir-se a novos caminhos de investigação” e que “em relação ao seu romance mais famoso, *Frankenstein*, em particular, o gênero gótico ofuscou a personalidade de Mary Shelley por tempo demais”.

focam nas principais divergências entre a obra e a realidade para entender as escolhas da cineasta:

A diretora evidencia a vida de Mary Shelley ainda jovem até escrever seu livro célebre, destacando seu contexto familiar e as lutas e perdas que ela vivenciou. Diante disso, a narrativa filmica é envolta na sua plenitude por elementos intertextuais e de figuras de pressuposição, na qual a diretora dialoga suas observações e empatia pela personagem principal diante das injustiças que Haifaa se identifica com sua própria vida (Araújo; Silva, 2023, p. 5).

Dessa forma, ao relatar a divergência, por exemplo, do relacionamento entre Mary Shelley e Thomas Hogg, elas escrevem que “essa problemática é crucial para compreender a relação intertextual entre a diretora e personagem — Haifaa reconstrói um discurso do século XIX e o configura para o século XXI” (Araújo; Silva, 2023, p. 14).

Já sobre as divergências no relacionamento entre Mary Shelley e Percy Shelley elas comentam:

O final da cinebiografia traz Percy como herói que anuncia de forma pública que Mary é a verdadeira autora de *Frankenstein*. Porém, não há relato biográfico sobre esse episódio, o que denota uma intertextualidade recriada pela diretora, na busca de conceder os créditos de autenticidade da obra para Mary e também de que mais uma vez, há um elo com os contos de fadas nos quais o herói salva a amada (Araújo; Silva, 2023, p. 15).

Isso se dá pela harmonização por parte da diretora que, no final do filme, teve que escolher um final que agradasse o gosto e expectativa popular, assim, a cineasta não resolve os conflitos criados ao longo do filme, fazendo parecer, assim, um final de contos de fadas.

Outro relacionamento que as críticas dizem parecer com os contos de fadas é o de Mary Shelley com a madrasta. Elas argumentam que a “diretora e personagem defendem a mãe [Mary Wollstonecraft] e reconstroem a figura da madrasta como a bruxa má dos contos de fadas” (Araújo; Silva, 2022, p. 12).

Agora, a recepção do filme diverge substancialmente entre um meio de comunicação e outro. Por um lado, o longa é celebrado pelo resgate da figura histórica de Mary Shelley que foi apagada da história, por um contexto patriarcal, e do cânone literário; por outro lado, é criticado por adotar uma forma narrativa simplista e por suavizar os aspectos mais sombrios e radicais da vida da autora.

Leonardo Campos (2024), no *Plano Crítico*, foca sua análise nos elementos técnicos da obra, dizendo que foram bem elaborados:

Há uma cuidadosa contextualização arquitetônica na cenografia, nos figurinos e na direção de arte. É um setor que ganha maior projeção com a iluminação e as escolhas de movimentação e ângulos oriundos da direção de fotografia,



assinada por David Ungaro. As lentes, por meio da concepção de imagens poéticas, captam o que é tensão e o que é contemplação, num bonito exercício estético da linguagem cinematográfica (Campos, 2024, n.p).

Algumas das críticas concentram-se nas limitações formais da obra, como por exemplo, a crítica de Peter Bradshaw (2018), no *The Guardian*, e a de Andrew Barker (2017), no *Variety*. Eles dizem que a *biopic* tem um caráter didático excessivo e o roteiro acaba sendo um tanto melodramático, eles apontam, também, para a falta de ousadia da cineasta que adota uma estética visual conservadora e, assim, não explora o potencial gótico e simbólico da vida e obra de Mary Shelley.

Na crítica feita no *The Guardian*, por exemplo, Bradshaw (2018) aponta para alguns problemas, como a criação dos personagens masculinos que parecem “*over the top*”<sup>78</sup>. No entanto, eles reconhecem que o ritmo da narrativa se assemelha ao da criatura no romance: “*This is a film that emphasizes not the horror of the Frankenstein story, but its pathos and pity: the creature that is deeply lonely and unhappy, burdened with a life it didn't want*” (Bradshaw, 2018, n.p)<sup>79</sup>. E Barker (2017) também sugere que o tom didático do filme acabou por transformar uma mulher complexa em uma mártir romântica, que diverge dos fatos: “*Impressively shot suffused with righteous feminist fire, the film is undercut by a confused and clunky script and a fundamental lack of thematic focus, turning an extraordinary story into didactic and disjointed melodrama*” (Barker, 2017, n.p)<sup>80</sup>.

Wendy Ide (2017) também foca na questão da fidelidade. Ela argumenta que o filme suaviza e romantiza excessivamente a figura da autora: “*This genteel approach somewhat undermines the potential raw power of the material. The real Mary Shelley was far spikier and more radical character*” (Ide, 2017, n.p)<sup>81</sup>.

Sobre a fidelidade, o conceito de *transcrição* de Haroldo de Campos (1979) amplia o entendimento do filme. Para Campos (1979), o mais importante não é a reprodução literal da obra, mas a recriação inventiva e a preservação da força simbólica do original. Assim, a *biopic Mary Shelley* (2017) não tem propósito de adaptar fielmente o romance *Frankenstein*

---

<sup>78</sup> “Tradução: extravagantes”.

<sup>79</sup> “tradução: Este é um filme que enfatiza não o horror da história de Frankenstein, mas seu pathos e piedade: a criatura que é profundamente solitária e infeliz, carrega um fardo de uma vida que não desejou”.

<sup>80</sup> “Tradução: Filmado de forma impressionante e permeado por uma justa chama feminista, o filme é prejudicado por um roteiro confuso e desajeitado, além de uma falta fundamental de foco temático, transformando uma história extraordinária em um melodrama didático e desconexo”.

<sup>81</sup> “Tradução: Essa abordagem delicada enfraquece, de certo modo, a potencial energia bruta do material. A verdadeira Mary Shelley era uma figura muito mais incisiva e radical”.

(1818:1831) ou reproduzir a biografia da autora, mas sim transcrever vida e obra para um viés da interpretação feminista e é também uma produção que conversa com o presente.

Por outro lado, algumas recepções elogiaram o fato de o filme ter sido dirigido por uma mulher Saudita. Os artigos “*Haifaa al-Mansour on What it means to be Saudi Arabia’s first filmmaker*” (2009), de Bridgette Bates, e “*The Profound Normalcy of a day at the movies in Saudi Arabia*” (2018), de Deborah Young, enfatizam a importância simbólica de uma mulher árabe ocupar um espaço de representação ocidental.

Em entrevista para Bridgette Bates, do *Sundance Institute* (2009), Haifaa al-Mansour afirma que ser a primeira cineasta árabe carrega bastante implicação política, e diz: “*I broke a boundary, or at least people believed I did, I hope to live up to make that and make memorable films that matter and have impact on the way people view the world*” (Bates, 2009, n.p)<sup>82</sup>. E em entrevista para Linda Barnard, do *The National* (2017), al-Mansour comenta a proximidade que ela encontrou na história da autora: “*I feel her journey and I feel kinship and that great sense of a womanhood that transcend beyond culture and religion and politics*” (Barnard, 2017, n.p)<sup>83</sup>.

O filme é, no geral, reconhecido por sua importância cultural e política, especialmente por mostrar a trajetória de uma autora fundamental para a literatura ocidental sob o olhar de uma mulher do Oriente Médio. Contudo, seu valor estético é contestado e acusado de não captar o potencial transgressor da vida da autora. Não podemos ignorar, entretanto, que o filme funciona como um gesto de resgate da autoria feminina, o que, por muitos anos, foi deixado em segundo plano. Outro ponto a ser considerado é o fato de o filme ter de recorrer a formas hegemônicas de representar para se encaixar no contexto de comunicação de massa, um paradoxo que faz parte da lógica cultural pós-moderna.

E se pensarmos a *biopic Mary Shelley* (2017), dirigido por Haifaa al-Mansour, como um “ato socialmente simbólico” (Jameson, 1992), mesmo tendo sucumbido às regras de um cinema comercial, o filme manifesta as contradições de seu tempo. Muitos dos meios de comunicação focaram no fato do filme, ao tentar captar a energia criativa do círculo romântico, acabar subestimando a figura da própria Mary Shelley e por sua estrutura formal reafirmar o

---

<sup>82</sup> “Tradução: Eu quebrei uma barreira, ou pelo menos as pessoas acreditam que eu quebrei. Espero estar à altura disso e fazer filmes memoráveis que importem e tenham impacto na forma como as pessoas veem o mundo”.

<sup>83</sup> “Tradução: Eu sinto a jornada dela e sinto uma afinidade, aquele grande sentimento da condição feminina que transcende cultura, religião e política”.

apagamento da mulher criadora, ou seja, por se tratar de uma estrutura de romance hollywoodiano, o que reduz sua trajetória à sua relação com homens notáveis.

## 1 Quebrando barreiras: a vida e a obra – a autora e a cineasta

### 1.1 Mary Shelley e o Romantismo

Este tópico propõe uma análise da vida e obra de Mary Shelley, com foco especial em sua trajetória pessoal e sua formação, o que está diretamente ligado a um momento de efervescência artística e política, junto à ascensão do Romantismo no período pós-Revolução Francesa. Acima de tudo, a influência desses acontecimentos não se dá simplesmente porque ela viveu nesta época, mas porque os precursores dos movimentos artísticos e filosóficos estavam dentro de sua casa, seja em visitas e jantares ou por ligação sanguínea direta, como foi o caso do seu pai e sua mãe: os importantes filósofos William Godwin e Mary Wollstonecraft; fazendo com que ela crescesse em um lar fervilhando de ideais progressistas.

Profundamente influenciada pelos ideais do Romantismo desde a infância, ela foi exposta ao idealismo romântico, à crença da subjetividade e ao valor da experiência individual, absorvendo as concepções de emocional e inovação estética deste caldo cultural de uma maneira bem direta.

Mary Shelley estava imersa em um círculo de escritores e filósofos que não apenas moldaram suas ideias, mas também influenciaram suas experiências de vida – o que se pretende demonstrar neste capítulo: uma visão detalhada desse convívio com figuras centrais do movimento, destacando impactos desses laços pessoais e intelectuais em sua obra. Logo, aspectos de sua vida pessoal também foram descritos para analisar sua trajetória como uma mulher de sua época e seus percalços sofridos por seu gênero na sociedade burguesa do século XIX, o que será discutido em mais detalhes no segundo capítulo.

Geralmente, esta parte da análise, vida e obra do autor, é mais sucinta e “direta ao ponto”, uma vez que, o que se costuma fazer, é um panorama da educação formal do autor e de sua escrita. Entretanto, esta dissertação se propõe a analisar o filme biográfico *Mary Shelley* (2017), sendo assim, os eventos descritos neste capítulo serão utilizados para a análise do filme e a análise da literatura de autoria feminina e, no segundo capítulo, ter-se-á como foco as questões de gênero do século XIX, ou seja, eventos da vida da autora que culminaram na escrita de sua obra e nas influências de pessoas de sua vida que inspiraram sua formação como escritora e romancista.

Mary Wollstonecraft Godwin nasceu em Londres em 30 de agosto de 1797, sendo filha de Mary Wollstonecraft, filósofa de grande importância na época e uma das vozes mais

influentes do Iluminismo, e William Godwin filósofo político e libertário. Crescendo em um ambiente literário e filosófico, Mary Shelley foi encorajada a pensar de forma crítica, a questionar as normas sociais e a explorar temas como opressão, liberdade e responsabilidade moral. Wollstonecraft foi considerada uma protofeminista, e, segundo Harkup (2023), ela foi responsável por discussões fervorosas sobre os direitos das mulheres. Godwin foi um importante filósofo político e libertário, autor do livro *Enquiry concerning political justice* (1793) e foi, também, muito importante para o pensamento sobre a política da época, sendo, hoje, considerado como um proto-anarquista. Ambos tinham uma visão progressista e crítica em relação às normas sociais, no entanto, quando Wollstonecraft engravidou eles decidiram se casar e aderir à algumas das normas que regia a sociedade.

Desde cedo, Mary Shelley, na época Mary Wollstonecraft Godwin, esteve imersa em um ambiente intelectual fervoroso, cercada por debates sobre direitos das mulheres, filosofia, política e reforma social. Sua mãe morreu poucos dias após o parto, deixando a filha recém-nascida sob os cuidados do pai, o responsável por promover uma educação pouco convencional para a filha, encorajando-a a ler intensamente e a deixando-a participar das reuniões dos intelectuais da época, mesmo quando ela era ainda muito nova. Inequivocamente, esse ambiente influenciou profundamente a formação intelectual de Mary, estimulando nela uma sensibilidade evidente em seus escritos.

Figuras como Wordsworth e Coleridge<sup>84</sup> frequentavam sua casa ainda quando ela ainda era a amável e comportada criança que se sentava em silêncio nos jantares e reuniões de poetas e artistas na sua casa em Londres. Outros nomes essenciais para o Romantismo também fizeram parte de sua vida: Percy Bysshe Shelley e Lord Byron tiveram grande influência em sua formação, sendo, ambos, poetas com os quais ela tinha longas conversas e compartilhava momentos que culminaram para a escrita da obra *Frankenstein* (1818:1831), sendo, ambos, um ponto chave no filme biográfico *Mary Shelley* (2017) – um dos objetos desta pesquisa –, sobretudo Percy Shelley, que foi uma das maiores influências em sua vida e obra. Ela teve um

---

<sup>84</sup> William Wordsworth (1770–1850) e Samuel Taylor Coleridge (1772–1834) são considerados os fundadores do Romantismo inglês, tendo colaborado na obra *Lyrical Ballads* (1798), que marcou o rompimento com os valores neoclássicos da poesia do século XVIII. Wordsworth defendia o uso da linguagem comum e a valorização da emoção e da vida cotidiana como matéria poética. Em seu prefácio à segunda edição da obra, de 1800, apresenta sua célebre definição de poesia como “o transbordamento espontâneo de sentimentos poderosos [...] rememorados em tranquilidade” (“*the spontaneous overflow of powerful feelings [...] recollected in tranquillity*”). Já Coleridge trouxe à parceria uma visão mais filosófica e sobrenatural, explorando temas como o mistério, o sonho e o sublime. Ele contribui, no tratado desse novo movimento literário, com o poema *The Rime of the Ancient Mariner*, onde mistura o fantástico e temas como dilemas éticos e espirituais. A visão dos autores formou uma síntese que molda a estética do Romantismo britânico (Curran, 1993, p. 50, 108); (Wikipedia).

relacionamento com ele aos 17 anos — fato que protagonizou a *biopic* dirigida por al-Mansour (2017) e que será discutida em detalhes mais adiante.

A autora de *Frankenstein* (1818:1831) não teve uma formação formal no sentido estrito da palavra, o que, de certa forma, teve efeito salutar, pois a educação para mulheres era muito restrita na época, sendo fortemente voltada para os cuidados dos lares, assim, uma educação como a que ela teve com seu pai e com o futuro marido estava totalmente fora de questão. Além disso, William Godwin também ficou responsável pela educação da filha de Mary Wollstonecraft com Gilbert Imlay, que tinha apenas três anos, após a morte de sua esposa.

As duas meninas foram à escola por um breve período, mas logo foram tiradas e educadas em casa, principalmente, feita pelo pai da autora. Elas tinham acesso a uma vasta biblioteca, e aos negócios da família, adquiridos por William Godwin depois de ter se casado com Mary-Jane Clairmont. Godwin também lia constantemente títulos de literatura juvenil para suas filhas, e os escritos de Mary Wollstonecraft também foram muito utilizados na educação das meninas, como relata Harkup (2023): “Havia livros específicos deixados para a educação de Mary” (p. 49). Durante a segunda gravidez, Mary Wollstonecraft havia escrito uma série de aulas para Fanny (a filha de Mary Wollstonecraft com Imlay) e “William” (o casal acreditava que teriam um bebê do sexo masculino, e o chamavam de William).

Apesar de Godwin não ter matriculado suas filhas em nenhuma escola após retirá-las da antiga instituição, ele estava demasiadamente preocupado com a educação delas, principalmente com a de Mary Shelley. Sempre incentivando a leitura, ele dizia que ela deveria sempre ler três títulos de uma vez, o que, no caso de Mary Shelley, teve um efeito positivo, pois ela passou a ler cerca de 16 horas por dia. A educação que ela teve era baseada em leituras que a incentivaram a ter pensamentos independentes; e seu pai a encorajava a estudar filosofia e literatura, introduzindo-a às discussões sobre liberdade ética e revolução social.

Gordon (2020) escreve que Godwin indicava para a garota os teóricos pelos quais sua mãe tivera grande admiração, como Rousseau e Locke e em jantares eles discutiam esses autores:

O pai exigia que ela tentasse responder aos questionamentos de todos os reformadores: quais eram as melhores maneiras de mudar o mundo? Que papel o governo deveria desempenhar na vida das pessoas? Deveria sequer haver um governo? Enquanto Fanny e Jane ficavam apenas olhando, e um silêncio pasmo, Mary expressava suas opiniões, citando habilmente exemplos dos livros que o pai lhe dava para ler (Gordon, 2020, p. 55).

No início do século XIX era comum educar as meninas em casa e, sobre essa educação, Godwin e Mary-Jane, desposada após a morte de Mary Wollstonecraft, pensavam um pouco diferente: enquanto um pregava que as meninas deveriam ter a mesma educação que os meninos, pois tinham a mesma capacidade intelectual, seguindo “novas teorias educacionais”, as quais Wollstonecraft era defensora, enquanto Mary Jane, como podemos aferir em Harkup (2023), não era tão afeita (Harkup, 2023, p. 49).

Em relação à educação informal que Mary Shelley teve, pode-se encontrar em *Frankenstein* (1818:1831) vários de seus personagens com educação similar, como, por exemplo, Sr. Walton, a criatura e Safie, inclusive, há trechos em que Sr. Walton lamenta não ter tido uma educação formal:

Contudo, mal maior para mim é o fato de ser eu um autodidata: pois que, em meus primeiros catorzes anos de vida, andei a solta e lia apenas livros de viagens de nosso tio Thomas. Foi a idade em que conheci os celebrados poetas da nossa pátria [...] agora tenho vinte e oito anos e sou, na verdade, menos letrado do que muitos estudantes de quinze (Shelley, 1818:1831:2015, p. 83-84).

De qualquer forma, apesar de Mary Shelley não ter frequentado nenhuma escola, ela pôde ter educação pouco convencional para meninas da época. Em um período de grandes movimentos culturais, o fato de ela ser filha de proeminentes filósofos fez com que Mary Shelley crescesse no centro de tais movimentos, sob a influência direta de grandes artistas e intelectuais.

A família Godwin morava na Skinner Street, uma área insalubre de Holborn: “muitos iam para ver Mary, a pródiga filha de dois grandes radicais, e ficavam impressionados com sua bela aparência e sua inteligência evidente” (Harkup, 2023, p. 50). Alguns dos visitantes que frequentavam a casa deles eram cientistas, como Humphrey Davy; artistas, médicos e escritores, como Charles Lamb, Wordsworth, Coleridge dentre outros. A família fazia visitas a exposições de arte, teatros e palestras, e Godwin também levava os filhos a jantares. Essa convivência intensa com figuras influentes do meio científico e artístico, aliada ao ambiente culturalmente estimulante em que cresceu, contribuiu significativamente para a formação intelectual e criativa de Mary Shelley.

Samuel Taylor Coleridge teve uma influência bem agradável na vida de Mary Shelley, grande admirador de Godwin e de Wollstonecraft, o poeta fazia constantes visitas quando a

autora ainda tinha dois anos, ele sempre contava histórias para as crianças, que adoravam suas visitas, e, como nos demonstra Gordon (2020):

Para as meninas, ele era como uma das criaturas mágicas de *Mamãe Gansa*: com covinha no queixo, o rosto rechonchudo, longos cabelos revoltos, grossas sobrancelhas e lábios incrivelmente avermelhados, Coleridge era um fantástico contador de histórias”. Gordon comenta que ele contava piadas e charadas, histórias de fantasmas e cantava músicas infantis “quando ele se sentava na sala de visitas, tudo podia acontecer: uma bruxa talvez despencasse da chaminé; um espectro poderia sair flutuando pelo lugar (Gordon, 2020, p. 30).

Contudo, em 1802 ele voltou para sua casa em Lake Country e só retornou para Londres quando a autora já tinha 8 anos. William Godwin já estava casado com Mary-Jane nessa época, que não gostava dos antigos amigos de Godwin por sempre trazerem recordações da mãe de Mary Shelley. No dia da visita, Mary-Jane insistiu que as crianças fossem para a cama cedo, neste caso, não podendo ficar para ouvir as histórias de Coleridge, mas a autora, que não costumava obedecer a madrastra,

voltou sorrateiramente para o andar de baixo, acompanhada da admiradora Jane [filha de Mary-Jane]. As garotas se esgueiraram para dentro do gabinete de estudos de Godwin e se esconderam atrás do sofá, exatamente quando Coleridge começava a recitar “A Balada do Velho Marinheiro”. Para Mary, a voz desenvolvida e fluida de Coleridge criava cenas imaginárias extravagantes que ela jamais esqueceria. Pelo restante de seus dias, ela seria capaz de recordar cada palavra, recitando-as para os poetas que viria a conhecer posteriormente (Gordon, 2020, p. 49-50).

Esta obra teve tanto impacto na vida de Mary Shelley que ela viria usar como inspiração para o relato epistolar de Mr. Walton:

Sigo para regiões inexploradas, para a “Terra da névoa e da neve”; mas não matarei nenhum albatroz, portanto não te inquieteis por minha segurança ou porque possa regressar a ti esgotado em um estado deplorável, como o Velho Marinheiro. Vais sorrir dessa minha alusão, mas revelo um segredo. Com frequência atribuo meu apego aos perigosos mistérios do oceano, meu apaixonado e entusiasmo por eles, a essa obra do mais imaginativo dos poetas modernos. Alguma coisa que não entendo opera em minha alma” (Shelley, 2015, p. 86).

Esse trecho é indicado como uma homenagem a esse momento tão memorável de sua vida, que foi complementado somente na edição de 1831, fase mais madura da autora.

Apesar de estar rodeada de figuras inspiradoras, Mary Shelley cresceu, sem dúvida, sendo direcionada pelos pensamentos de sua mãe, Mary Wollstonecraft, embora muitos



questionem essa influência, por ela ter morrido dez dias após o nascimento da filha, em contrapartida, essa influência é clara não só em cartas e diários, mas também em sua obra. Haifaa al-Mansour (2017) fez questão de mostrar isso em seu filme, quando Mary Shelley aparece encostada no túmulo da mãe enquanto escrevia.

Alguns trechos selecionados por Harkup (2023) demonstram o quanto a memória da mãe era importante para a autora: “Godwin ensinara Mary a ler e escrever o próprio nome desenhando as letras gravadas na lápide da mãe” (Harkup, 2023, p. 49). Ainda, “ela se furtava das tarefas domésticas e fugia sorrateiramente da casa para ir ao cemitério junto da igreja Saint Pancras, onde se sentava junto ao túmulo da mãe e lia” (Harkup, 2023, p. 47).

Mary Shelley dizia que sua mãe era a sua maior inspiração. Embora muito pouco discutido por pesquisadores do romantismo, Mary Wollstonecraft também teve uma grande influência no movimento romântico, mulher, escritora e filósofa, com um grande ímpeto para lutar por transformações sociais, presenciou de perto os desenrolar da Revolução Francesa, e tinha uma propensão a sentimentos intensos. Ela iria escrever sobre esse efeito, mais tarde, em seu livro de viagens *Letters Written During a Short Residence in Sweden, Norway, and Denmark* (1796), uma das primeiras manifestações que davam mais importância para aspectos psicológicos do que a estrutura formal da escrita.

Gordon (2020) faz uma análise da importância de Mary Wollstonecraft para o movimento romântico, e diz que seus escritos viriam influenciar os responsáveis pela criação do Romantismo na Inglaterra, portanto, vale a pena ser visto com mais detalhes, levando em consideração a influência que ela teve na vida e na obra de Mary Shelley. Assim, Gordon (2020) o descreve: “o livro é uma jornada psicológica, uma das primeiras análises explícitas da vida interior de um autor, que segue a trajetória de Mary do desespero à autoaceitação, do desalento a uma tranquilidade adquirida a duras penas” (p. 354).

Antes de Mary Wollstonecraft, Rousseau havia sido o único que também tinha feito isso, uma vez que ele “tratara a paisagem como uma oportunidade para detalhada análise psicológica, vinculando pensamentos e sentimentos a lagos, rochas e árvores” (Gordon, 2020, p. 329). Assim, Gordon (2020) defende que Mary Wollstonecraft “estava entre os primeiros escritores ingleses a declarar que a jornada psicológica era tão importante quanto a jornada interior” (p. 355).

Wollstonecraft, durante sua viagem pela Escandinávia, às vezes, quando tinha tempo, escrevia sobre o consolo que a natureza lhe trazia, como podemos ver em um trecho de seu livro selecionado por Gordon:

Contemplei a natureza inteira em *repouso*; as rochas, mesmo escurecidas em sua aparência, pareciam participar da tranquilidade geral, e reclinavam-se ainda mais sobre sua base: — O que, exclamei, é esse princípio ativo que ainda me conserva? — Porque levar meus pensamentos para longe quando todas as coisas em redor parecem-me em casa? (Wollstonecraft, 1796, p.14 *apud* Gordon, 2020, p. 328).

Alguns anos mais tarde, em 1798, William Wordsworth iria descrever a poesia como “*the spontaneous overflow of powerful feelings... recollected in tranquility*” (n.p)<sup>85</sup>, o que Carter e McRae (1997) vão apontar como sendo este o maior momento na história literária.

Wordsworth e Coleridge publicaram *Lyrical Ballads* em 1798, publicação que é geralmente considerada o marco do início do Romantismo na Inglaterra, todavia, foi Wordsworth que escreveu o famoso “Prefácio” que, segundo Carter e Mc Rae (1997) “*was to influence the whole of the Romantic movement and much subsequent poetry in English*”<sup>86</sup> (p. 228). Dessa forma, Gordon (2020) argumenta que Mary Wollstonecraft inspirou, com sua escrita, esse grupo de poetas, como podemos ver no trecho a seguir:

A descrição meticulosa da dor psicológica em *Dejection: An Ode*, de Coleridge, ecoaria o registro que Mary faz de seu sofrimento [...] Muitos dos versos de ‘Kubla Khan’ foram diretamente inspirados por *Letters from Sweden* [...], e também passagens de ‘A Balada do Velho Marinheiro’ e ‘Frost at Midnight’ [Geada à meia-noite]. As ideias de Wordsworth acerca da Natureza e da imaginação em *The Prelude* [O prelúdio] foram, em grande parte, usadas anteriormente por Wollstonecraft (Gordon, 2020, p. 354).

Em outras palavras, os versos de Coleridge (1798), e de outros românticos que inspiraram Mary Shelley e foram usados em seu livro, teriam sido, anteriormente, inspirados pelos escritos de sua mãe. Gordon (2020) argumenta que Mary Wollstonecraft estava adentrando um território desconhecido antes mesmo de Wordsworth articular “sua visão da natureza” (p. 329) e que “Mary não se dava conta de que, como escritora, estava infringindo regras, o que importava [para ela] era que as antigas formas já não podiam abarcar tudo o que ela queria dizer” (Gordon, 2020, p. 332).

Por um lado, Carter e McRae (1997) descrevem a importância de Wordsworth para o início do movimento:

<sup>85</sup> “Tradução: o transbordamento espontâneo de sentimentos poderosos [...] rememorados em tranquilidade”.

<sup>86</sup> “Tradução: “viria a influenciar todo o movimento romântico e grande parte da subsequente poesia em língua inglesa”.

*In Wordsworth's long autobiographical poem The Prelude (1805; final version 1850) the main concern is the psychology of the individual. Such an emphasis on the formation of the individual sensibility has since become a major characteristic of Western literature (Carter; McRae, 1997, p. 227)<sup>87</sup>.*

E, por outro, Gordon (2020) enfatiza que o livro *Letters of Norway* (1796), de Mary Wollstonecraft, representa muitos aspectos do Romantismo e que ainda é pouco explorado pela crítica:

Essa argumentação, uma extensão de suas discussões anteriores com Imlay, representa a adoção, por parte de Mary, do que os estudiosos hoje chamam ‘a cultura da sensibilidade’ [...] havia já muito tempo que ela considerava a ‘sensibilidade’, ou o ‘sentimentalismo’, uma faculdade especial de que eram dotados apenas as pessoas mais esclarecidas como ela (Gordon, 2020, p. 326).

E não foi o caso de seu livro ter sido pouco reconhecido, pelo contrário, a recepção do livro foi bastante favorável e amplamente discutida:

Joseph Johnson publicou *Letters Written During a Short Residence in Sweden, Norway and Denmark*, de Mary Wollstonecraft, em janeiro de 1796. Os leitores foram imediatamente cativados pelo estilo mais pessoal que Mary adotara e o livro vendeu depressa, rendendo mais dinheiro do que qualquer uma das obras anteriores da escritora, e foi traduzido para o alemão, o holandês, o sueco e o português (Gordon, 2020, p. 354).

Gordon (2020) reforça que seu livro não foi só importante como uma fonte de inspiração para os futuros poetas, mas foi responsável, diretamente, pelo “início de uma revolução artística”.

Nada despreveria Mary Wollstonecraft com tanta precisão, ela era uma força da natureza. Só uma mulher com o seu ímpeto para fazer uma revolução nos modos de pensar, não só nas questões femininas, mas de gênero como um todo, de forma que ela viria influenciar amplamente gerações posteriores, mas por ter influenciado, mesmo que ainda seja pouco discutida, a maior revolução artística e literária de todos os tempos: o Romantismo — que quebraria uma tradição estética formal que reinara por milênios.

Se Wollstonecraft inspirou poetas tão importantes para a época, imagine o efeito que ela teve nos escritos da própria filha, mesmo não estando presente em sua vida:

Registrando pensamentos em seu caderno à noite, o sol ainda alto, e celebrando sua própria capacidade de autoanálise mesmo enquanto ainda

---

<sup>87</sup> “Tradução: No longo poema autobiográfico de Wordsworth, *The Prelude* (1805; versão final em 1850), a principal preocupação é a psicologia do indivíduo. Essa ênfase na formação da sensibilidade individual tornou-se, desde então, uma característica central da literatura ocidental”.

sofria pela rejeição de Gilbert, Mary [Wollstonecraft] não podia imaginar que sua nova obra seria lida por gerações de escritores ainda por vir, em especial poetas românticos como o futuro genro, que abraçaria muito dos princípios estabelecidos por ela. Em sua “Ode to the West Wind” [Ode ao vento Oeste], Shelley encontra consolo na natureza tal como Mary fazia, passando do desespero à sabedoria enquanto caminhava ao longo do rio Arno (Gordon, 2020, p. 329).

Depois da morte da esposa, William Godwin decidiu que ele deveria casar-se novamente, pois seus amigos diziam que as suas filhas precisavam de uma “mãe”. Foi quando ele começou a cortejar sua vizinha, Mary-Jane Clairmont, uma mulher solteira, com dois filhos, que se dizia viúva. No entanto, isso teve um efeito contrário para Mary Shelley, como nos mostra Mellor (1988) na descrição de uma carta que William Godwin mandou para James Marshall, quem ficou responsável pelas meninas durante uma viagem que Godwin fez para a Irlanda:

*Tell Mary I will not give her away, and she shall be no body's little girl but papa's. Papa has gone away, but papa will very soon come back again, and see the Polygon across two fields from the trunks of the trees at Camden Town. Will Mary and Fanny come to meet me? ... [11 July 1800] (Abinger Shelley Collection, Bodleian Library apud Mellor, 1988, p. 6).*

Mellor (1988) complementa sua hipótese dizendo que:

Already we can see Mary's anxiety lest her father abandon<sup>88</sup> her (‘Tell Mary I will not give her away’). During her first four years, Mary became intensely attached to her father, her only parent, whom she worshipped (p. 6).

A entrada de Mary-Jane e seus filhos teve um grande impacto na vida de Mary Shelley, elas tinham grandes conflitos, e havia uma resistência por parte da autora de aceitar as regras impostas pela madrasta. Mary-Jane, não obstante, tinha dificuldade em aceitar que Mary Shelley fosse tão querida e admirada pelos amigos do pai. A Sra. Godwin fazia diferença entre as filhas de Godwin e seus próprios filhos, chegando a matricular sua filha, Jane, em aulas de francês e música enquanto decidiu por não dar uma educação formal para as filhas de Wollstonecraft.

Godwin, por outro lado, se abstinha de todas as responsabilidades para com as filhas, deixando todas as decisões nas mãos de sua nova esposa. Esses conflitos pesaram muito para

---

<sup>88</sup> “Tradução: Diga a Mary que eu não a entregarei a ninguém, e que ela não será a menininha de ninguém além de papai. Papai foi embora, mas papai voltará muito em breve e verá o Polygon do outro lado de dois campos, entre os troncos das árvores em Camden Town. Mary e Fanny virão me encontrar?”.

Mary Shelley, que veio a ter erupções nos braços. Mellor (1988) diz que, provavelmente, elas apareceram por efeitos psicossomáticos do estresse que a menina passava na sua casa.

Primeiramente, a autora ficou em um internato perto do mar, por indicação médica, porém, quando ela retornou para casa, os conflitos continuaram e as erupções voltaram. Foi quando um admirador do trabalho de Godwin, William Baxter, sugeriu que ele mandasse sua filha, que tinha agora 14 anos, para passar uma temporada em sua casa na Escócia, perto de Dundee.

William Baxter tinha acabado de ficar viúvo e tinha quatro filhas, ele argumentou que o ar puro do pequeno vilarejo onde ele morava poderia curar os eczemas de Mary Shelley. Godwin, assim, aproveitou essa oportunidade para acabar com os conflitos que reinavam em sua casa e mandou a filha em uma viagem de barco, de uma semana, sozinha, para o vilarejo em Broughty Ferry, na Escócia.

Mary Shelley não se dava bem com viagens de barco, e ela também teria sido roubada durante a viagem, tanto que, enfim, ao chegar à Escócia, estava bem fraca e debilitada. A recepção acalorada da família Baxter, e a beleza local, fizeram muito bem para ela, o que promoveu melhoras extensivas em sua enfermidade nos braços. A autora se encantou com a beleza do país, tanto que ela dizia que o pôr do sol lembrava “as pinturas de Turner que o pai [...] a levava para ver na galeria do artista, na Harley Street” (Gordon, 2020, p. 75).

Dessa viagem, um dos aspectos mais marcantes foi sua amizade com Isabella, filha de Baxter, de 16 anos. Isabella era bem diferente das outras meninas de sua idade. Assim como Mary Shelley, ela era grande admiradora das heroínas da Revolução Francesa e ansiava viver seguindo os ideais românticos. Ela ecoava as

palavras de madame Roland antes de morrer na guilhotina — ‘Ó Liberdade! Que crimes são cometidos em teu nome!’ — pareciam [para Isabella] de uma pungência quase insuportável, e o corajoso assassinato de Jean-Paul Marat, perpetrado por Charlotte Corday, era o tipo de sacrifício que Isabella queria fazer por seu país (Gordon, 2020, p. 75-76).

Esses dias tiveram um aspecto muito positivo na vida de Mary, por vezes ela saía sozinha e ficava contemplando a beleza da natureza e dando asas à sua imaginação.

Na segunda temporada que ela passou com a família Baxter, tendo voltado para Londres no inverno e retornado à Escócia na primavera seguinte, ela encontrou a família em luto, pois a filha mais velha de William Baxter, Margaret, havia falecido. Passado um tempo, o viúvo, David Booth, um radical como Godwin, que por vezes conversavam com as meninas que iam

visitar Margaret sobre os “males da tirania e as glórias da liberdade” (Gordon, 2020, p. 77), estava agora a procura de outra esposa.

Em um primeiro momento, ele tentou cortejar Mary Shelley que, embora lisonjeada, não aceitou as investidas dele — ela dizia que “queria se apaixonar perdidamente por alguém que fosse um romântico incorrigível” (Gordon, 2020, p. 78). Isabella, no entanto, tinha uma grande admiração pelo ex-cunhado, que era pouco mais de trinta anos mais velho do que ela, e o sentimento era recíproco.

Eles começaram a se relacionar, apesar da objeção da sociedade e da igreja que não permitia que o viúvo se casasse com a irmã da esposa falecida, mas, com a aprovação do pai de Isabella, acabaram por ficar noivos, mesmo sendo excomungados pela igreja local. Foi com essa sensação de liberdade e confiança de que ela também poderia ter um amor “romântico” que Mary Shelley voltou para a Inglaterra em março de 1814, porém, a realidade era bem diferente do que a jovem sonhava enquanto vivenciava seus momentos de liberdade na Escócia.

Em Londres, os prospectos para sua vida não eram muito promissores. Ela passou a ajudar no balcão da livraria da família, e como o pai estava sempre endividado, ela não teria um dote para tivesse seu casamento, sendo assim, suas únicas escolhas eram: trabalhar na livraria; ser professora; ou outras profissões reservadas às mulheres, que eram pouco valorizadas.

Aconteceu que um jovem radical, admirador da filosofia libertária de Godwin passou a frequentar a casa da família de Mary. William Godwin estava interessado na renda que este jovem de família aristocrata poderia lhe proporcionar, então aceitou ser o mentor de Percy Bysshe Shelley, filho de um proprietário de terras que rendiam um montante de seis mil libras por ano. Percy Shelley teve uma educação própria da elite inglesa, estudou no Eton College e, mais tarde, na universidade de Oxford. Mas o rapaz não contou para Godwin que o pai tinha cortado relações pessoais e financeiras com ele depois que ele fora expulso da universidade por ter espalhado panfletos que apoiava o ateísmo. Percy só conseguia dinheiro esporadicamente, através de processos judiciais que ele movia contra o pai.

Percy Shelley, de 21 anos, para a infelicidade das meninas da família Godwin, que se apaixonaram todas por ele, era casado com Harriet Westbrook, de 19 anos, e tinham uma filha que se chamava Ianthe. A primeira vez que Mary e Percy se encontraram foi em um jantar na casa de Godwin. Ambos se sentiram mutuamente atraídos um pelo outro:

Quando a porta da sala de visitas se abriu e surgiu uma garota pálida com uma cabeleira ruiva resplandecente como fogo, ele soube que sua visão acabava de se tornar realidade: aquela era a jovem de seus sonhos (Gordon, 2020, p. 97).

Mary, também interessada e, vendo que o rapaz estava fascinado “permitiu-se um olhar coquete de soslaio” (Gordon, 2020, p. 97). Depois desse jantar, Mary e Percy passaram bastante tempo juntos, até que começaram a se encontrar escondidos, com a ajuda da irmã postiça de Mary, Jane Clairmont, que saía para passeios com Mary para despistar a família e depois ficava andando pelas redondezas, enquanto Mary se encontrava com Percy. Apesar de Percy Shelley ser casado, Mary acreditava que seu pai apoiaria seu relacionamento, principalmente por ele ter expressado uma opinião contrária a instituição do casamento na primeira edição de seu livro *Political Justice* (1793), sua mãe, Mary Wollstonecraft, também escreveu ensaios e livros expressando sua objeção ao casamento, que, segundo ela, só servia para reprimir as mulheres, e ela acreditava, também, no amor entre iguais, no qual a mulher deveria ser respeitada por sua capacidade intelectual. Entretanto, Mary não esperava que seu pai não só seria contra sua união com o poeta, como também cortaria relação com a filha, caso ela insistisse nesse relacionamento, e foi exatamente o que aconteceu.

A jovem Mary, com 16 anos na época, ficou muito movida com o ímpeto do amado que, em “um gesto de amor”, uma noite invadiu a casa da família Godwin com uma arma na mão e um frasco de láudano e ponderou que, senão pudessem ficar juntos, eles deveriam morrer como Romeu e Julieta, ou Tristão e Isolda, como nos diz Gordon (2020, p. 107). Mary, desesperada, conseguiu acalmar o ânimo de Percy Shelley implorando que ele voltasse para casa, e ainda disse “que jamais amaria outro homem e enfatizou que ele não deveria se matar” (Gordon, 2020, p. 107). Percy foi embora. Em outro dia, naquela semana, ele tomou uma grande quantidade de láudano, no entanto, o dono da pensão onde ele morava chamou o médico e pediu ajuda a Godwin, fazendo com que o jovem conseguisse se recuperar.

Faz-se necessário abrir um parêntese neste momento, esses atos impulsivos, de acabar com a própria vida, eram comuns na época. Apesar de o suicídio ser muito malvisto pela sociedade, e ser considerado um crime na Inglaterra do século XIX, o ato também era visto como um ato romântico e nobre pelos radicais que admiravam Mary Wollstonecraft e tinham lido *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe.

Mary Wollstonecraft havia tentado suicídio duas vezes, a primeira tendo sido salva por Imlay, que chegou logo após ela ter tomado uma grande quantidade de láudano, e a segunda vez teria sido quando ela foi salva por dois pescadores que passavam no rio Tâmsa, quando ela

se jogara da ponte Putney. Na noite anterior da segunda tentativa, ela passou a noite dando vazão aos seus sentimentos e escreveu, segundo Gordon (2020), que:

Escolher a morte se tornara uma maneira de demonstrar sua integridade e retomar certo poder diante de sua impotência. A revolução fez com que ela passasse a ver o suicídio como uma forma honrada, corajosa e altamente moral de protesto (Gordon, 2020, p. 346-347).

E ela via isso como um “esforço final de conquistar sua independência — ela estaria enfim livre de todas as restrições que enfrentava enquanto mulher” (Gordon, 2020, p. 347).

Wollstonecraft conheceu William Godwin quando ela estava se recuperando desse trauma e estava fragilizada. Ele se apaixonou pela Wollstonecraft frágil e depressiva que, depois de ter levado tantos golpes da vida, se tornou mais quieta e centrada do que quando eles se encontraram pela primeira vez anos antes. Neste segundo encontro, eles se apaixonaram, e Godwin dizia que a admirava porque ela era como um “Werther feminino”. Tanto é que, na noite anterior ao nascimento da filha do casal, Mary Wollstonecraft estava sentindo um mal-estar, então eles ficaram em casa lendo o livro favorito de ambos, que era, exatamente: *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe.

Voltando ao drama romântico do jovem casal Mary-Percy, Mary ficou movida com a atitude do poeta e passou a se corresponder com ele para planejar sua fuga, a fim de que pudessem viver juntos.

Jane, que entregava os bilhetes, dizia que queria ir junto, e Percy gostava da ideia, pois dizia que estaria ajudando a libertar duas jovens da prisão tirana da família burguesa, como ele fizera com Harriet, sua primeira esposa. O poeta tinha o costume de agir por impulso e não tomar responsabilidade por seus atos uma vez que ele perdia interesse no projeto.

O trio fugiu no dia 28 de julho de 1814, para a França, uma viagem muito difícil para Mary, que, novamente, não se sentia bem em barcos. A mãe de Jane conseguiu alcançar o grupo quando eles chegaram em um hotel em Calais, na França. Lá, ela tentou convencer a sua filha a voltar com ela para casa, pois sabia o quanto era difícil ser uma mulher solteira com má reputação. Percy, no entanto, teve uma conversa com Jane e a convenceu de ficar e seguir os ideais românticos e os princípios de Wollstonecraft. Gordon (2020) diz que Percy a convenceu com os seguintes argumentos:

liberdade em face da escravidão, rejeição dos valores burgueses, uma vida cheia de emoções. Se quisesse ser uma verdadeira radical, ela tinha de seguir os passos de Wollstonecraft e preservar contra Mary-Jane e as forças do



convencionalismo social. Fascinada, Jane se esquivou das súplicas da mãe até que Mary-Jane, relutante, reconheceu a derrota (Gordon, 2020, p. 125).

O trio, assim, seguiu viagem esperando encontrar indícios da Revolução Francesa em Paris e, como Mary Wollstonecraft tinha morado lá para escrever sobre a revolução, este teria sido outro motivo pela escolha do destino: seguir os seus passos.

Contrariamente ao que esperavam, eles só encontraram a desolação das guerras napoleônicas e uma resistência da população em rememorar a Revolução e os anos do Terror. Na verdade, eles tinham medo de que outra revolução acontecesse, como nos demonstra Gordon (2020):

A derrota sofrida por Napoleão naquele ano, um alívio para muitos, pois significava o fim da guerra [...] ninguém mais pregava a revolução. Muitas das pessoas que o trio conheceu eram monarquistas, ávidas pela restauração da *gloire* francesa. Justiça e liberdade eram *passé* (p. 126).

O grupo, então, decidiu seguir viagem e, quando o dinheiro estava acabando, Percy Shelley foi a um banco para pegar alguns fundos para seguirem viagem, quando descobriu que Harriet havia limpado a conta assim que descobriu que ele tinha fugido com Mary. Assim, eles tiveram que seguir com o pouco que havia restado. Eles alugaram uma mula para levar seus pertences enquanto andavam pelo interior da França, em sua busca pelos vestígios da revolução em outras partes do país, já que sua estada em Paris tinha sido decepcionante. Até que Percy machucou o pé e as jovens tiveram que levar os pertences na mão enquanto ele seguia em cima da mula. Seguiram assim por um tempo, depois decidiram alugar uma carruagem e um coche para levá-los em sua jornada até chegarem à Suíça, passando pela Holanda e Alemanha. Eles passaram por inúmeras pensões, muitas delas imundas e com ratos, em uma delas, em Gros Bois, Mary Shelley relata:

*the night we slept at Guignes, in the same room and beds in which Napoleon and some of his generals had rested during the late war. The little old woman of the place was highly gratified in having this little story to tell, and spoke in warm praise of the Empress Josephine and Marie Louise, who had at different times passed on that road* (Shelley, 2013, p. 4275)<sup>89</sup>.

Apesar de a Revolução Francesa já ter terminado e as guerras napoleônicas também, em suas viagens, eles presenciaram o que restou da destruição e da desolação, das pessoas, da dor

---

<sup>89</sup> “Tradução: Na noite em que dormimos em Guignes, foi no mesmo quarto e nas mesmas camas em que Napoleão e alguns de seus generais haviam descansado durante a última guerra. A pequena senhora do local estava extremamente satisfeita por ter essa pequena história para contar e falou com grande entusiasmo sobre a Imperatriz Josephine e Marie Louise, que haviam passado por aquela estrada em diferentes ocasiões”.

e da destruição. Em seu livro, *History of a six weeks tour through a part of France, Switzerland, Germany, and Holland*, publicado, também, no ano de 1818, criado a partir do diário conjunto que Mary mantinha com Percy durante a viagem, Mary relata o que presenciou:

*We now approached scenes that reminded us of what we had nearly forgotten that France had lately been in which great and extraordinary events had taken place. Nongent, a town we entered about noon the following day, had been entirely desolated by the Cossacs. Nothing could be more entire the ruin which these barbarians had spread as they advanced; perhaps they remembered Moscow and the destruction of the Russian villages; but we were now in France, and the distress of the inhabitants, whose houses had been burned, their cattle killed, and all their wealth destroyed, has given a sting to my detestation of war (Shelley, 1818:2013, 4275-4276)<sup>90</sup>.*

Mary Shelley expressa aqui sua aversão à guerra e ao terror, que em *Frankenstein* (1818:1831), há de forma velada, uma crítica à violência e ao terror da Revolução Francesa e das ditaduras que se instaurara, na França e na Inglaterra como reflexo do medo de acontecer outra insurreição. Mary continua a descrever seu descontentamento com os efeitos da guerra: “*which none can feel who had not travelled through a country pillaged and wasted by this plague, which, in his pride, man inflicts upon his fellow*” (Shelley, 1818:2013, p. 4276)<sup>91</sup>.

Como ela relata, havia certa alienação dos habitantes em relação aos acontecimentos da guerra: “*These people did not know that Napoleon was deposed, and we asked why they did not rebuild their cottages, they replied that they were afraid that the Cossacs would destroy them again upon their return*” (Shelley, 1818:2013, p. 4278)<sup>92</sup>. Como podemos ver dessa citação, apesar de a revolução e a guerra terem passado, esses acontecimentos estavam vivos na mente dos jovens da época, não só a grandeza e pela glória que eles liam em poemas e relatos dos poetas, mas pelos efeitos e pela destruição que restou de uma revolução que mudou o rumo da civilização europeia.

Depois de quase três semanas na estrada eles chegaram à Suíça, passando calor, tomando chuva, sujos e cansados e quase sem dinheiro. Mary Shelley estava se sentindo

---

<sup>90</sup> “Tradução: Aproximamo-nos agora de cenários que nos lembravam do que nós tínhamos quase esquecido, que a França fora recentemente lugar de grandes e extraordinários acontecimentos. Nongent, uma cidade na qual entramos por volta do meio-dia no dia seguinte, havia sido completamente devastada pelos cossacos. Nada poderia ser mais completo do que a ruína que esses bárbaros espalharam em sua passagem; talvez se lembraram de Moscou e a destruição de vilas russas; mas estávamos agora na França, e o sofrimento dos habitantes, cujas casas foram queimadas, o gado morto e toda a riqueza destruída, deu um amargo peso à minha aversão pela guerra”.

<sup>91</sup> “Tradução: Que ninguém pode compreender a não ser que tenha viajado por um país saqueado e devastado por essa praga, que, em seu orgulho, o homem impõe ao seu semelhante”.

<sup>92</sup> “Tradução: Essas pessoas não sabiam que Napoleão fora deposto, e quando perguntamos por que não reconstruíam suas cabanas, responderam que tinham medo de que os cossacos as destruíssem novamente quando voltassem”.

frustrada com aquela situação, pois “começava a achar que Shelley não era o herói romântico que ela imaginara”, como nos diz Gordon (2020, p. 130). “Eles não estavam vivendo no Éden de liberdade que ele havia prometido; pelo contrário, estavam à beira do fracasso total desde que saíram de Londres” (Gordon, 2020, p. 130).

Brunnen também estava sendo bem decepcionante para o trio, pois eles esperavam ter encontrado pessoas e paisagens diferentes das que eles presenciaram. Para Mary, os suíços eram “ricos, satisfeitos, felizes e desinteressantes” (Gordon, 2020, p. 130), e a constante neblina que fazia perto do lago não possibilitava que eles contemplassem a beleza da natureza.

Resolveram, então, retornar ao seu país e, como o dinheiro estava quase acabando, decidiram voltar pelo rio Reno e Reuss até chegarem na Inglaterra, pois era mais barato e menos cansativo do que fazer o caminho de volta pelas estradas da França. Desafortunadamente, seus companheiros de viagem não eram dos mais agradáveis, Mary os descreveu como da pior espécie: “Nosso único desejo era aniquilar esses animais imundos. Seria mais fácil que deus fizesse homens inteiramente novos do que tentar purificar monstros como esses [...] vermes nojentos” (Gordon, 2020, p. 131).

Eles passaram por diversas cidades, e faziam periódicas paradas para se refrescarem. No início de setembro fizeram uma parada memorável em Gernsheim, “pouco abaixo de Darmstadt e de uma colina em cujo topo se ergue o castelo Frankenstein” (Harkup, 2023, p. 63). Neste dia, Percy e Mary despistaram Jane e decidiram fazer um passeio pelas ruas e campos da cidade, quando avistaram o castelo em cima de uma colina, como nos conta Gordon:

Havia uma lenda perturbadora associada a esse castelo e, em troca de algumas moedas, um morador do vilarejo contou a história ao casal. Konrad Dippel, infame alquimista, nascera ali no ano de 1673. Dippel tinha por obsessão encontrar a “cura” para a morte e realizava experiências macabras, escavando túmulos para roubar partes do corpo e moendo ossos até transformá-los em pó, que misturava com sangue e administrava em cadáveres na tentativa de trazê-los de volta à vida (Gordon, 2020, p. 132).

Ao voltarem para o barco, continuaram sua jornada de volta para casa com sua constante fonte de inspiração, Mary Wollstonecraft, cujos escritos eles liam em voz alta certos momentos na barcaça: “Os três jovens se sentiam mais otimistas, tendo a mãe de Mary como companheira de viagem” (Gordon, 2020, p. 132).

Mary Shelley recorda aqueles momentos memoráveis em que os escritos de sua mãe foram de grande influência tanto para ela quanto para seus companheiros de viagem: “*The sun shone pleasantly, S\*\*\* read aloud to us Mary Wollstonecraft 's Letters from Norway, and we*

*passed our time delightfully*” (Shelley, 2013, p. 4292)<sup>93</sup>. Eles se diziam discípulos de Wollstonecraft e em momentos como esse, em que passado e presente pareciam se encontrar, a memória da grande personalidade que era sempre evocada pelo grupo estava presente nos detalhes que eles vivenciavam e conectavam com que ela tinha vivido, como nos mostra Gordon (2020):

Ela viajou por mar, contemplando o litoral rochoso e sonhando com um futuro melhor, senão para si mesma, então para a humanidade, escrevendo em seu diário palavras que os jovens Mary, Claire e Shelly a chamariam particularmente inspiradoras e que pareciam se dirigir a eles de forma direta: “a visão dessa costa agreste, à medida que seguimos em nossa embarcação, proporcionou-me um contínuo tema de meditação. Antevi o progresso futuro do mundo e observei o quanto o homem ainda tinha que fazer para obter da terra tudo que ela poderia produzir (Wollstonecraft, 1796, p. 14 *apud* Gordon, 2020, p. 333).

Chegando a Londres, eles não tinham dinheiro para pagarem pela viagem que eles fizeram de barco, Shelley havia prometido que pagaria o barqueiro assim que eles chegassem. Assim, eles tentaram pedir ajuda e abrigo para alguns amigos da família, mas a notícia da fuga do trio já havia se espalhado, Godwin tinha alertado aos amigos para que não ajudassem a filha caso ela recorresse a eles.

Desta forma, para todas as pessoas a quem pediram auxílio, foram recusados da ajuda, restando, então, a Percy Shelley, ir conversar com Harriet para conseguir recursos para pagar o barqueiro, que tinha mandado um ajudante segui-los para garantir que ele recebesse pela viagem. Shelley entrou para conversar com a esposa que estava na casa dos pais para conseguir o dinheiro, como descreve Harkup (2023): “Por fim, Shelley implorou que a esposa abandonada lhe desse o dinheiro, deixando Mary e Claire à sua espera por horas em uma carruagem à porta da casa de Harriet” (p. 65). Ela argumenta que esse foi “um péssimo início para o que viria a ser um período sombrio na vida conjunta de Mary e Shelley” (Harkup, 2023, p. 65).

Antes mesmo de desembarcarem, Mary Shelley, que se sentia muito indisposta nos últimos dias de sua viagem, descobriu que estava grávida. Percy alugou uma casa perto da Chapel Street, que ficava próxima à casa do pai de Harriet, para poder negociar com Harriet e obter parte do dinheiro de volta. No entanto, eles se mudavam constantemente para fugir dos credores. Os meses que se seguiram foram tumultuados e muito difíceis, principalmente para Mary Shelley, que se sentia muito adoentada devido à gravidez.

---

<sup>93</sup> “Tradução: O sol brilhava prazerosamente, S\*\*\* lia em voz alta para nós as *Cartas da Noruega de Mary Wollstonecraft*, e passávamos nosso tempo de forma agradável”.

Ao voltarem para a realidade de Londres, eles passaram a sentir o verdadeiro preconceito da sociedade burguesa britânica que, apesar de ter passado por grandes transformações, ainda era muito conservadora.

Os eventos que se sucederam na vida de Mary serão discutidos com mais detalhes na análise do filme biográfico *Mary Shelley* (2017), pois a cineasta mostra como a autora protagonizou os acontecimentos de sua vida, depois que ela conheceu Percy Shelley e teve sua união com o poeta, eventos como: sua gravidez; problemas financeiros; um possível caso amoroso do marido com sua meia-irmã que, agora se chamava Claire Clairmont; o abandono da família; e a rejeição da sociedade devido suas escolhas.

Todos esses acontecimentos foram demonstrados no filme de Haifaa al-Mansour (2017) e serão discutidos no capítulo 2, quando esses acontecimentos serão relacionados com a vida da autora, não para verificar se ela foi fiel ao representar a vida de Mary Shelley, mas para analisar suas escolhas e investigar até que ponto a cineasta representa a vida da romancista ou, se ao escolher certos eventos, ela estaria fazendo uma leitura do romance, pois em, seu filme, fica subentendido que Mary Shelley, por todos os sofrimentos e rejeições que teve na vida, é uma representação da Criatura, enquanto a sociedade e as pessoas mais próximas delas, como o pai e o marido, representam Victor Frankenstein e as pessoas que hostilizaram a Criatura por ele ser diferente do que se era esperado.

A relação entre Mary e Percy foi marcada por uma parceria tanto intelectual quanto de um amor apaixonado, da ideia de amor romântico que Mary Shelley sonhava em seus dias na Escócia. Percy defendia ideias libertárias, acreditando no poder transformador do amor, da liberdade e da busca pelo ideal sublime e um dos motivos pela qual Percy manifestou interesse em ser orientado por William Godwin, foi pelo caráter libertário, proto-anarquista que o mentor defendia.

Percy Shelley, tendo passado um tempo na Irlanda, ajudando os rebeldes na rebelião irlandesa, também escreveu sobre a luta da pequena burguesia. E defendia os direitos civis e o direito de voto no Parlamento, Carter e McRae (1997) discutem o caráter revolucionário do poeta:

*Shelley represents the more revolutionary and non-conformist element in English Romanticism and was constantly critical of conventional authority. He was the individualist and idealist who rebelled against the institutions of family, church, marriage and the Christian faith and all forms of tyranny [...]*

*Shelley's ideas were anarchic and dangerous in the eyes of conservative society of his time* (Carter; McRae, 1997, p. 239)<sup>94</sup>.

Tanto no início do relacionamento quanto depois que o casamento foi oficializado, Mary e Percy passaram momentos discutindo filosofia, poesia e questões como o papel do indivíduo em relação à sociedade. Percy Shelley era um exemplo vivo dos paradoxos românticos, no qual se defendia a arte pela arte, no entanto, era o mais rebelde e que escrevia sobre os acontecimentos políticos, assim, embora acreditasse na liberdade, Percy frequentemente ignorava as consequências de suas ações.

Um exemplo disso foi o seu casamento com Harriet e a união e fuga com Mary, e ainda, levando com eles Claire Clairmont. Para Percy, ele estava libertando essas jovens de um lar opressivo burguês, como podemos notar a seguir:

Percy considerava seu casamento uma gloriosa missão de resgate: ele havia libertado a então adolescente de 16 anos, Harriet Westbrook, de um lar sufocante e conservador, pelo menos aos olhos do jovem Shelley – Harriet não dava sinais de que se sentia aprisionada antes de conhecê-lo (Gordon, 2020, p. 80).

Perdendo, então, o interesse na jovem depois que ela ficou grávida e a abandonando em sua segunda gravidez, (essa atitude de Percy assombraria Mary pelo resto da vida, reforçando seu medo de ser abandonada como Harriet, principalmente nos momentos em que ela estava grávida), sua imagem mostrou o lado sombrio de todo esse sentimentalismo. Sua defesa de uma vida guiada pelos sentimentos e pela busca do sublime. Somado ao seu espírito inquieto que, na prática, foi mais decepcionante do que edificador, Percy trouxe para Mary um lado menos idealizado da vida romântica e influenciou para que ela visse o Romantismo de uma forma um pouco diferente, o que a inspirou em sua visão crítica em relação à solidão e ao isolamento na busca da grandeza.

Não obstante, Percy incentivava bastante Mary em sua escrita, como aponta Gordon (2020): “Quando ela mostrou a Shelley as páginas que escrevera, ele a exortou a desenvolvê-las em uma narrativa mais longa” (p. 215). Este incentivo não era unilateral, Mary era uma jovem sábia e Percy costumava elogiar sua “acuidade intelectual”, por um lado ele ensinava grego e ela que, por sua vez, se dedicava assiduamente ao estudo dos verbos.

---

<sup>94</sup> “Tradução: Shelley representa o elemento mais revolucionário e não conformista do Romantismo inglês e foi constantemente crítico da autoridade convencional. Ele era o individualista e idealista que se rebelava contra as instituições da família, da igreja, do casamento, da fé cristã e todas as formas de tirania [...] As ideias de Shelley eram anárquicas e perigosas aos olhos da sociedade conservadora de sua época”.

Eles tiveram discussões literárias importantíssimas que viriam a configurar tanto a obra de Mary quanto a de Percy. E quando Percy estava em dúvida se deveria seguir o caminho da filosofia ou da poesia, Mary o incentivou a seguir o caminho da poesia e a partir das leituras que eles faziam juntos, de Spencer e de John Milton, discussões na qual Mary repreendia o tom moralizante da obra de Spencer e elogiava a “vívida descrição do satanás rebelde de Milton” (Gordon, 2020, p. 158).

Para Percy Shelley, essas discussões ficariam mais evidentes em seu *Uma defesa da poesia* (1840), como continua Gordon (2020): “Shelley daria voz às ideias desenvolvidas pelo casal, elogiando Milton por dar liberdade irrestrita a sua imaginação e criticando Spencer por suas limitações filosóficas” (p. 158), o estudioso também acrescenta: “ainda assim, o papel de Mary no desenvolvimento das teorias revolucionárias de Shelley é raramente reconhecido. Em vez disso, o debate da crítica sempre se concentrou na influência de Shelley sobre Mary” (p. 158).

Outro poeta que fez parte do convívio da autora é Lord Byron, e foi a partir de uma aposta lançada pelo poeta, no verão de 1816 em sua residência de férias, na Villa Diodati, na Suíça, que surgiu o romance *Frankenstein* (1818:1831) — evento esse que é amplamente representado pela al-Mansour (2017), e que será discutido em mais detalhes na análise do filme.

Byron é geralmente lembrado pelo arquétipo do “herói romântico”, um homem charmoso, excêntrico e que se deixava levar por paixões intensas que eram frequentemente autodestrutivas. No entanto, o que o poeta tinha em comum com a escritora era uma fascinação pelo pessimismo. Byron representava uma vertente do Romantismo marcada pela decadência e pelo pessimismo, características que fascinavam Mary Shelley, que dizia ter “grandes reservas em relação à capacidade dos seres humanos de melhorar a si mesmo ou ao mundo” (Gordon, 2020, p. 210).

Na opinião de Mary Shelley, “o mal estava profundamente enraizado no coração humano” (Gordon, 2020, p. 210). Ideia essa que ela partilhava com Lord Byron, que admirava sua inteligência e dizia que eles “partilhavam a mesma veia pessimista e ambos consideravam o ser humano intrinsecamente egoísta” (Gordon, 2020, p. 210). Ela concordava com o poeta, pois pensava que “mesmo aqueles homens que pareciam ter os propósitos mais elevados — a verdade, o conhecimento, a liberdade — pareciam se motivados pelo desejo de poder e o conhecimento” (Gordon, 2020, p. 210). Lord Byron reforçou em Mary Shelley uma visão mais sombria do ideal romântico de liberdade, o que, ao mesmo tempo, a intrigava e a inspirava.

Esse convívio com figuras tão influentes contribuiu para uma compreensão única do Romantismo, que Mary Shelley expressou de forma complexa em *Frankenstein* (1818:1831), adotando o tema central do movimento, mas também criticando sua excessiva individualidade, os dilemas morais do progresso científico e a marginalização do “outro”. Em última análise, Mary Shelley transcendeu o papel de “esposa do poeta romântico”, tornando-se uma das grandes vozes do Romantismo.

## 1.2 Haifaa al-Mansour: a primeira mulher cineasta da Arábia Saudita

Haifaa al-Mansour é uma das mais influentes cineastas sauditas e a primeira mulher a dirigir um longa-metragem inteiro em solo saudita.

Nascida em 1974, ela enfrentou muitos obstáculos em uma sociedade em que as oportunidades para as mulheres no campo da arte, especialmente no cinema, são limitadas. Sua obra é marcada por temas como a emancipação feminina, liberdade individual, através de uma crítica social, velada, estabelecendo-se como uma voz poderosa no cinema contemporâneo.

Neste tópico, junto com a trajetória de Mary Shelley, pretende-se examinar a vida e a obra de al-Mansour que, assim como Mary Shelley, subverteu muito dos paradigmas sociais, cada uma à sua época. Serão explorados contextos de sua vida desde a infância até seu reconhecimento internacional, explorando como suas experiências pessoais e culturais moldaram seu estilo de direção e os temas de sua obra, para, então, ter-se uma noção do que é ser uma mulher e cineasta no século XXI, uma mulher nascida e criada na Arábia Saudita.

Haifaa al-Mansour nasceu em uma família Saudita liberal, em Al Zulfi, uma cidade pequena e conservadora ao norte de Riade, capital da Arábia Saudita. Ela é a oitava de doze filhos e seu pai, um poeta, foi uma grande influência na formação de sua sensibilidade artística, incentivando-a desde cedo a ler e a explorar formas de expressão criativa. Crescendo em uma sociedade em que o cinema era amplamente restrito e até proibido em certos aspectos, a cineasta comenta sobre a normalização da presença feminina no cinema saudita: “*It was humbling to think that a small girl longing to enter that video store in the early 1990s, to now being permitted to attend cinemas around Saudi Arabia to watch the latest movies — like a normal day and so much of the world*” (Young, 2018, n.p)<sup>95</sup>.

---

<sup>95</sup> “Tradução: Era comovente pensar que uma garotinha, desejando entrar em uma locadora no início dos anos 1990, agora podia frequentar os cinemas em toda a Arábia Saudita para assistir aos lançamentos — como em um dia normal em tantas partes do mundo”



Haifaa desenvolveu seu interesse pelo cinema através de fitas VHS e filmes estrangeiros que assistia em casa, em um ambiente privado, como a própria cineasta disse em entrevista para o Sundance Institute:

*I always read books and watched films and wanted to be part of the bigger world though. Saudi Arabia is a country without movie theatres and bans cinema, but my father made film accessible to us, and we had family nights where we would all watch films together (Bates, 2009, n.p)<sup>96</sup>.*

Esses primeiros contatos com cinema estrangeiro ampliaram sua visão de mundo e fomentaram o seu desejo de contar histórias. Al-Mansour estudou literatura comparada na Universidade Americana, no Cairo, e, posteriormente, fez pós-graduação em cinema na Universidade de Sydney, na Austrália. Sua formação acadêmica proporcionou um entendimento tanto da cultura ocidental quanto da cultura árabe.

Sua primeira obra foi o curta-metragem *Who?* (2003), seguido por *The Only Way Out* (2004) e *Woman Without Shadows* (2005), um documentário que aborda as questões das mulheres sauditas e as pressões culturais enfrentadas por elas. Este documentário foi aclamado internacionalmente e foi elogiado por representar as complexas experiências das mulheres.

Em 2012, Haifaa al-Mansour lançou seu primeiro longa-metragem, *O sonho de Wadjda*, o primeiro filme a ser rodado inteiramente na Arábia Saudita, e o primeiro a ser dirigido por uma mulher Saudita. *O sonho de Wadjda* (2012) conta a história de uma menina de dez anos que desafia as normas culturais ao querer comprar uma bicicleta em uma sociedade onde essa atividade é tradicionalmente vista como inadequada para mulheres. A personagem principal, Wadjda, luta, de uma forma sutil, contra as limitações impostas ao seu gênero, oferecendo um comentário sobre o desejo de autonomia. Uma história tocante que demonstra de maneira sincera e fascinante cenas da vida cotidiana de Wadjda e sua mãe: o relacionamento das duas é muito bem trabalhado pela cineasta com uma direção integral que comove o espectador.

O trecho da entrevista para Sundance Institute demonstra que sua inspiração está na dialética modernidade e tradição, conflitos no qual a cineasta encontra diversas oportunidades de representação:

*Conservative values in Saudi Arabia is a very interesting topic, especially in the emerging youth culture. Putting that in mind, I tried to create a character of a young person who is full of joy, love and laughter, and who wants to fully*

---

<sup>96</sup> “Tradução: Eu sempre li livros e assisti a filmes, e queria fazer parte de algo maior. A Arábia Saudita é um país sem cinemas e que proíbe o cinema, mas meu pai tornou os filmes acessíveis para nós, e tínhamos noites em família em que todos assistíamos a filmes juntos”.

*embrace life but finds herself dealing with conservative forces that go against all that* (Bates, 2009, n.p)<sup>97</sup>.

Assim, o filme pode ser visto como uma metáfora sobre as dificuldades enfrentadas pelas mulheres na sociedade saudita, a bicicleta, por exemplo, uma simbologia escolhida pela cineasta para representar liberdade e mobilidade, é mostrada de maneira clara e instigante. No entanto, durante a produção do filme, a cineasta teve que transpor diversos obstáculos, como demonstra Haifaa em entrevista para o canal do Youtube *Hey U Guys*:

*It took me five years to make the film, writing was difficult because I come from an oral culture [...] I submitted the film to Sundance Writer's Lab, and they put a good word for me when I was trying to find a producer. Had a lot of money coming from Europe and in the Middle East was very hard to convince people to come on board because the film was too subtle [...] it was difficult to find financing and we [finally] had a Saudi Arabia production company* (Haifaa al-Mansour, 2013, 0min 16s)<sup>98</sup>.

Outra dificuldade a ser transposta pela diretora do filme foi ter que trabalhar em volta das restrições impostas ao trabalho feminino em espaços públicos. Al-Mansour teve que encontrar soluções criativas para gravar as cenas exteriores e lidar com os atores masculinos e também sobre a dificuldade de produzir seus próprios filmes, como podemos ver em um trecho da entrevista para Young (2018):

*As both a Saudi woman and a film director, I lived for years with the restrictions that my home country imposed on the industry and my daily life before traveling the world with my husband, an American diplomat, to study and make films. I often struggled to the most basic things as a filmmaker. I had to direct the outdoor scenes for Wadja relegated to a van, with a monitor and a walkie-talkie, to adhere to the strict gender segregation rules. I couldn't start a company without a male sponsor from my family, and I had to hire male production managers* (Young, 2018, n.p)<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> “Tradução: Os valores conservadores na Arábia Saudita é um tema muito interessante, especialmente dentro da cultura jovem emergente. Tendo isso em mente, tentei criar uma personagem de uma pessoa jovem, cheia de alegria, amor e risos, que quer abraçar a vida plenamente, mas se vê lidando com forças conservadoras que vão contra tudo isso”.

<sup>98</sup> “Tradução: Levei cinco anos para fazer o filme. Escrever foi difícil porque venho de uma cultura oral [...] enviei o roteiro para o Laboratório de Roteiristas Sundance, e eles me recomendaram quando eu estava tentando encontrar um produtor. Tinha muito dinheiro vindo da Europa, mas no Oriente Médio foi muito difícil convencer as pessoas a se envolverem, porque o filme era sutil demais [...] foi difícil conseguir financiamento e, [finalmente], conseguimos uma produtora na Arábia Saudita”.

<sup>99</sup> “Tradução: Sendo tanto uma mulher saudita e diretora de cinema, vivi durante anos sob as restrições que meu país impôs tanto à indústria quanto à minha vida cotidiana, antes de viajar pelo mundo com meu marido, um diplomata americano, para estudar e fazer filmes. Muitas vezes, enfrentei dificuldades com as tarefas mais básicas como cineasta. Tive que dirigir as cenas externas de Wadja confinada em uma van, com um monitor e um walkie-talkie, para aderir às rígidas regras de segregação de gênero. Eu não podia abrir uma empresa sem um patrocinador masculino da minha família, e precisava contratar gerentes de produção do sexo masculino”.

Não obstante, O sonho de Wadjda teve aclamação pela crítica e recebeu trinta e seis indicações, ganhando, ao todo, vinte e dois prêmios internacionais, o que trouxe maior visibilidade para a cineasta, que foi chamada, posteriormente, para dirigir produções internacionais.

Essa transgressão de al-Mansour, foi importante, não só para trazer visibilidade para a condição das mulheres na Arábia Saudita, mas também por servir para inspirar outras mulheres de seu país a seguirem a carreira artística.

Após o sucesso de *Wadjda* (2012), Haifaa al-Mansour foi convidada para dirigir *Mary Shelley* (2017), uma produção britânica, e um dos nossos objetos de pesquisa. A escolha de al-Mansour para dirigir esse filme foi bastante significativa, a *biopic* revela uma sensibilidade às questões de gênero e de identidade que refletem a própria experiência de Haifaa. Ao explorar a vida de Mary Shelley, al-Mansour traça paralelos sutis entre as restrições sociais enfrentadas pela autora no século XIX e as dificuldades enfrentadas por mulheres em sociedades conservadoras contemporâneas, como a saudita (ser mulher no século XXI não quer dizer estarem todas livres das atitudes repressoras do patriarcado).

A ressonância do que as mulheres no século XIX passaram na Europa com os tempos atuais, especialmente em países do Oriente Médio, pode ser notada no filme. Em uma entrevista concedida por Douglas Booth para o *The National News* (2017), o ator que representou Percy Shelley no filme diz:

*I just thought, if anyone can understand what Mary was going through, and that need to tell your story in such a misogynistic environment where people didn't think you should have a voice purely based on your sex, but to defy them like Mary defied them back then, I thought it was a perfect pairing* (Booth, 2017, n.p)<sup>100</sup>.

A *biopic* destaca a solidão e a determinação de Mary Shelley, sublinhando temas de isolamento e criação artística, que refletem as lutas pela qual a própria al-Mansour enfrenta em sua carreira. Assim como as autoras do século XIX tinham dificuldade em ter sua voz ouvida, utilizar o meio que estava em ascensão na época, o romance, para ter a possibilidade de se libertarem de lares opressores e saírem da invisibilidade imposta a elas, ecoa em Haifaa, de certa forma, através do veículo que mais atinge pessoas ao redor do mundo, o cinema, para

---

<sup>100</sup> “Tradução: Eu só pensei que, se alguém pudesse entender pelo que Mary estava passando — essa necessidade de contar a própria história em um ambiente tão misógino, onde as pessoas achavam que você não deveria ter voz apenas baseado no seu gênero — e ainda assim enfrentá-los, como Mary os enfrentou naquela época, então achei que era uma combinação perfeita”.

contar a história de sua geração de mulheres do oriente, como ela expressa em entrevista para o Sundance Institute (2021):

*I aspire to make films that celebrate life and encourage people in my country to be more tolerant. I also want to provide a window for the world to my culture. Nonetheless, I have no intention of sacrificing the entertainment aspect of storytelling for a political message. I always thought the balance between entertaining the audience and engaging them intellectually is what makes a film stand out* (Haifaa al-Mansour, 2021, n.p)<sup>101</sup>.

Além das obras citadas acima, Haifaa também dirigiu outras que exploram o mesmo tema. Como seu filme *A candidata perfeita* (2019), que marcou seu retorno para a Arábia Saudita depois de uma temporada internacional, uma das primeiras produções sauditas lançadas após a reabertura dos cinemas no país.

O filme conta a história de Meryem, uma médica jovem e determinada que decide concorrer a uma vaga no conselho municipal para lutar pela pavimentação de uma estrada em frente ao hospital onde trabalha. Embora ainda muito dominado pelo conservadorismo, o filme reflete um momento de transição na história saudita, um momento que o país passa por mudanças graduais em alguns setores da sociedade.

Um exemplo dessa mudança pode ser visto logo no início do filme, em que Meryem está dirigindo seu carro, uma grande mudança para seu país, pois as mulheres foram proibidas de dirigir até o ano de 2018. Em *O sonho de Wadjda* (2013), Haifaa nos mostra a dificuldade de mobilidade da mulher pela cidade, a mãe da personagem principal tem que pagar um motorista para levá-la até o seu local de trabalho. O filme mostra essa transição, a abertura para o novo e moderno, mas que ainda enfrenta bastante resistência em relação à emancipação feminina.

Ainda em sua jornada internacional, a cineasta dirigiu um filme para a Netflix, chamado *Felicidade por um fio* (2018), o que marcou sua estreia no cinema americano. O filme é uma adaptação do romance homônimo de Trisha R. Thomas (2000), uma comédia romântica que aborda questões de identidade, autodescoberta e autoaceitação através da história de Violet, uma mulher afro-americana que passa por um processo de transformação pessoal ao reavaliar as pressões da indústria de beleza em torno do cabelo e da imagem corporal. A própria personagem é uma publicitária de produtos de beleza que ajuda a reforçar o padrão estético

---

<sup>101</sup> “Tradução: Quero fazer filmes que celebrem a vida e incentivem as pessoas do meu país a serem mais tolerantes. Também quero oferecer ao mundo uma janela da minha cultura. No entanto, não tenho a menor intenção de sacrificar o aspecto do entretenimento na narrativa em nome de uma mensagem política. Sempre acreditei que o equilíbrio entre entreter o público e envolvê-lo intelectualmente é o que faz um filme se destacar”.

eurocêntrico, mas que, quando passa por transformações pessoais, quer também mudar sua visão em relação ao que ela faz para sobreviver e, por isso, encontra resistência.

Haifaa al-Mansour é bastante atuante no meio artístico, já concedeu inúmeras entrevistas que abordam os temas recorrentes em seus filmes, como questões de gênero e os efeitos do conservadorismo. E ela enfatiza a importância da representação feminina no cinema, apesar dos desafios que as mulheres tenham que enfrentar em uma sociedade restritiva. Ela está comprometida em dar voz para mulheres de sua origem, mas o pensamento que ela tem do papel da arte na sociedade vai além da luta da emancipação feminina, que abarcaria somente uma parcela da sociedade.

Apesar de sua representação ser fragmentada, há uma tentativa de unificar sua narrativa e trazer sua mensagem para um aspecto mais global, como podemos ver na entrevista concedida para o canal FRANCE 24 English (2018): *“I think that cinema is a media to open societies and build bridges [...] I think it is the cinema’s role to make us all human beings together and understand each other experiences and hopefully understand each other”* (Haifaa al-Mansour, 2018, 7min 18s)<sup>102</sup>. Pensamento esse que vai ao encontro da teoria explorada nesta dissertação, e que tem o objetivo de unir narrativas em um todo para que possamos ampliar nosso entendimento de como a arte pode nos proporcionar um maior entendimento do mundo em que vivemos.

Em última instância, assim como Mary Shelley, uma mulher de seu tempo, que teve que enfrentar obstáculos para ter sua voz ouvida e quebrou barreiras ao escrever um livro que foi pioneiro em diversos aspectos, Haifaa al-Mansour também quebrou barreiras em pleno século XXI. Ela foi a primeira mulher saudita a dirigir um filme e a primeira pessoa – e a primeira mulher – a gravar um longa-metragem todo em solo saudita. Além desses grandes feitos que serviram de inspiração para outras mulheres seguirem o caminho que foi aberto por ela, a cineasta também está mudando o rumo do cinema propriamente dito. Sua sensibilidade para várias questões sociais é traduzida para seus filmes. Melhor dizendo, ela é capaz de produzir filmes de qualidade em um cinema ainda comandado por homens.

### 1.3 Fundamentação teórica

---

<sup>102</sup> “Tradução: Acho que o cinema é uma mídia para abrir sociedades e construir pontes [...] Acredito que é papel do cinema nos tornar todos seres humanos juntos, compreender as experiências uns dos outros e, com sorte, entender uns aos outros”.

O objetivo deste tópico é discutir o arcabouço teórico que fundamenta a análise. As abordagens a serem discutidas serão a crítica sociológica de Fredric Jameson (1992) e a ideia de *transcrição* como posta por Haroldo de Campos (1979:2011). A articulação dessas teorias se fará presente nesta dissertação com vistas a permitir uma análise multifacetada.

A abordagem que protagonizará a análise, tanto do livro quanto do filme, será a crítica dialética de Jameson (1992), com ênfase nos horizontes concêntricos de leitura. Já, a *transcrição* de Campos (1979:2011) permitirá a análise do filme como uma adaptação criativa. Com os resultados obtidos em tais análises, pretende-se unir tudo em um todo, através do terceiro horizonte de leitura.

A *transcrição* segundo Haroldo de Campos (1979:2011), criada para traduzir poesias mais complexas, parte da premissa que em um primeiro momento, não é possível traduzir textos criativos, ou a informação estética de uma obra, e essa impossibilidade de interpretação semântica de textos criativos abre a possibilidade para uma recriação desses textos. Consequentemente, essa recriação daria origem a uma outra informação estética, paralela e autônoma: “Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos” (Campos, 2011, p. 34).

No entanto, é importante que as informações sejam recíprocas, a *transcrição* não é uma mera tradução, mas uma recriação do texto original em um novo contexto, mantendo-se fiel ao espírito da obra enquanto a transforma em um novo produto cultural. Sendo assim, “não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma” (Campos, 2011, p. 35. Grifos do autor). Neste caso, a tradução literal não é o fator mais importante, mas sim a questão de reciprocidade entre os textos.

Paulo Rónai (1956), levando em consideração a impossibilidade teórica da tradução literária, diz que “tradução é arte” (p. 34), e Haroldo de Campos (2011) corrobora esta visão adicionando que “quanto mais inçado de dificuldades é o texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade de recriação” (p. 34). A *transcrição* envolve uma reimaginação que respeita a obra original enquanto a transforma em algo novo e relevante para o público atual. Como é retratado no trecho a seguir:

Para Haroldo, portanto, o emblema poundiano significava que a *transcrição* do texto, visando à literalidade, deveria levar à transformação criativa do extratexto – à modernização do contexto histórico, muitas vezes através da incorporação de intertextos que aproximam a tradução do presente de criação. Assim, passado e presente, literalidade e criatividade, nacional e estrangeiro

não se excluem, mas mantém uma relação dialética e vital (Nóbrega, 2006, p. 253).

No texto de Mary Shelley (1818:1831) há, sem dúvidas, inúmeras possibilidades de *transcrição*, e cada uma delas é, de certa forma, uma maneira de trazer para sua própria época de *transcrição*. A poética de Mary Shelley, cada escolha de cada filme ou qualquer tipo de adaptação, leva em consideração o contexto sócio-histórico de sua época. Algumas delas conseguindo captar o espírito do original mais do que as outras. Esta é uma questão central desta pesquisa, investigar até que ponto Haifaa al-Mansour teria conseguido captar o espírito do original ao *transciá-lo* na *biopic* Mary Shelley (2017). Deste modo, o filme é biográfico, mas há, subentendido na representação da vida da autora, algumas características de sua obra.

Aqui a fidelidade de tradução é um princípio a ser levado em consideração, como Campos (2017) coloca, ao descrever a tradução de Ezra Pound, há “uma solidariedade maior com a dicção, com a *Gestalt* final da obra [...] ser fiel ao “espírito” ao “clima” particular da peça traduzida” (Campos, 2017, p. 37). A fidelidade à obra original não é vista como uma adesão literal ao texto de origem, mas como uma capacidade de reinterpretar suas estruturas e significados em um novo contexto linguístico. Ou seja, uma tradução tem que culminar em um

produto que só deixa de ser fiel ao significado textual para ser inventivo, e que seja inventivo na medida mesma que transcenda, deliberadamente, a fidelidade ao significado para conquistar uma lealdade maior ao espírito do original transladado, ao próprio signo estético visto como entidade total, indivisa, na sua realidade material [...] e na sua carga conceitual (Campos, 2017, p. 47).

Para *transcriar* uma obra (ou para analisar uma obra *transcriada*) é importante mergulhar no “interior do mundo e da técnica do traduzido” e investigar “como se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílissima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha” (Campos, 2017, p. 43), neste caso, a “língua estranha” seria a *biopic*, portanto, faz-se necessário captar “a beleza fragílissima” da obra de Mary Shelley (1818:1831), e, como propõe Haroldo de Campos (2017), fazer uma análise da “máquina de criação” da obra *Frankenstein* (1818:1831), é fazer uma análise que “se revela suscetível de uma vivissecção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso” (Campos, 2017, p. 43). E, para dar suporte a essa investigação, utilizar-se-á a crítica sociológica de Fredric Jameson (1992), para então relacionar até que ponto al-Mansour (2017) *transcria* o livro em que, no caso da *transcrição*, o romance faria o papel do original, e o cinema, da língua receptora.

Ou seja, toda *transcrição*, por mais minuciosa que busca ser em sua recriação, está inserida em um contexto sócio-histórico diverso do original, e isso influencia nas escolhas feitas pelo tradutor, assim, para avançar na leitura, tanto do original quanto do texto *transcrito*, a leitura sociológica nos dará suporte. Haroldo de Campos (2017), corroborando com esse pressuposto, propõe uma análise que, a partir da narrativa para entender como o texto traz questões políticas relacionadas à sua época de produção — podendo, assim, recuperar a totalidade da obra.

Em primeiro instante, para então ampliarmos a leitura dos textos, temos que ir além das leituras sedimentadas que, geralmente, são propostas por outras teorias, “tradições interpretativas de que somos herdeiros” (Jameson, 1992, p. 9-10). O que Jameson (1992) denomina como “sempre-já-lido”, ou seja, o ato de apreender o texto “por meio de camadas sedimentadas de interpretações prévias” (Jameson, 1992, p. 9-10).

No primeiro horizonte de leitura, configurado por Jameson (1992) como o “ato socialmente simbólico” e que é “construído como algo coincidente com a obra ou expressão literária individual” (p. 69), a obra é entendida como um texto autônomo com estruturas que podem ser analisadas em seu próprio contexto narrativo, e que, por sua vez, pode ser vista como uma representação do “inconsciente político”, uma expressão velada dos conflitos e contradições presentes na realidade social.

Na teoria de Jameson (1992), a *contradição* é um conceito fundamental para entender as tensões inerentes à sociedade e as contradições nos textos, sejam elas inseridas conscientemente ou inconscientemente pelo autor, uma vez que ocorrem, muitas vezes, na tentativa de neutralizar a carga subversiva dos conflitos sociais, econômicos e políticos. Por isso, os autores podem cair na “estratégia de contenção” que Jameson (1992) diz que ocorre “por meio das quais [os autores] conseguem oferecer a ilusão de que suas leituras são, de alguma forma, completas e autossuficientes” (p. 10).

A contenção, quando em um texto, potencialmente poderia expor tensões ideológicas profundas que apresentam essas contradições de maneira superficial ou às significam, impedindo que suas implicações se tornem perturbadoras.

Um exemplo de como essas estratégias funcionam, seria uma narrativa que expõe uma injustiça social, mas termina como uma resolução emocional ou com final feliz; evitando que o conteúdo incite uma confrontação verdadeira com o sistema que gerou tais desigualdades, tornando-as mais aceitáveis para o público.



Percebe-se pelas entrevistas concedidas pela cineasta da *biopic Mary Shelley* (2017) que ela, constantemente, tenta não desafiar as tradições de seu país, mesmo que essas sejam controversas e repressoras. Portanto, faz-se necessário um aprofundamento na leitura do filme e do romance para encontrar as contradições e as harmonizações, e entender até que ponto a cineasta se permite *transcriar* a vida e a obra da autora de *Frankenstein* (1818:1831).

Sendo assim, as contradições ou harmonizações nos textos, na verdade, podem trazer muitas informações sobre a época em que as obras foram produzidas e que reflete a lógica econômica da época, pois na teoria proposta por Jameson (1992), as contradições ocupam um papel central nos três horizontes de leitura:

enfaticamos a centralidade da categoria da contradição para qualquer análise marxista (vista, no primeiro horizonte, como aquela que o artefato cultural e ideológico tenta “resolver”, e, no segundo, como a natureza do conflito social e de classe em que uma dada obra se constitui em ato ou gesto), também aqui podemos efetivamente validar o horizonte do modo de produção mostrando a forma que a concepção assume neste nível e sua relação com o objeto cultural (Jameson, 1992, p. 85).

Segundo Fredric Jameson (1992), é através da análise das contradições encontradas nas obras que conseguimos ter um entendimento mais amplo delas, podendo, assim, avançar nos níveis de leitura. Em um primeiro horizonte de leitura, as contradições e as tentativas de harmonização apresentadas, em nível formal, vão apontar para um sentido mais amplo na interpretação da obra, ele afirma que o ponto de partida deve ser a “a descrição imanente das peculiaridades formais estruturais” (Jameson, 1992, p. 70), da obra em questão.

As contradições estéticas e estruturais precisam ser levadas em consideração, pois estão internalizadas nos textos, e estão, muitas vezes, disfarçadas nas relações entre as personagens, no espaço, nas ausências ou lacunas do texto, ou na organização formal do texto que, a partir daí, nos revelará a “História como causa ausente” (Jameson, 1992, p. 22), aquela que encontramos na narrativa, ou seja, faz-se necessário uma análise minuciosa da estrutura da narrativa “para que a leitura dos textos literários seja ampliada semanticamente e a História dolorida da humanidade escondida no texto seja recuperada” (Ferreira; Rodrigues, 2018, p.12).

Ideia essa que vai ao encontro do que Antonio Candido (2008) descreve como o “externo internalizado”: “Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (Candido, 2008, p. 14). Candido (2008), assim, defende que, ao representar a realidade em uma expressão artística, que neste

trabalho serão o romance e o filme biográfico, o artista precisa, às vezes, “modificar a ordem do mundo” para adequar a proposta da narrativa.

Sendo assim, a verossimilhança poderá ser conferida para o leitor “graças a esta tradição metódica” (Candido, 2008, p. 22). Para Candido (2008), esse paradoxo é fundamental no que se refere ao trabalho literário, pois assim “garante sua eficácia como representação do mundo” (p. 22). E “achar, pois, que basta aferir a obra como realidade exterior para entender é correr o risco de uma perigosa simplificação causal” (Candido, 2008, p. 22), pois

o primeiro passo (que apesar de óbvio deve ser assinalado) é ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a *mimese* é sempre uma forma de *poiese* (Candido, 2008, p. 22).

Jameson (1992), assim, corrobora com Candido (2008), no sentido de que o formal “deve ser apreendido como a resolução imaginária de uma contradição real” (Jameson, 1992, p. 70), essa análise formal precisa ser feita. Para Jameson (1992), na intenção de transcender o “puramente formalista”, a análise da forma importa, mas sem a intenção de fechar o ciclo de análise, e sim com o propósito de ampliar a interpretação expandindo para um nível que a análise estrutural por si só, não abarcou. Ou seja, “só podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (Candido, 2008, p. 14). Jameson (1992), nesse sentido, diz que, para não ficarmos somente no social totalmente desintegrado do texto e alcançar essa “interpretação dialeticamente íntegra”, como proposta por Candido (2008), é necessário

um movimento que é alcançado não pela troca do nível formal por algo extrínseco a ele - tal como um "conteúdo" inerte social -, mas, de forma imanente, pela construção de padrões puramente formais, como uma ordenação simbólica do social dentro do formal e do estético (Jameson, 1992, p.70).

Dito isso, mais uma vez, o crítico reforça a importância das contradições na descrição formal, como demonstra o excerto a seguir:

nossa descoberta da eficácia simbólica de um texto deve ser orientada por uma descrição formal que busca apreendê-lo como uma estrutura determinada de *contradições* ainda mais propriamente formais”, ou seja, as contradições formais do texto apontam para contradições sociais da época em que o texto foi escrito, pois o texto, geralmente, é a “resolução imaginária de uma contradição real (Jameson, 1992, p. 70).

Jameson (1992), assim, vai dizer que o texto é “um ato simbólico por meio do qual as reais contradições sociais, insuperáveis em si mesmas, encontram uma resolução puramente formal no reino da estética” (p. 72), e que esses aspectos formais da obra vão apontar para conflitos e “contradições sociais insolúveis”.

Em um segundo horizonte de leitura, depois de uma ampliação semântica a ponto de chegar a um nível de ordem social, chega-se ao que Jameson (1992) denomina de *ideologema*, ou “a menor unidade inteligível dos discursos coletivos essencialmente antagônicos das classes sociais” (Jameson, 1992, p. 69). Neste horizonte, Jameson (1992) descreve as lutas de classe como sendo “sempre dicotômica”, em que, para o marxismo, “a forma constitutiva das relações de classe é sempre aquela existente entre uma classe dominante e uma classe trabalhadora” (Jameson, 1992, p. 76).

O texto, assim, representa o conflito entre as forças sociais. Portanto, neste horizonte, faz-se necessário buscar, no texto, vozes que representam classes sociais ou grupos, como, por exemplo, vozes que representam a burguesia e o proletariado ou outros grupos específicos da sociedade, com vozes antagônicas entre si. No trecho a seguir, Jameson (1992) explica como funciona esse embate de vozes dissonantes:

A ideologia de uma classe dominante explorará várias estratégias de *legitimação* do seu próprio poder, enquanto uma cultura ou ideologia oposta buscará, amiúde de maneira velada e empregando estratégias dissimuladas, contestar e minar o ‘sistema de valores’ dominante (Jameson, 1992, p. 77).

Ainda neste horizonte, essas tensões sociais devem ser reescritas como sugere Jameson (1992): “Nesse horizonte, o discurso das classes — as categorias em termos das quais os textos individuais e os fenômenos culturais são agora reescritos” (p. 77), e, ecoando Bakhtin (1973), diz que são “essencialmente *dialógicos* em sua estrutura” (p. 77).

A teoria dialógica propõe que os sentidos e significados não surgem isoladamente, mas sempre em relação a outras vozes e contextos. Na visão de Bakhtin (1973), a linguagem é intrinsecamente social e relacional. Assim, todo enunciado é, em algum grau, uma resposta a algo que já foi dito ou pensado, o escritor, dessa forma, está se posicionando em relação a ideias anteriores, ou seja, o texto é como um tecido narrativo de múltiplas vozes e pontos de vistas em interação, que coexistem e se confrontam.

A obra, neste horizonte, pode ser vista como “um ato simbólico” em que o inconsciente político da sociedade se manifesta “sob a forma dos grandes discursos coletivos de classes dos

quais o texto é pouco mais que uma *parole ou* expressão individual” (Jameson, 1992, p. 69). Esse tecido narrativo das “lutas de classe e seus discursos antagônicos” (Jameson, 1992, p. 81) são desenvolvidos até que outra ampliação se faça necessária, pois uma reconstrução dos diversos discursos sociais precisa ser feita, pois, como podemos observar no trecho a seguir:

a afirmação dessas vozes culturais não-hegemônicas continua ineficaz se for limitada à perspectiva meramente ‘sociológica’ da rede descoberta pluralista de outros grupos sociais isolados: apenas uma reescritura definitiva dessas expressões em termos de suas estratégias essencialmente polêmicas e subversivas devolve-lhes o seu devido lugar no sistema dialógico de classes sociais (Jameson, 1992, p. 78)

Chega, então, o momento de reunir os discursos fragmentados para ter um quadro social mais amplo e acessar a História, ou seja, as camadas mais profundas do texto:

Essas questões, com relação a nós, só podem recuperar sua urgência original se forem recontadas dentro da unidade de uma única e grande história coletiva; apenas se, mesmo sob uma forma disfarçada e simbólica, forem vistas como algo que compartilha de um único tema fundamental — para o marxismo, a luta coletiva para se alcançar um reino de liberdade a partir de um reino da necessidade (Jameson, 1992, p. 17).

Somente quando colocamos esses fragmentos todos dentro de um todo maior da história coletiva, é que conseguimos ampliar nossa interpretação cultural<sup>103</sup>. Desta forma, em um terceiro horizonte de leitura, que Jameson (1992) denomina como *ideologia da forma*, que se constitui como “mensagens simbólicas a nós transmitidas pela coexistência de vários sistemas simbólicos que são também traços ou antecipações de modo de produção” (Jameson, 1992, p. 69). E que Roberto Schwarz (2006) chama de *leitura a contrapelo*, que é quando, depois de uma análise formal do texto e depois de uma “organização dialógica do discurso de classe” (Jameson, 1992, p. 89), se faz necessário voltar e fazer uma leitura com outros olhos, relacionando ambos os horizontes e o reescrevendo.

É aqui que o conteúdo oculto do texto começa a emergir. O que antes parecia invisível ou neutro revela-se como produto e expressão de contradições sociais específicas, permitindo uma compreensão mais profunda da obra.

Jameson (1992) propõe que esta leitura deve refletir o inconsciente coletivo de uma época em vez de focar em conflitos individuais ou ideologias isoladas, assim, o terceiro horizonte considera o texto literário como um reflexo das grandes forças que moldam a

---

<sup>103</sup> Aula de Crítica Sociológica com a Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira, ministrada no dia 24 de novembro de 2023 na Universidade Federal de São Carlos

sociedade. É quando o conceito de inconsciente político se manifesta que se pode ser entendido como uma expressão das forças de produção mais amplas de sua época:

é quando detectamos traços dessa narrativa ininterrupta, quando trazemos para a superfície do texto a realidade reprimida e oculta dessa história fundamental, que a doutrina de um inconsciente político encontra sua função e sua necessidade (Jameson, 1992, p.18).

No terceiro horizonte, o romance *Frankenstein* (1818:1831) seria lido como um reflexo das contradições do capitalismo industrial, já o filme *Mary Shelley* (2017) seria lido como um reflexo das contradições do capitalismo tardio, como podemos ver no trecho de Roberts (2000) a seguir:

*Jameson follows Ernest Mandel (1923-95) in attributing shifting phases to the development of capitalism, from early capitalism, through industrial capitalism (in the nineteenth century) and imperial capitalism (in the early twentieth century) through to 'late capitalism' of the present day* (Roberts, 2000, p. 77)<sup>104</sup>.

Sendo assim, a teoria do pós-modernismo, como posta por Jameson em seu livro *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (1996), será extensamente utilizada para embasar, principalmente, a análise da *biopic* de Haifaa al-Mansour (2017).

Assim como a lógica do período romântico era o capitalismo industrial, a lógica cultural do capitalismo tardio é o pós-modernismo. Roberts (2000, p. 119) diz, ao analisar Jameson (1996), que uma dominante cultural está surgindo desde a Segunda Guerra Mundial, e que essa dominante cultural teve seu ápice na década de 70 do século XX, sendo Jameson (1996) o primeiro dos críticos mais influentes a analisar esse fenômeno conhecido como pós-modernismo, a manifestação de circunstâncias políticas e históricas desse período.

Jameson (1996) argumenta que o pós-modernismo reflete a lógica cultural do capitalismo tardio, caracterizado por uma superficialidade crescente e pela perda de profundidade nas narrativas. Assim, Roberts (2000) diz: “*the thing that strikes Jameson most about postmodernism is the 'erosion of the older distinction between high culture and so-called mass or popular culture'*” (Jameson, 1998, p.2 *apud* Roberts, 2000, p. 121)<sup>105</sup>.

<sup>104</sup> “Tradução: Jameson segue Ernest Mandel (1923–1995) ao atribuir fases distintas ao desenvolvimento do capitalismo, desde o capitalismo primitivo, passando pelo capitalismo industrial (no século XIX) e pelo capitalismo imperial (no início do século XX), até chegar ao "capitalismo tardio" dos dias atuais”.

<sup>105</sup> “Tradução: O que mais impressiona Jameson sobre o pós-modernismo é a “erosão da antiga distinção entre a alta cultura e a chamada cultura de massa ou popular”.

Em seu livro, Jameson (1996) foca sua análise na argumentação das seguintes características do pós-modernismo: “uma nova falta de profundidade” – que ele diz estar presente – “em toda essa cultura de imagem e simulacro”; “um consequente enfraquecimento da historicidade” e a mudança na noção individual de temporalidade, que abre caminho para um novo tipo de narrativa “cuja estrutura ‘esquizofrênica’ (segundo Lacan) vai determinar novos tipos de sintaxe e de relação sintagmática nas formas mais temporais de arte” (Jameson, 1996, p. 32).

Houve uma mudança significativa na profundidade das obras do alto modernismo para o pós-modernismo, e Jameson (1996) argumenta que essa erosão é uma das características do pós-modernismo:

mas há outras diferenças significativas entre o momento do alto modernismo e pós-modernismo [...] a primeira e mais evidente é o aparecimento de um novo tipo de achatamento ou falta de profundidade, um novo tipo de superficialidade no sentido mais literal, o que é talvez a mais importante característica formal de todos os pós-modernismos... (p. 35).

Neste ponto, a análise comparativa da obra que serviu de inspiração para o filme – *Frankenstein* (1831), de Mary Shelley, com a *biopic Mary Shelley* (2017), dirigido por Haifaa al-Mansour – vai nos ajudar a demonstrar como esse achatamento se deu entre uma obra e outra. A análise, assim, parte da concepção de que, no contexto do capitalismo tardio, a representação cultural torna-se fragmentada, superficial e mercantilizada, sendo moldada pelas forças econômicas e culturais dominantes.

Outra característica marcante desse período, e de certa forma uma consequência da superficialidade das obras culturais, é o que Fredric Jameson (1996) chama de “esmaecimento do afeto”, e, para demonstrar seu pensamento, ele faz um paralelo com a obra *O grito* (1893), de Edvard Munch, que, segundo ele, representa os “grandes temas modernistas da alienação, da anomia, da solidão, da fragmentação social e do isolamento” (Jameson, 1996, p. 38), utilizados para demonstrar que esses sentimentos na pós-modernidade parecem ter desaparecido. A cultura é inundada por “imagens” de emoção e não por sentimentos reais, o que reflete uma alienação emocional na sociedade.

No filme, a vida de Shelley é contada com uma dramatização estética que busca transmitir emoções — angústia, paixão, dor —, mas essas emoções são filtradas por uma visão contemporânea e superficial. O filme evita entrar profundamente nas complexidades

psicológicas e emocionais de Mary Shelley, preferindo uma versão simplificada e estilizada de sua jornada.

Quando se leva em consideração que a identidade do sujeito moderno era centrada no ego, sendo, assim, unificada, Jameson (1996) discute o que a crítica chama de “a morte do sujeito”, ou do indivíduo autônomo burguês. No entanto, ele adiciona uma visão historicista que diz que “o sujeito centrado que existia na época do capitalismo clássico e da família nuclear foi dissolvido no mundo da burocracia organizacional” (Jameson, 1996, p. 42). A obra que antes era uma espécie de microcosmo, refletindo em si as relações e as tensões de sua época, agora “pode ser caracterizada por aquela em que a alienação do sujeito é deslocada pela sua fragmentação” (Jameson, 1996, p. 42). Assim, a unidade do sujeito e da narrativa é substituída por uma multiplicidade de imagens e fragmentos que não necessariamente se conectam em uma narrativa coerente.

Não foi só o estilo único burguês que desapareceu com essa descentralização do sujeito, a fragmentação presente no pós-modernismo configura, também, em uma mudança das psicopatologias que reflete a fragmentação. Em *Frankenstein* (1818:1831), uma característica marcante das personagens principais é a solidão extrema, uma psicopatologia que Jameson (1996) relaciona a obras modernistas, ideia que se faz relevante na obra de Mary Shelley e que tem sua expressão máxima na personagem da Criatura de Victor Frankenstein que, logo depois de ser criado, foi abandonado por seu criador e rejeitado por toda a sociedade devido sua aparência grotesca.

Segundo Jameson (1996), a pós-modernidade “traz consigo o fim das psicopatologias desse ego”, o que acaba trazendo à tona outros dilemas, como por exemplo, o “esmaecimento dos afetos” e o conceito de esquizofrenia:

Os casos notórios de autodestruição e *burnouts* do final dos anos 60 e a proliferação das experiências com drogas e a esquizofrenia pareciam não ter mais quase nada em comum como as histéricas e neuróticas do tempo de Freud, ou com aquelas experiências canônicas de isolamento radical e solidão, de revolta individual de loucura... (Jameson, 1996, p. 42).

No período moderno, em que o sujeito era definido e centrado em seu ego, a psicopatologia em voga, nos termos de Lacan (1988), era a paranoia, no entanto, com a perda do senso de “Eu”, sem o qual não podemos mais orientar nosso conhecimento de mundo, a esquizofrenia que, para Lacan (1988), significa “uma ruptura na cadeia dos significantes” (Jameson, 1996, p. 53), se torna a psicopatologia dominante. Roberts (2000), assim, explica

como a narrativa funciona relacionada ao termo de *esquizofrenia* em oposição à *paranoia*: “[...] *postmodernism can be thought of as an opening up, a breaking down, of tied narratives. Instead of relating the ego to one grand narrative, the schizophrenic, in this mode, opens him or herself to a multiplicity of inputs, all on the same level as the ego*” (Roberts, 2000, p. 123-124)<sup>106</sup>.

Esses conceitos, explica Jameson (1996), vão mudar nossa percepção do tempo e temporalidade, dando a impressão de que “nossa vida cotidiana, nossas experiências psíquicas são hoje dominadas pelas categorias do espaço” (Jameson, 1996, p 43). Ele, assim, explica que:

A crise de historicidade agora nos leva de volta, de outro modo, à questão de organização da temporalidade em geral no campo de forças do pós-moderno e também ao problema da forma que o tempo, a temporalidade e o sintagmático poderão assumir em uma cultura cada vez mais dominada pelo espaço e pela lógica espacial (Jameson, 1996, p. 52).

Portanto há, de certa forma, uma perda na noção de historicidade do sujeito, em que sua capacidade de se conectar com o passado de forma significativa fica prejudicada. Desse modo, os eventos e os períodos históricos são representados de forma estilizada sem suas dimensões políticas. O que permanece, neste caso, na representação cultural pós-moderna, é a “concepção de Platão do ‘simulacro’, a cópia idêntica de algo cujo original jamais existiu” (Jameson, 1996, p 45), assim, o real se mistura com a cópia.

Nesse sentido, que Baudrillard (1981) chama de hiper-realidade, passa a fazer parte da arte pós-moderna, assim, a vida se torna um espetáculo, em que imagens e aparências são mais significativas que a própria experiência, de forma que imagens e simulacros se tornam mais importantes que a realidade concreta. Jameson (1996), portanto, usa essa noção de Platão (380 a.C.) para formular seu pensamento sobre a proliferação de imagens da ênfase do visual nas obras culturais de nosso tempo e de como a noção de espaço passa a ocupar a importância que a temporalidade tinha nas obras anteriores:

É de se esperar que a nova lógica espacial do simulacro tenha um efeito significativo sobre o que se costumava chamar de tempo histórico. O próprio passado é, assim, modificado: o que antes era, no romance histórico, segundo a definição de Lukács, a genealogia orgânica de um projeto burguês coletivo [...] transformou-se, nesse meio tempo, em uma vasta coleção de imagens, um enorme simulacro fotográfico (Jameson, 1996, p. 45).

---

<sup>106</sup> “Tradução: [...] o pós-modernismo pode ser entendido como uma abertura, uma quebra das narrativas amarradas. Em vez de relacionar o ego a uma grande narrativa, o esquizofrênico, nesse modo, se abre a uma multiplicidade de estímulos, todos no mesmo nível que o ego”.



*Historicizar*, um conceito tão importante para Jameson (1996), está agora em crise e ele diz que a máxima pós-estruturalista se torna iminente: “O passado como ‘referente’ é gradualmente colocado entre parênteses e depois desaparece de vez, deixando apenas textos em nossas mãos” (Jameson, 1996, p. 46). Não que essa morte da História seja possível, uma vez que, segundo Jameson (1996), ela é onipresente e está somente reprimida. No entanto, quando analisamos as obras da nossa contemporaneidade, vemos uma tendência de estilizar e representar os períodos históricos superficialmente, funcionando como um simulacro da realidade, desconectada da profundidade e da autenticidade histórica.

As noções discutidas por Jameson (1996) em seu livro sobre o pós-modernismo serão imprescindíveis para demonstrar como o filme *transcria* o passado e a obra de Mary Shelley. Haifaa al-Mansour avança até certo ponto em sua *biopic*, ou seja, em um segundo horizonte de leitura, mas deixa de dar um passo à frente, não avançando para a representação política e econômica da época, que é um ponto crucial em *Frankenstein* (1831), de Mary Shelley. O filme cria espaços que, em vez de refletirem uma realidade autêntica da época, usa estilizações que idealizam a vida da autora e a época em que vivia, sem se aprofundar nas contradições inerentes às práticas econômicas do período, configurando uma certa superficialização na *transcrição* feita.

## 2 “*My hideous progeny*”: o romance gótico *Frankenstein*

### 2.1 Uma leitura dos aspectos científicos da obra

O romance gótico *Frankenstein*, de Mary Shelley, publicado pela primeira vez em 1818, é uma obra seminal que transcende as fronteiras do gótico e da ficção científica, abordando questões éticas e filosóficas como criação, conhecimento e isolamento. Em um primeiro horizonte de leitura do romance, o texto sugere uma leitura pela ótica da ambição e da busca pelo conhecimento: a ambição desmedida de Victor Frankenstein e seu desejo de ultrapassar as fronteiras do conhecimento humano é central na análise do texto.

A busca pelo saber, que inicialmente é apresentada de maneira quase heroica, logo se transforma em uma tragédia, conforme as consequências de suas ações se tornam incontroláveis. No desenrolar do texto, há uma constante tentativa de Victor, enquanto ele narra os acontecimentos para Walton, de encontrar desculpas e justificativas por suas ações e experimentos, o que, no entanto, nunca parecem ser realmente convincentes. Ele cria uma narrativa na qual ele se mostra incapaz de compreender as consequências de seus próprios atos.

Um dos temas mais discutidos da obra é a busca desenfreada pelo progresso e pelo conhecimento, sendo a leitura sob esse ponto de vista geralmente focada nos aspectos científicos, o que não pode ser considerado equivocado, principalmente quando se faz uma análise do conteúdo manifesto da obra. Entretanto, as possibilidades de leitura de um romance tão plural podem ir muito além, como veremos mais adiante, nos outros horizontes de leitura.

Ainda, um dos motivos da escolha de uma leitura pelo viés dos estudos científicos se dá pelo outro título da obra: “O Prometeu moderno”, em que Mary Shelley conecta ao seu personagem Victor Frankenstein, um estudante de filosofia natural, a criador de um ser através de restos mortais de seres humanos e animais, a figura mitológica greco-romana do descobridor do princípio de geração da vida e criador de uma nova espécie racional, que depois o persegue por ter sido abandonado por ele.

Segundo a mitologia, há duas versões do mito de Prometeu, uma que se assemelha ao mito da criação e a em que Prometeu aparece como o Plastificador; nesta versão, ele cria o ser humano a partir de uma mistura de barro e água. A outra versão, geralmente associada ao personagem de Victor Frankenstein, trata-se de uma narrativa em que o Prometeu é responsável por roubar o fogo de Zeus para os homens, uma história que envolve temas como a criação, o fogo (luz do conhecimento) e o castigo dos deuses.

Prometeu, filho de Jápeto e sobrinho de Zeus, era um titã conhecido por sua inteligência e astúcia, características que, muitas vezes, o colocavam em conflito com os deuses olímpicos, especialmente Zeus, o rei dos mortais e imortais. Uma das primeiras histórias registradas desse mito foi escrita por Hesíodo em um poema épico chamado *Teogonia* (cerca de VIII a.C.), em que o poeta narra a origem do mundo e o nascimento dos deuses gregos.

A história começa com o Caos Primordial, de onde surgem as primeiras entidades divinas, como Gaia (Terra), Tártaro (Submundo) e Eros (Desejo). Neste poema aparecem outros mitos importantes, como o de Prometeu, criador dos homens e que, ao desafiar Zeus para beneficiar sua criação, recebe uma terrível punição, como é mostrado no trecho a seguir:

Zeus o prendeu com inquebráveis e dolorosas correntes passadas por dentro de uma coluna, lançando sobre ele uma águia de grandes asas. Ela lhe comia o fígado imortal, que voltava a crescer durante a noite exatamente igual àquele que no decorrer do dia a ave de grandes asas devorava (Hesíodo, 2021, p. 49).

E o motivo de tal punição foi porque, durante um sacrifício em Mecona, Prometeu fez dois montes com partes do boi sacrificado, um com os ossos cobertos com gordura branca e o outro com a carne boa escondida dentro do estômago do animal. Prometeu ofereceu a Zeus a escolha, induzindo-o a optar, pela aparência, a metade constituída por, somente, ossos e gordura. A outra metade, conforme tinha sido combinado anteriormente, ficaria para os seres humanos; neste ato, Prometeu beneficiaria sua própria criação proporcionando uma alimentação que possibilitaria a sobrevivência dos homens. Tomado por uma grande ira, Zeus se recusa a entregar o fogo aos homens e Prometeu mais uma vez o engana, roubando o fogo entregando-o ao homem<sup>107</sup>.

Alegrette (2010) conta que Zeus se recusou a entregar o fogo ao ser humano, pois este representa, também, a capacidade intelectual, portanto, sem esta centelha, os homens seriam criaturas imbecilizadas: “Revoltado com a atitude de Zeus, o titã decide enganá-lo novamente, e furta uma centelha de chama celestial, um privilégio somente concedido aos deuses, ocultando-a na haste de uma fôrula. Em seguida, a entrega aos seres humanos, tornando-os tão inteligentes quanto os deuses” (Alegrette, 2010, p. 49).

O fogo representa a luz da razão, a inteligência e a capacidade de criar. Ao roubar o fogo dos deuses e dá-lo aos humanos, Prometeu está transmitindo instrumentos, habilidades e

---

<sup>107</sup> Hesíodo se refere ao ser do sexo masculino, neste ponto da história a mulher não tinha sido criada. Pandora foi a primeira mulher criada com a intenção de punir os homens pelo ardil de Prometeu.

autonomia intelectual. Com o fogo, os seres humanos puderam cozinhar alimentos, forjar metais, se aquecerem, iluminar a noite, e desenvolver a cultura. Ou seja, o fogo simboliza o início da civilização humana. Como pode observar no trecho a seguir:

*Levi Strauss emphasized the anthropological significance of fire as the separator of the cooked and raw, of culture from nature, of that which human beings organize and domesticate from that which is free of human control. Fire thus becomes the instrument of civilization and political power* (Mellor, 1988, p. 78)<sup>108</sup>.

Há, no entanto, outra versão do romance do mito de Prometeu, escrita por Ovídio em sua obra intitulada *Metamorfoses* (8 d.C.), Mary Shelley estava lendo esta versão em 1815, pouco antes de começar a escrever seu romance *Frankenstein* (1818), porém, muito provavelmente, ela tinha conhecimento das outras versões também, pois, como foi descrito em sua biografia, ela se dedicava com afinco aos estudos dos mitos e do idioma grego.

Nesta versão, Ovídio, um poeta romano, descreve Prometeu como um artífice, o criador de um homem, moldando-o a partir de uma mistura de barro e água e, depois, por meio do fogo que ele roubara dos Deuses, dando vida a esta forma que ele criou:

Mais sagrado animal, mais capaz, com a mente elevada inda faltava, e que dominasse todas as coisas: nasce o homem, quer tenha feito com sêmen divino tal artesão de tudo, do mundo melhor a origem, quer a terra, tendo-se a pouco apartado do alto éter, ainda tivesse sementes do céu, seu parente; esta, o filho de Jápeto, mista com a água das chuvas modelou em efígie dos deuses, regentes de tudo, mas, se curvados apenas a terra observam os outros animais, ao homem deu um rosto sublime e ordenou que, ereto, lançasse-o ao céu e aos astros. Essa terra, que, há pouco fora rude e sem forma converteu-se e assumiu ignotas figuras dos homens (Ovídio, 2023, p. 37).

Como podemos ver, Mary Shelley se inspirou em ambas as versões para criar seu “pálido cultor de artes profanas” (Shelley, 1818:1831:2015, p. 70), o que roubou o fogo do conhecimento e o que criou a raça humana a partir do barro e da água — uma observação, o termo cientista não era usado na época, por isso Mary Shelley se refere à Victor Frankenstein como “cultor de artes profanas” ou filósofo natural. O termo cientista só viria ser usado a partir de 1834, como podemos observar na citação a seguir: “The term [scientist] was not coined until 1834. He [Victor Frankenstein] regards himself as a disciple of natural philosophy which would have included

---

<sup>108</sup> “Tradução: Lévi Strauss enfatizou a importância antropológica do fogo como separador do cozido e do cru, da cultura e da natureza, daquilo que os seres humanos organizam e domesticam daquilo que está livre do controle humano. O fogo torna-se, assim, o instrumento da civilização e do poder político”.

the mastery of a number of disciplines, including physics and chemistry, which constituted core elements of physical sciences of the time” (Smith, 2016, p. 69)<sup>109</sup>.

Durante o Romantismo, os poetas se debruçaram sobre as interpretações do roubo do fogo para ressignificar esse ato de rebeldia como símbolo de liberdade e criação artística, como descreve Alegrette (2010). “Assim, o mito de Prometeu assumiu uma nova interpretação e passou a representar o poder criador do artista” (p. 50).

Um dos poetas que escreveu sobre esse tema foi Percy Bysshe Shelley, o marido de Mary Shelley, em um poema chamado “Prometeu libertado” (1820). Percy Shelley começou a trabalhar neste poema em 1815, pouco antes de Mary Shelley começar a escrever *Frankenstein* (1818:1831), no entanto, sua abordagem foi um tanto diferente, ele retoma o mito de Prometeu para exaltar os ideais românticos, pois, “quando revisto pelo poeta inglês, o mito de Prometeu torna-se uma exaltação da perfeição do homem, a razão e a criação associada à ciência, ideais que vão ao encontro do discurso iluminista” (Alegrette, 2010, p. 52). Assim, Percy (1820) reescreve o mito grego (inspirado em Ésquilo), mas com uma visão utópica e política:

De forma monumental, desenvolvendo ao máximo a noção romântica de si próprio e de seus heróis como os maiores sofrendores da humanidade. Em Prometeu desacorrentado e outros poemas, Shelley elaborou esse sentimento essencialmente religioso de ser o salvador eleito em sua própria versão de aspiração socialista. Mas não foi o elemento de zelo missionário presente na obra de Shelley que provocou a necessidade de uma resposta romanesca de Mary em *Frankenstein* (Hindle, 2015, p. 28).

Mary Shelley, diferentemente de Percy, ressignificou o mito para simbolizar o desenvolvimento científico, mais precisamente a busca desenfreada pelo conhecimento. A escritora critica o excesso de racionalismo e a arrogância científica sem responsabilidade ética, o que vai de encontro com os ideais iluministas propostos por Percy Shelley (1820):

Esses ideais estão concentrados, principalmente, nos personagens Victor Frankenstein e Robert Walton, que estão, por sua vez, diretamente ligados aos temas científicos presentes no livro como a eletricidade, o galvanismo e o magnetismo:

O desejo insaciável de conhecimento e poder, simbolizado por Victor e Walton, é criticado no romance. A busca de Victor pela ciência ultrapassa os limites morais e leva à sua ruína. De certa forma, a escolha de Mary Shelley de conectar o mito, para simbolizar a busca

---

<sup>109</sup> “Tradução: O termo [cientista] não foi cunhado até 1834. Ele [Victor Frankenstein] se vê como um discípulo da filosofia natural que teria incluído a maestria em diversas disciplinas, incluindo física e química, que constituíam elementos centrais das ciências físicas da época”.

desenfreada do conhecimento, ao “herói” do livro diz muito sobre o seu ponto de vista em relação ao movimento romântico, ao Iluminismo e ao seu relacionamento com o poeta Percy Shelley.

Na universidade de Ingolstadt, Victor Frankenstein, em um ímpeto criacionista, depois de ter estudado com afinco as disciplinas de filosofia natural, decidiu se dedicar ao estudo da fisiologia, pois já havia aprendido tudo o que era possível com seus tutores. O propósito de Victor Frankenstein era melhorar a vida do ser humano, acabar com doenças e criar uma vida mais forte e resistente. Contudo, Victor, obcecado por desvendar os segredos da vida e da morte e, impulsionado por uma grande sede de conhecimento, cria um ser vivo a partir de corpos sem vida, mas o abandona à sua própria sorte, não se responsabilizando por sua criação. Com esta atitude ele alicerça um caminho rumo à tragédia: uma punição não só para si, mas para todos à sua volta.

Dentre os vários símbolos para a história de Prometeu, encontramos na obra de Mary Shelley (1818:1831) a metáfora para a transmissão da luz do conhecimento, simbolizando o progresso humano. No trecho a seguir, que demonstra o momento que Victor tinha acabado de descobrir o segredo da geração da vida, podemos perceber uma associação da obra de Mary Shelley à esta simbologia: “fez uma luz repentina sobre mim — uma luz tão brilhante e assombrosa” (Shelley, 1818:1831:2015, p. 124). Victor diz que pretendia “lançar luz” e melhorar a vida das pessoas:

Ninguém é capaz de conceber a variedade de sentimentos que me impelia, feito um furacão, naquele primeiro arrebatamento de sucesso. Vida e morte surgiram-me como fronteiras ideais, as quais eu deveria, de início, ultrapassar, para então lançar uma torrente de luz sobre nosso mundo sombrio (Shelley, 1818:1831:2015, p. 126).

Assim, o outro título escolhido pela autora compara a ousadia de Victor Frankenstein, por desafiar as leis divinas, à ousadia de Prometeu. Ou seja, ambos Prometeu e Victor sofreram graves consequências por suas transgressões. Prometeu desobedece a Zeus e é eternamente punido, já Victor Frankenstein ultrapassa os limites éticos da ciência e sofre com a perda, a solidão e o tormento causado por sua criação. A criatura se volta contra o criador, o que também ecoa a punição eterna de Prometeu.

Como visto anteriormente, a ligação que Mary Shelley faz com o mito de Prometeu é menos sobre a perfeição do homem e mais uma crítica pela busca pelo conhecimento desvinculada da ética. Ou seja, o personagem incorre na *hybris* que, no caso de Frankenstein,

remete ao “roubo” do princípio da vida através de supostos avanços científicos, como descreve Alegrette (2010):

O jovem cientista incorre na *hybris*, pois por meio da aquisição de um conhecimento, desafia as leis que comandam a natureza, que inserida na visão romântica, evoca a existência de um poder superior (Deus). Após apossar-se ilicitamente dele, Victor o utiliza para incidir a ‘centelha da vida’ sobre a criatura (Alegrette, 2010, p. 52).

Prometeu roubou o fogo de Zeus, que era o deus mais poderoso, para dar aos homens, seres que ele criou à semelhança dos deuses. Roubou o fogo e deu aos homens para que sua criação sobrevivesse e prosperasse; enquanto Victor Frankenstein criou uma nova espécie a partir de corpos decompostos, sem se preocupar com a aparência, por pressa de ter seu projeto concluído: “Como a miudeza das partes revelou-se um grande obstáculo à velocidade da execução, resolvi, ao contrário do meu primeiro plano, produzir um ser de estatura gigante; ou seja, com quase dois metros e meio de altura e largura proporcional” (Shelley, 2015, p. 126).

Como podemos ver, o romance de Mary Shelley é sim um livro de ambição científica desmedida, uma questão de *hybris* científica. Uma das razões pela qual o livro retomou uma grande popularidade nos tempos atuais. Sandra Vasconcelos (2020, 47min10s) descreve que o avanço da ciência no século XIX fez Mary Shelley formular questões que nos assombram hoje em dia. Muitas análises sobre o livro, relacionando-o com o progresso científico da nossa contemporaneidade tem sido feitas, são estudos que se assemelham à discussão ética do século XIX presente no livro, como as questões éticas da engenharia genética, inteligência artificial, clonagem dentre outras, que estão embrionárias no romance. Vasconcelos (2020) continua dizendo: “A ciência também provoca medo, toca em áreas do desconhecido que trazem insegurança, angústia e ansiedade, que são assuntos típicos do gótico” (Vasconcelos, 2020, 46min25s).

Em *Frankenstein* (1818:1831) há também um engajamento com as ciências físicas, Victor Frankenstein é um personagem que está envolvido com experimentos desde sua infância, e muitas das discussões científicas da época são diretamente incorporadas por Mary Shelley em seu livro.

Victor Frankenstein descreveu seu progresso na ciência com linguagem exaltada e quase divina, que pode ser notada quando ele usa termos como uma “nova espécie”, “abençoaria”, “criador”, que demonstram seu desejo de exercer controle absoluto sobre a vida, evidenciando o excesso de sua ambição.

Na introdução escrita pela autora para a edição de 1831, Mary Shelley descreve que a ideia do monstro surgiu depois de uma conversa entre Percy Shelley e Lord Byron, que ela escutava em silêncio enquanto eles discutiam “a natureza do princípio da vida, e se havia alguma probabilidade de um dia ela ser descoberta e divulgada” (Shelley, 2015, p. 69).

Alguns estudiosos discutem que esta introdução é parte de mais uma das camadas narrativas que seu romance emoldura, em a forma de boneca russa, uma história dentro da outra. Essa estratégia teria sido usada em *Castelo de Otranto* (1765), de Horace Walpole, em que o autor, em uma estratégia retórica para conferir verossimilhança e aguçar o efeito de horror, medo e pânico, recorre a essa forma.

Há, ainda, muita especulação se a história que ela conta na introdução é verdadeira ou não, entretanto, é nela que a autora mostra o caminho do estudo científico no qual ela se baseou para criar sua história, tudo costurado em uma obra que mostra uma grande habilidade da jovem autora.

Além do formato de mola do romance, ele também pode ser considerado um romance epistolar, em que todos os eventos são narrados através das cartas de Robert Walton para sua irmã Margaret Saville, que mora em Londres, e através dessas cartas são contadas todo o enredo do romance que, depois, passa a ser narrado em primeira pessoa por Victor e, depois, pela Criatura, quando contam suas histórias.

Lajolo (2002) escreve em um artigo que o romance epistolar tornou-se bastante popular no século XVIII, porque, provavelmente, ao se estruturar como um conjunto de cartas, tornava-se bastante familiares aos seus leitores e “sugerem uma certa homologia entre, de um lado, práticas sociais cotidianas de linguagem e de escrita; de outro, a mimese de tais práticas na literatura” (Lajolo, 2002, p. 62).

Lajolo (2002) descreve, ainda, a quantidade de intertextos possíveis neste tipo de romance, como um jogo que propõe ao leitor a posição de *voyeur/euse*, e que promete devassar a intimidade alheia: “Na mesma tarefa de seduzir leitores trabalha a engenhosidade da moldura, *romance do romance* que colore, com tintas irresistíveis, a história do encontro e organização das cartas” (Lajolo, 2002, p. 64).

A forma epistolar, no entanto, foi adicionada pela autora em um momento posterior. De início, Mary Shelley, logo após a aposta na Villa Diodati, tinha criado um conto curto que se iniciava com “Foi numa noite lúgubre de Novembro”, como demonstra Hindle (2015,): “Parece altamente provável que o formato epistolar de *Frankenstein*, que acrescenta tanto ao clima de



suspense do romance, tenha sido adotado por Mary Shelley depois da leitura de obras do criador desse tipo de formato, Samuel Richardson” (p. 27).

Em sua introdução, Mary Shelley (1831) menciona que Percy Shelley a incentivou a transformar o conto em romance e a narração é, então, tecida em formato de moldura. As cartas dão início e encerram o romance de 24 capítulos em uma estrutura simétrica com a história narrada em um tempo circular: as camadas externas, que são as cartas que Robert Walton escreve para sua irmã, estão no tempo presente da narração em algum momento do século XVIII; em uma camada interna está a narrativa de Victor Frankenstein, que conta sua história para Walton que, depois, escreve para sua irmã. Neste momento, a narração passa a ser em primeira pessoa, e o tempo volta para o passado, quando ele conta quando e como seus pais se conheceram em uma narração em ordem cronológica.

E, em uma camada ainda mais interna, no centro do livro (no coração do romance), está a história da Criatura contada por Victor, para Walton. Neste momento a narração também passa a ser contada em primeira pessoa, pela Criatura. No entanto, a autora deixa claro que é Victor contando que, num momento posterior, corrige as anotações feitas por Walton, como podemos ver a seguir:

Frankenstein descobriu que eu tomava notas sobre sua história e pediu para vê-las; e ele mesmo as corrigiu e ampliou-as em muitos pontos, principalmente ao dar vida e alma às conversas que teve com seu inimigo. “Uma vez que preservarás minha narrativa”, disse, “eu não permitiria que uma versão mutilada ficasse para posteridade” (Shelley, 2015, p. 318).

Apesar de Victor dominar a narração dos eventos, a história da Criatura é a única que é contada por duas pessoas, por Victor e por ela mesma, mas ambas são escritas em cartas para Margaret Saville.

*Frankenstein* (1818:1831) é considerado por muitos a primeira obra de ficção científica, entretanto, Harkup (2023) argumenta que “a ficção de Mary Shelley deve muito à ciência real” (p. 18), e apesar de as personagens de Mary serem fictícias, elas foram fortemente inspiradas em pessoas reais, e “os fatos científicos usados por Mary desviaram-se para o campo da ficção científica quando Victor fez sua descoberta sensacional do segredo da vida” (Harkup, 2023, p. 24).

Harkup (2023), que escreveu um livro sobre a ciência por trás de *Frankenstein* (1818:1831), defende o amplo conhecimento de Mary Shelley sobre o assunto, e, apesar de alguns críticos afirmarem que, por conta da descrição dos eventos científicos serem vagos, a

ciência por trás da obra é, por conseguinte, totalmente infundada. Podemos observar que esse ponto de vista não só está equivocado, como também podemos afirmar que houve muitas pesquisas por parte da autora para escrever sobre a filosofia natural presente no livro.

No século XIX, havia uma linha tênue entre entretenimento e as descobertas feitas no ramo científico. Muito se discutia sobre o assunto em cafés e festas da sociedade britânica, em inúmeras mostras em teatros e no auditório da Royal Society. Considerando que um dos propósitos Iluministas era expandir o conhecimento para que todos pudessem ter acesso:

A ciência transformou-se na filosofia da moda na época, o assunto de toda a sala de visitas e reunião social nas classes mais altas. Não só nas capitais da Europa, mas nas províncias também, surgiram sociedades para discussões científicas e realização de experimentos. As cafeterias de Londres ficavam repletas do burburinho das conversas sobre descobertas recentes em lugares remotos do mundo. As investigações científicas ganharam um novo rigor intelectual e, ainda mais importante, as novas descobertas eram divulgadas a grandes plateias por meio de palestras e obras impressas (Harkup, 2023, p. 30).

Ainda na introdução elaborada pela autora para a edição de 1831, Mary Shelley faz referência a dois grandes nomes da filosofia natural de sua época. O primeiro deles é o Doutor Erasmus Darwin, como observar no trecho a seguir:

Falaram dos experimentos do doutor Darwin (não me refiro ao que de fato o doutor fez, ou afirmou ter feito, mas sobre aquilo que então se dizia que fizera, o que servia melhor aos meus propósitos), que mantinha um pedaço de aletria num vidro até que, por algum meio extraordinário, o macarrão começou a se mover voluntariamente (Shelley, 1831:2015, p. 69).

Esse trecho demonstra não só como ela conhecia os cientistas que fundamentaram sua obra, como também tinha conhecimento de suas teorias. Não se sabe ao certo se Mary Shelley leu a obra do Dr. Darwin, pois não está em sua lista de leitura, mas o fato de ela ter mencionado que a teoria da animação espontânea era erroneamente atribuída a ele, e este fato ter sido confirmado por Harkup (2023), entende-se disso a que ela tinha certo conhecimento sobre o assunto.

Neste trecho há, também, uma explicação do motivo pelo qual ela escolheu usar esses experimentos atribuídos ao Dr. Darwin, pois, segundo ela, “servia melhor aos meus propósitos” (Shelley, 1831:2015, p. 69). Podemos perceber aqui outra estratégia retórica usada pela autora, pois, ao usar da especulação científica, mesmo sabendo que não era cientificamente fundamentada, para dar verossimilhança à sua criação, a Criatura de Frankenstein vai ao

encontro do pensamento de Antonio Cândido (2008) sobre a natureza da criação da obra artística:

O primeiro passo (que apesar de óbvio deve ser assinalado) é ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a *mimese* é sempre uma forma de *poïese* (Cândido, 2008, p. 22).

Cândido (2008) conta que, quando Aluísio de Azevedo foi escrever *O homem* (1887), ele consultou seu amigo médico sobre o efeito do veneno estricnina. Apesar de o romancista naturalista querer ser o mais verdadeiro em sua criação, ele decidiu modificar a realidade em seu livro para que lhe servisse melhor ao seu propósito.

Cândido (2008), assim, mostra o caminho de como será feita esta análise do aspecto científico da obra. Ao contrário dos puristas que procuram investigar a veracidade da ciência contida na obra, focar-se-á nas escolhas da autora como estratégia estética de sua obra:

Esta liberdade, mesmo dentro da orientação documentária, é o quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica. Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo. Achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal (Cândido, 2008, p. 22).

O fato de Mary Shelley recorrer aos avanços científicos da época, que, segundo Harkup (2023), era algo novo e diferente, promoveu um espanto em seus leitores, pois, na época, a ideia de descobrir o segredo da geração da vida e criar um ser de forma artificial não parecia ser impossível. E os experimentos realizados por Galvani e mais tarde seu sobrinho Aldini foram responsáveis em reforçar essa crença.

Mary Shelley (1831), usando elementos do imaginário popular da época, incita o espanto de seus leitores: “Não era assim, apesar de tudo, que se induziria à vida. Talvez um cadáver pudesse ser reanimado; o galvanismo oferecia indícios nessa direção: talvez as partes que compunham uma criatura pudessem ser fabricadas, reunidas e providas de calor vital” (Shelley, 1831:2015, p. 69).

A discussão sobre o galvanismo, a eletricidade e a possibilidade de reanimar o corpo de um cadáver é extremamente ampla no âmbito da pesquisa do romance. Muito se discute sobre a impossibilidade de isso se tornar real, no entanto, o que interessa para esta pesquisa é como ela costurou o que se discutia na época para criar sua história.

Luigi Aloisio Galvani (1737-1798), filho único de uma família abastada de Bolonha, na Itália, estudou Medicina na Universidade de Bolonha em 1755. Ele tinha um grande interesse no aspecto biológico da eletricidade, realizou uma miríade de experimentos em sapos para investigar os efeitos da eletricidade na contração muscular. Apesar de alguns estudos sobre o uso de eletricidade em medicina já terem ocorrido na Europa, foi o método minucioso de Galvani que fez com que ele avançasse em sua pesquisa: “Ele queria descobrir mais sobre como se dava a contração dos músculos e se o fluido elétrico era a sua causa” (Harkup, 2023, p. 239).

Smith (2016) comenta que a eletricidade para Galvani representava uma possível força vital que era inerente aos animais, e que ela poderia ser reanimada nas condições adequadas:

*The followers of galvanism believed in the presence of animal electricity which lurked within the body and which could be stimulated by contact with the external electrical force. Such a view implied that if the conditions were right then it should be possible to reanimate the dead with a jolt of electricity which would reactivate the body's dormant animal electricity* (Smith, 2016, p. 72)<sup>110</sup>.

Com um laboratório todo equipado em sua residência (o que se assemelha com Victor ao montar seu laboratório no sótão de seu apartamento), ele fez diversos experimentos para provar a noção tradicional que circulava na sua época, de que o "espírito animal circulava por pequenos canais ao longo do corpo todo" (Harkup, 2023, p. 239). Harkup (2023) continua explicando que não havia certeza acerca da natureza desse espírito, e que a eletricidade era um possível candidato para essa origem por suas propriedades similares, pois a corrente elétrica “circulava a uma velocidade incrível, não tinha peso e havia provas de que era condutível por material biológico, como entre seres humanos de mão dadas” (Harkup, 2023, p. 239).

As experiências realizadas por Galvani consistiam, basicamente, em cortar a metade superior do sapo e ligar a parte inferior a cabos condutores, estes, conectados a garrafas de Leiden e outros dispositivos elétricos. Isso fazia com que estivessem diferentes partes do sapo. Nesses experimentos, os músculos das pernas se moviam ao estimular os nervos que se ligavam a eles, resultados semelhantes já haviam sido publicados, mas o nível de detalhe e preparo de Galvani fez com que o impacto das descobertas possibilitasse que sua influência nos estudos na área se espalhasse por séculos, tanto que logo após a publicação do seu estudo intitulado

---

<sup>110</sup> “Tradução: Os seguidores do galvanismo acreditavam na presença de uma eletricidade animal que residia no interior do corpo e que podia ser estimulada pelo contato com uma força elétrica externa. Essa visão implicava que, se as condições fossem adequadas, seria possível reanimar os mortos com um choque elétrico que reativaria a eletricidade do animal adormecida no corpo”.

*Comentário ao efeito da eletricidade no movimento muscular* (1791), pesquisadores de toda a Europa passaram a tentar recriar seu experimento até que houvesse uma escassez de sapos.

Harkup (2023) diz que, em sua obra,

Galvani concluiu pela existência daquilo que denominou ‘eletricidade animal’ inerente ao corpo dos sapos e de todos os demais animais. Era a movimentação desse fluido elétrico intrínseco, pelo uso de metais condutores ou quando desencadeada por descargas elétricas que provocavam as contrações musculares (p. 243).

Harkup (2023), assim, cogita que essa eletricidade animal descrita por Galvani poderia ser o “fluido Vital” que Victor Frankenstein usou para animar a criatura.

Após a morte de Galvani, em 1798, seu sobrinho ficou responsável em dar continuidade aos estudos do tio. Giovanni Aldini (1762- 1834), que era um dos assistentes do tio na época dos múltiplos experimentos com sapos, levou seu estudo a outro patamar e, quando Mary Shelley menciona o galvanismo em sua introdução, ela muito provavelmente estava se referindo aos cientistas que prosseguiram com seus estudos.

Aldini, além de sapos, passou a realizar experimentos em cabeças de touro e outros mamíferos, até que ele passou a aplicar o galvanismo em cadáveres humanos, como descreve Harkup (2023):

Quando as plateias de Aldini já não se impressionavam sequer com as horrendas demonstrações em animais abatidos, ele recorreu a algo ainda mais extremo - cadáveres humanos. Cabeças e corpos eram levados da forca para anfiteatros e ali Aldini e outros experimentadores aplicavam os cabos de suas pilhas ao rosto e ao corpo dos criminosos e recém-executados. Viam-se cabeças, totalmente separadas do corpo, fazer caretas, franzir o cenho e contorcer-se como se ainda vivas (p. 253).

Como podemos ver, essas demonstrações grotescas públicas se misturavam com espetáculo. Haifaa al-Mansour (2017), em sua *biopic*, demonstra esta forma macabra de entretenimento, em que os cientistas aplicaram o galvanismo em sapos. Mas o experimento que causou maior frenesi na sociedade britânica, e que, provavelmente, foi discutido por Percy e Lord Byron na Villa Diodati em 1816, quando Mary Shelley disse que ouvia devotamente suas conversas, foi um experimento que ocorreu no dia 18 de janeiro de 1803 por Aldini.

O criminoso George Foster tinha sido sentenciado a forca pelo assassinato da esposa e da filha, assim como maior punição possível pelos seus crimes, seu corpo deveria ser entregue para dissecação após a execução. Ficou combinado, então, que, depois disso, o corpo deveria ser encaminhado para Aldini para que experimentos elétricos fossem realizados.

Segundo o site Ex-Classics (2025), o caso de George Foster exemplifica as práticas judiciais e científicas da época, e que, se olharmos de perto, este excerto parece ter sido tirado do livro de Mary Shelley, quando Victor está fazendo experimentos para descobrir o segredo da vida:

*He died very easy; and, after hanging the usual time, his body was cut down and conveyed to a house not far distant, where it was subjected to the galvanic process by Professor Aldini, under the inspection of Mr Keate, Mr Carpue and several other professional gentlemen. M. Aldini, who is the nephew of the discoverer of this most interesting science, showed the eminent and superior powers of galvanism to be far beyond any other stimulant in nature. On the first application of the process to the face, the jaws of the deceased criminal began to quiver, and the adjoining muscles were horribly contorted, and one eye was actually opened. In the subsequent part of the process the right hand was raised and clenched, and the legs and thighs were set in motion. Mr Pass, the beadle of the Surgeons' Company, who was officially present during this experiment, was so alarmed that he died of fright soon after his return home* (Ex-Classics, 2025, n.p. Disponível em: <https://www.exclassics.com/newgate/ng464.htm>. Acesso em: 9 ago 2025.)<sup>111</sup>.

As escolhas de Mary Shelley para seu livro têm muito em comum com as pesquisas sendo realizadas e publicadas na época, também o medo e as incertezas que tais experimentos causavam na população.

Esse experimento foi amplamente divulgado, de forma que Mary Shelley, provavelmente, tenha ouvido falar dele, e a descrição que acabamos de ver, de certa forma, se assemelha à linguagem utilizada pela autora quando Victor Frankenstein dá vida a sua criatura. Ele também preparou os instrumentos elétricos perto de si para “induzir uma fagulha de existência na coisa sem vida que jazia a [seus] pés” (Shelley, 2015, p. 131). E, também, quando ele descreve o primeiro instante de vida da criatura: “vi o opaco olho amarelo da criatura se abrir; sua respiração era pesada, e o movimento convulsivo agitou-lhes os membros” (Shelley, 2015, p. 131). Esta descrição se assemelha ao espanto da platéia quando viu o corpo de George Foster tremer quando induzido pela eletricidade ao seu corpo.

---

<sup>111</sup> “Tradução: Ele morreu com facilidade e, após permanecer enforcado pelo tempo habitual, seu corpo foi retirado e transportado para uma casa não muito distante, onde foi submetido ao processo galvânico pelo Professor Aldini, sob a supervisão do Sr. Keate, do Sr. Carpue e de vários outros cavalheiros profissionais. M. Aldini, que é sobrinho do descobridor dessa ciência tão interessante, demonstrou que os poderes eminentes e superiores do galvanismo estão muito além que qualquer outro estimulante na natureza. Na primeira aplicação do processo ao rosto, as mandíbulas do criminoso falecido começaram a tremer, os músculos adjacentes se contorceram de forma horrível, e um dos olhos chegou a se abrir. Na etapa seguinte do experimento, a mão direita foi levantada e cerrada, e as pernas e coxas começaram a se mover. O Sr. Pass, o bedel da Companhia dos Cirurgiões, que estava presente oficialmente durante o experimento, ficou tão assustado que morreu de medo pouco depois de retornar para casa”.

Mary Shelley, que antes usava discursos longos e detalhados para descrever os relatos científicos de Victor para demonstrar sua obsessão pelo seu objeto de estudo, no momento que antecede a concretização de seu plano, o ritmo de sua narração muda para frases curtas e interrompidas, o que reflete a emoção do momento. O momento da narração em que a criatura passa a ter vida é fragmentado e o uso de palavras como “respiração pesada”, “convulsivo” e “opaco olho amarelo” evocam o tom de horror dos experimentos realizados na época. A ciência era vista como iluminação, no entanto, Mary Shelley (1818:1831) demonstra o lado grotesco e terrível dessas pesquisas.

No volume um do romance, a narrativa se inicia com a carta I, que Robert Walton escreve para sua irmã Margaret Saville. Ele, inicialmente, está em São Petersburgo, na Rússia. Ele escreve sobre o planejamento de uma expedição exploratória para o Polo Norte, e que ele planeja chegar a “uma parte do mundo nunca antes visitada” (Shelley, 1818:1831:2015, p. 80). Ele pretende encontrar uma passagem mais rápida para o oriente, a intenção dele era “ajudar” a humanidade ao descobrir um meio de explorar o oriente em uma viagem mais curta ou, então, descobrir o segredo do qual a agulha da bússola aponta sempre para o norte. Mais uma vez, Mary Shelley se refere ao poder da eletricidade, neste caso, sobre o magnetismo que atrai a agulha.

Walton passa, então, a divagar sobre o seu passado e relembrar de como ele se preparou para a sua viagem e que ela só foi possível graças a uma herança que recebeu de seu primo. Meses depois, na segunda carta que compõe o livro, Walton escreve novamente para a sua irmã, desta vez ele está em Arcangel, uma cidade bem mais ao norte da Rússia. Ele descreve que alugou um barco e recrutou marinheiros, ele também conta sobre a personalidade de alguns deles, e enfatiza que sente falta de alguém que seja semelhante a ele, alguém com quem ele pudesse conversar e compartilhar seus planos.

O navegador cita trechos de um poema que é muito caro a Mary Shelley, *Baladas de um velho marinheiro* (1798), de Samuel Taylor Coleridge. Ele cita o poema para tranquilizar sua irmã que, provavelmente, demonstrou preocupação em relação à sua aventura: “Sigo por regiões inexploradas para a ‘terra da névoa e da neve’, mas não matarei nenhum albatroz, portanto não te inquietes por minha segurança ou porque possa regressar a ti esgotado e em estado deplorável, como o Velho Marinheiro” (Shelley, 1818:1831:2015, p. 86).

Já vimos, anteriormente, que Mary Shelley tem uma conexão especial com este poema, escrevemos que, quando ela e a sua irmã postiça ouviram Coleridge recitar na sala de sua casa,

enquanto se escondiam atrás do sofá. Ademais, podemos notar o quanto o poeta inspirou a autora, pelo trecho que segue:

vai sorrir dessa minha alusão, mas revelo um segredo. Com frequência atribuo meu apego aos perigosos mistérios do oceano, meu apaixonado entusiasmo por eles, a essa obra do mais imaginativo dos poetas modernos. Alguma coisa que não entendo opera em minha alma (Shelley, 1818:1831:2015, p. 86).

Há outras similaridades deste poema com a obra de Mary Shelley. A ideia de um explorador que é deixado com o fardo de recontar sua história inúmeras vezes, para que outros não cometam o mesmo erro, nos remete a Victor quando vê a necessidade de contar sua história, que, segundo ele, serviria para alertar pessoas como ele e Walton, que, por conta de suas ambições desmedidas, desafiam o equilíbrio da natureza.

Robert Walton não matou nenhum albatroz, mas Victor Frankenstein, metaforicamente sim, ao desafiar as leis da natureza e criar um ser de modo artificial sem nenhuma responsabilidade ética, desrespeitando a vida. Ambos os personagens, o capitão e Victor, são deixados para vagar em um estado deplorável de isolamento, tendo que contar suas histórias para evitar que outros cometam o mesmo erro, como podemos ver no trecho a seguir:

*Both Walton and Frankenstein are thus numbered among the damned. Both are associated with Coleridge's Ancient Mariner, whom Mary Shelley saw as type of the wandering Jew forever ostracized from the human community for killing an innocent creature - Victor finds himself unable to enter the marriage festival 'with the deadly weight yet hanging round my neck' (Mellor, 1988, p. 78 apud Coleridge; Shelley)<sup>112</sup>.*

Ainda na narração de Walton, na quarta carta escrita para a sua irmã, quando ele e sua tripulação já estavam em alto mar, o navio ficou preso no gelo, assim, impossibilitados de seguir viagem, eles viram à distância a figura de um homem de “estatura desmesurada” (Shelley, 1818:1831:2015, p. 90), que estava em uma carruagem acoplada a um trenó que, por sua vez, estava sendo puxada por cães através de uma planície de gelo.

Algumas horas depois, o gelo se quebrou e, no dia seguinte, viram um homem à deriva, flutuando em um grande bloco de gelo, também em um trenó. Os marinheiros tentaram convencer o homem a subir no navio, mas, relutante, ele só aceitou depois que o capitão, Robert Walton, apareceu e confirmou que estavam indo para uma exploração rumo ao norte.

---

<sup>112</sup> “Tradução: Tanto Walton quanto Frankenstein são, assim, contados entre os condenados. Ambos estão associados ao *Ancient Mariner* de Coleridge, que Mary Shelley via como um tipo do judeu errante — eternamente excluído da comunidade humana por ter matado uma criatura inocente. Victor se vê incapaz de fazer parte do festival de casamentos “com o peso mortal ainda pendurado em meu pescoço”.



O homem, Victor Frankenstein, estava em um estado deplorável: “Seus membros estavam quase congelados e o corpo, terrivelmente mirrado pela fadiga e pelo sofrimento” (Shelley, 1818:1831:2015, p. 92). Victor foi cuidado por Walton e sua tripulação. Após alguns dias, o novo tripulante começou a recobrar pouco de suas forças e Walton logo demonstrou interesse por sua personalidade.

Walton o descreve como uma pessoa que demonstra um sofrimento profundo, porém, interessante. Com o passar dos dias, Victor Frankenstein se recuperou bem, ele e Walton tiveram longas conversas em que Robert contava sobre seus planos e suas ambições. Victor, vendo o quanto ele se assemelhava a ele, que era levado por uma ambição cega, diz que cometeu erros irreparáveis, decide contar sua história para que o mesmo erro não seja cometido por Walton ou por outras pessoas.

No dia seguinte, Victor começa a narrar sua história, a narração passa, então, para a primeira pessoa, apesar de ficar subentendido que Walton esteja narrando os fatos para sua irmã. Aqui, uma nova estrutura do livro se inicia, não é mais dividido em cartas, mas, sim, em capítulos. Há uma regressão no tempo e Victor Frankenstein passa a narrar sua história a partir do momento que seus pais se conheceram, antes de se casarem.

Ele conta que vem de uma família rica de Genebra, segundo ele, uma das mais proeminentes do país, e que seus ancestrais têm uma linhagem de trabalhar no Parlamento e no Judiciário local. Victor reforça a moral e a virtude de seu pai, dizendo que ele era muito respeitado por todos.

Alphonse Frankenstein, conta Victor, tinha um bom amigo, Beaufort, que perdera toda a fortuna e passou a viver na miséria. Como ele era muito orgulhoso, decidiu deixar a cidade, para que as pessoas que ele conhecia não o vissem em posição de miséria. O pai de Victor, então, passara a procurar pelo amigo, só o encontrando depois de alguns meses, logo após ele ter falecido.

Quando Alphonse chegou, encontrou a única filha de seu amigo, Caroline Beaufort, chorando em cima do caixão do pai, ela estava sozinha agora, órfã e “em situação de mendicância” (Shelley, 2015, p. 100). Em memória do seu amigo, Alphonse a pega sob sua proteção, e a deixa aos cuidados de familiares. Dois anos depois, eles se casam e se mudam para a Itália – mesmo havendo uma grande diferença de idade entre os dois. Eles, então, viajaram para outros lugares da Europa, a ponto de Victor Frankenstein nascer em Nápoles.

Victor Frankenstein foi filho único por algum tempo, recebendo toda a atenção de seus pais. Em certa ocasião, enquanto ele fazia um passeio com sua mãe – seu pai estava viajando –

, eles foram visitar cabanas de pessoas pobres, como era de hábito de Caroline, que segundo o Victor, tinha a “índole benevolente” (Shelley, 2015, p. 102) de seu pai.

Nesse dia eles encontraram uma família de camponeses com cinco filhos pequenos. Uma dessas crianças chamou a atenção de Caroline, percebendo o seu interesse na criança, que era bem diferente fisicamente das outras, o camponês e sua esposa lhe contaram a história da garota. Ela não era filha legítima do casal, só estava sob os cuidados deles depois que ela ficara órfã. Caroline, então, adota a criança que tinha, aproximadamente, a mesma idade de Victor.

Seu nome era Elizabeth Lavenza e Victor a descreve como “uma criança mais linda que os querubins dos quadros – uma criatura da qual parecia irradiar luz cuja forma e movimento eram mais ligeiros que a camurça da montanha” (Shelley, 2015, p. 104).

Como podemos ver, a descrição de Victor para sua nova irmã adotiva se assemelha a descrição de um anjo, assim como a descrição que ele faz de sua mãe se assemelha a um “anjo do lar”, qualidades essas que eram muito admiradas nas mulheres da época, que eram encorajadas a praticá-las para que tivessem o comportamento adequado para a nova família burguesa em formação, – detalhes esses que veremos melhor no segundo horizonte de leitura.

Passando para o segundo capítulo, Victor descreve sua amizade com sua nova irmã. Eles se tornaram muito amigos e cresceram muito próximos um do outro. Victor descreve, também, sua amizade com Clerval, seu amigo de infância, e os momentos felizes que teve quando criança. Neste mesmo capítulo, Victor descreve, também, seu interesse pela filosofia natural que ele percebeu ter desde muito novo:

O que eu desejava aprender eram os mistérios do céu e da terra; e, estivessem no centro de minhas preocupações a substância exterior das coisas ou o espírito da natureza humana e o segredo da alma do homem, de todo modo minha investigação teria como foco a metafísica, ou, em seu sentido mais elevado, os mistérios do mundo físico (Shelley, 1818:1831:2015, p. 107).

Quando Victor tinha treze anos, em uma viagem com sua família para uma estação de águas, eles ficaram confinados na pousada em que estavam, pois chovia muito e eles ficaram impossibilitando-os de explorar o lado de fora. Foi nessa pousada que ele encontrou um volume da obra de Cornélio Agrippa<sup>113</sup>, despertando em Victor um grande interesse e entusiasmo pela alquimia.

---

<sup>113</sup> Henricus Cornelius Agrippa (1486–1535) foi um filósofo, médico e ocultista alemão do Renascimento. Sua obra mais conhecida, *De Occulta Philosophia Libri Tres* (Os Três Livros da Filosofia Oculta), buscou reconciliar a tradição mágica com o cristianismo e a filosofia neoplatônica, tendo grande influência no esoterismo ocidental.

Este momento do romance se assemelha ao verão de 1816 em Genebra, onde, supostamente, o romance *Frankenstein* (1818:1831:2015) nasceu. Chovia muito e o grupo – Lorde Byron, Mary Shelley, Percy Shelley e John Pollidori – impossibilitado de sair e aproveitar o verão, ficou confinado na Villa Diodati, onde encontraram o livro *Fantasmagoriana* (1812), de Joahann Karl, August, Musäus, Johann August Apel, Friedrich Launn e Heinrich Clauren. A partir disso surgiu o desafio de escreverem uma *ghost story*.

Do interesse de Victor pelo livro que ele encontrou na pousada, surgiu a Criatura que ele viria criar anos mais tarde, e do confinamento por conta da chuva surgiu a criação da autora, seu romance *Frankenstein* (1818:1831:2015).

Talvez o interesse de Mary Shelley pela alquimia tenha sido despertado por Percy, esta lia muito sobre o assunto e tentava alguns experimentos, mas, com certeza, a maior influência foi a do seu pai, William Godwin, que tinha muito interesse nesses filósofos, tendo ele escrito bastante sobre o tema.

Um dos livros de ficção que Godwin publicou, *St. Leon* (1799), é sobre um homem que descobre como produzir ouro e o elixir da vida, um personagem bem parecido com Victor, que, por ter descoberto como melhorar sua vida, teve que abandonar a família e viver isolado. Além disso, anos após a publicação de *Frankenstein* (1818:1831:2015), Godwin publicou um livro de não ficção com o título *Lives of Necromancers* (1834) em que ele reunia a biografia de muitas pessoas que se diziam, ou eram taxados por outros, como praticantes de magia.

Então Victor desenvolveu um grande interesse pela alquimia. Depois dos livros de Agrippa, ele passou a ler as obras de Paracelso e Alberto Magno. Ele queria encontrar o elixir da vida, e sua ambição, segundo ele, era acabar com todas as doenças da humanidade para que os seres humanos só morressem de morte violenta. Victor, assim, se tornou discípulo de tais alquimistas, como é demonstrado no trecho a seguir:

Sob orientação dos meus novos preceptores, atirei-me com grande diligência à busca da pedra filosofal e do elixir da vida; este, porém, logo monopolizou minha atenção. A riqueza era objetivo menor; mas quanta glória eu não teria por aquela descoberta, se fosse capaz de banir a doença do organismo humano e tornar o homem invulnerável a tudo que não fosse morte violenta” [...] ali estavam aqueles livros e homens que haviam penetrado mais fundo e descoberto mais. Tomei tudo o que diziam por verdades e deles tornei-me discípulo (Shelley, 1818:1831:2015, p. 109).

O fato de Victor Frankenstein ter se interessado por alquimia diz muito sobre a construção de seu personagem. No século XVIII, durante o Iluminismo, houve uma importante transição no pensamento sobre essa ciência oculta. Harkup (2023) diz que “os avanços

científicos do Iluminismo havia revelado um universo racional em fenômenos compreensíveis, explicáveis e quantificáveis” (p. 108), e que os filósofos naturais desta época “ridicularizavam aqueles que invocavam o auxílio de demônios para revelar verdades [...] e os consideravam, na melhor das hipóteses, pessoas iludidas” (Harkup, 2023, p. 108).

Na Europa, a alquimia tornou-se popular a partir de 1144 e foi assim durante toda a Idade Média. No início, o maior interesse dos estudiosos era transformar “metais inferiores” em ouro e, ao longo dos anos, a gama de interesses se expandiu. Harkup (2023) diz que “a alquimia dessa época combinava uma grande variedade de investigações científicas relacionadas à medicina, à natureza da matéria e também à transmutação” (p. 12). Apesar de a alquimia ser considerada equivocada pela ciência moderna, essas intensas investigações abriram o caminho para muitas das descobertas realizadas nos anos subsequentes e muitos nomes respeitados na área do conhecimento científico passaram muito tempo reunindo e fazendo experiências da alquimia. Harkup (2023), por exemplo, diz que Newton “dedicou mais tempo à alquimia que à gravidade ou à ótica” (p. 112).

Havia, sobretudo, duas correntes principais de pensamento que vão do início da alquimia até o momento em que *Frankenstein* (1818:1831:2015) está inserido: a corrente alquímica e a corrente mecanicista. Os alquimistas que Mary Shelley inseriu em seu livro faziam parte da primeira corrente e eram os mais importantes do ramo.

A corrente alquímica começou a perder força no século XVII, a partir do pensamento de René Descartes e do Iluminismo, toda a investigação milenar alquímica passou a ser vista como delirante e infantil. Essa transição no pensamento científico também é representada por Mary Shelley em seu personagem Frankenstein, como podemos notar a seguir.

De modo que por algum tempo ocupei-me de sistemas falidos, misturando de forma inábil mil teorias contraditórias e atolando num verdadeiro pântano de conhecimento diverso, guiado por uma ardente imaginação e por um raciocínio infantil (Shelley, 1818:1831:2015, p. 110).

Este momento mostra o despertar de Victor para novos conceitos científicos, em sua adolescência ele perde o interesse pela alquimia e começa a se interessar pelos fenômenos da eletricidade, sendo o evento que mudou o curso de seu pensamento quando ele presenciou uma tempestade em Belrive, onde ele e sua família moravam.

Enquanto ele observava o espetáculo da natureza, um raio atingiu uma árvore, que foi destruída quase por completo. Victor descreve como este evento mudou o seu pensamento:

Não que antes disso eu ignorasse as leis mais óbvias da eletricidade. Nessa ocasião, um homem de grande conhecimento em filosofia natural estava conosco e, agitado por aquela catástrofe, envereda pela explicação de uma teoria que criara sobre temas da eletricidade e do galvanismo, teoria ao mesmo tempo nova e surpreendente para mim (Shelley, 1818:1831:2015, p. 111).

Já discutimos sobre o galvanismo e alguns preceitos da eletricidade, mas há aqui uma transição importante para o personagem: Victor Frankenstein entra em uma fase que corresponde à corrente mecanicista, que teve suporte na filosofia de René Descartes e que consistia na ideia de que “todos os seres materiais eram considerados máquinas submetidas às leis mecânicas” (Figueiredo, 2009, p. 16). Victor, assim, volta seus estudos para “matemática e para áreas atinentes a essa ciência” (Shelley, 2015, p. 111).

Quando ele fez 17 anos, seus pais decidiram que ele devia estudar na universidade de Ingolstadt, mas, antes de sua partida, sua mãe morreu de escarlatina que contraíra enquanto cuidava da filha adotiva. Ainda assim, algumas semanas depois da morte de sua mãe, Victor Frankenstein parte para Ingolstadt.

Ávido para iniciar sua vida acadêmica, ele logo se apresenta aos professores. Primeiro ele conhece o senhor Krempe, por quem ele desenvolveu uma grande antipatia, porque o professor “atarracado de voz roufenha e feições repugnantes” (Shelley, 2015, p. 117) desdenhou de seus estudos anteriores. O senhor Waldman, por outro lado, reconheceu o seu conhecimento prévio, todavia, disse que ele se beneficiaria mais estudando química e outros ramos da filosofia natural.

Harkup (2023) observa que o personagem do professor Krempe tem um “certo desdém pela maneira antiga de fazer as coisas, a arrogância em sua certeza quanto ao poder da ciência moderna e uma atitude tanto prepotente” (p. 133), apesar disso, Victor viria, mais tarde, a reconhecer que suas informações eram verdadeiras. O personagem do Senhor Waldman representa essa transição para a ciência moderna de forma mais suave, ele diz que, apesar de muitos desses estudos serem defasados, eles deixaram a base para uma “iluminação” da ciência: “haviám-nos legado a tarefa difícil de renomear e organizar em classificações coerentes os fatos trazidos à luz, em grande medida, por intermédio deles” (Shelley, 1818:1831:2015, p. 120).

A inspiração para o professor Waldman e suas aulas, muito provavelmente, surgiu do químico britânico Sir Humphry Davy. Harkup (2013), diz que “Mary conheceu Davy pessoalmente – ele era uma das pessoas que visitava a residência Godwin na infância da escritora –, e é possível que ela tenha assistido a suas palestras na Royal Institution” (p. 135).

Davy foi importante para a ciência iluminista, ele ajudou a popularizar a química e a eletroquímica, com influência dos estudos da eletricidade de Volta e Galvani. Assim, Davy aprendeu sobre os equipamentos de eletricidade e passou a replicar os experimentos galvânicos conforme feito pelos dois mestres. Nessa época ele já tinha adquirido alguma reputação e passou a trabalhar na Royal Institution da Grã-Bretanha (RI).

Ele fazia pesquisas e queria levar conhecimento para o maior número de pessoas, um dos preceitos do Iluminismo, assim, Davy fazia palestras e realizava demonstrações que cativavam o público. Harkup (2023) conta que, primeiramente, ele ministrou uma série de palestras sobre galvanismo, e a transcrição de suas palestras foi publicada em sua principal obra: *Elements of Chemical Philosophy* (1812) [Elementos da filosofia química], a qual Mary Shelley leu enquanto escrevia *Frankenstein* (1818:1831:2015), como confirma Mellor (1988): “*this pamphlet is probably the work that Mary Shelley read on monday, october 28, 1816, just before working on her story of Frankenstein*”<sup>114</sup> (p. 91).

Anne K. Mellor (1988) nos dá um panorama da semelhança entre o discurso de Humphry Davy e Waldman. “*Waldman’s enthusiasm for and description on the benefits to be derived from the study of chemistry seem to be based on Davy’s remarks, as does Victor Frankenstein’s belief that chemistry might discover the secret of life itself*” (Mellor, 2009, p. 91)<sup>115</sup>. Da mesma forma que o professor Waldman em seu discurso em defesa da química moderna diz que os filósofos modernos, diferente dos alquimistas que muito prometiam e pouco entregavam, “alcançavam novos e quase ilimitados poderes; são capazes de comandar os trovões no céu, simular terremotos e até replicar o mundo invisível com suas próprias sombras” (Shelley, 1818:1831:2015, p. 119).

Essas palavras que, segundo Victor Frankenstein, foram destinadas a destruí-lo, parecem ter sido tiradas diretamente do discurso de Sir Humphry Davy que também exaltou os poderes da química: “*the phenomena of combustion, of the solution of different substance in water, of the agencies of fire; the production of rain, hail, and snow, and the conversion of dead*

<sup>114</sup> “Tradução: Este panfleto é provavelmente a obra que Mary Shelley leu na segunda-feira, 28 de outubro de 1816, pouco antes de começar a trabalhar em sua história de *Frankenstein*”.

<sup>115</sup> “Tradução: O entusiasmo de Waldman e sua descrição dos benefícios a serem derivados do estudo da química parecem basear-se nas observações de Davy, assim como a crença de Victor Frankenstein de que a química poderia descobrir o próprio segredo da vida”.

*matter into living matter by vegetable organs, all belong to chemistry*” (Davy, 1802, p. 5-6 *apud* Mellor, 1988, p. 92)<sup>116</sup>.

Outro ponto que se assemelha ao discurso de Waldman é sobre a perseverança dos químicos, “esses filósofos, cujas mãos parecem feitas apenas para remexer sujeira e os olhos para esquadrihar microscópios ou cadinhos, na verdade realizam milagres. Penetram os recessos da natureza e mostram como ele funciona em seus refúgios ocultos” (Shelley, 2015, p. 119). Enquanto Davy, por sua vez, desenha a imagem do cientista do futuro:

*For who would not be ambitious of becoming acquainted with the most profound secrets of nature; of ascertaining her hidden operations; and of exhibition to men that system of knowledge which relates so intimately to their own physical and moral constitution?* (Davy, 1802, p. 17 *apud* Mellor, 1988, p. 93)<sup>117</sup>.

Ambas, Mellor (1988) e Harkup (2023), acreditam que a motivação e a ambição de Sir Davy, “e o firme propósito de fazer uma grande descoberta científica que angariasse fama, lembram as ambições de Victor Frankenstein quando começou a trabalhar em sua criatura” (Harkup, 2023, p. 139). Já Mellor (1988) acredita que

*Mary Shelley clearly heeded Davy’s words, for she presents Victor Frankenstein as the embodiment of hubris, of the Satanic or Faustian presumption which blasphemously attempts to tear asunder the sacred mysteries of nature* (Mellor, 1988, p. 94)<sup>118</sup>.

Aqui, chegamos a um ponto importante de nossa análise. Podemos, neste momento, cair em uma estratégia de contenção ao que se refere às análises sobre os aspectos científicos da obra, podendo ser levados a acreditar que Mary Shelley é contra o progresso na ciência, ou que Victor Frankenstein pode ser lido como uma figura do cientista iluminista que desafia os limites do conhecimento e, por isso, é punido. Esse arco narrativo funciona como uma estratégia de contenção, porque reforça a ideia de que certos conhecimentos não devem ser perseguidos, reafirmando um moralismo típico da época.

---

<sup>116</sup> “Tradução: Os fenômenos da combustão, da dissolução de diferentes substâncias na água, das forças do fogo; a produção da chuva, do granizo e da neve, e a conversão da matéria morta em matéria viva por meio dos órgãos vegetais — todos pertencem à química”

<sup>117</sup> “Tradução: Pois quem não teria a ambição de se familiarizar com os segredos mais profundos da natureza; de descobrir suas operações ocultas; e de expor aos homens aquele sistema de conhecimento que se relaciona tão intimamente com sua própria constituição física e moral?”

<sup>118</sup> “Tradução: Mary Shelley claramente se atentou às palavras de Davy, pois ela apresenta Victor Frankenstein como a personificação da hybris, da presunção satânica ou faustiana que, de forma blasfema, tenta romper os mistérios sagrados da natureza”

O romance, no entanto, não permite que sua crítica à ciência promova uma transformação radical, e o ponto principal é, na verdade, uma lógica de punição pelo excesso de ambição, o que se adequa a uma crítica do excesso promovido pela Revolução Industrial e pelo capitalismo industrial, o que será desenvolvido no terceiro horizonte de leitura.

Há uma sutileza na escrita de Mary Shelley que demonstra que o problema está na busca desenfreada pelo conhecimento, sem responsabilidade ética e/ou responsabilidade com a natureza, esta é a transgressão de Victor.

Para Victor, controlar e mudar a natureza são o seu maior objetivo, ele não quer ser somente reconhecido como um filósofo natural bem sucedido, ele quer ir além, quer conceber uma nova espécie e ser considerado deus de sua criação, como podemos ver a seguir: “Uma nova espécie me abençoaria como seu criador, e de sua origem; muitos seres de excelente e feliz natureza sentiriam-se em débito comigo por sua existência” (Shelley, 1818:1831:2015, p. 126-127).

A crítica de Mary Shelley não foi pela ousadia de Victor em criar um novo ser, mas, sim, pela falta de responsabilidade para com sua criação. Ele ficou cego pela glória e fama e não pensou nas consequências de criar um ser tão diferente da raça humana. Mellor (1988) complementa esse pensamento dizendo:

*Implicitly, she contrasted what she considered to be "good" science — the detailed and reverent description of the workings of nature — to what she considered "bad" science, the hubristic manipulation of the elemental forces of nature to serve man's private ends. In Frankenstein, or the Modern Prometheus, she illustrated the potential evils of scientific hubris and at the same time challenged the cultural biases inherent in any conception of science and the scientific method that rested on a gendered definition of nature as female (Mellor, 1988, p. 89)<sup>119</sup>.*

Corroborando com o pensamento de Mellor (1988), Harkup (2023) diz que “o trabalho de Victor pode ter sido imprudente e destituído de precauções, mas Mary Shelley jamais mostrou as intenções do cientista como más” (p. 104) e que a criação de Frankenstein não foi um fracasso porque ele não foi bem sucedido, pelo contrário, ela diz que “no tocante a dar vida a um cadáver inanimado, o experimento de Victor foi um sucesso absoluto” (p. 104) e que “foi

---

<sup>119</sup> “Tradução: De forma implícita, Mary Shelley contrastou o que considerava ser a “boa” ciência — a descrição detalhada e reverente do funcionamento da natureza — com o que considerava “má” ciência, a manipulação arrogante das forças elementares da natureza para servir aos interesses pessoais do homem. Em Frankenstein, ou o Prometeu Moderno, ela ilustrou os potenciais males da hybris científica e, ao mesmo tempo, desafiou os preconceitos culturais inerentes a qualquer concepção de ciência e de método científico baseada em uma definição generificada da natureza como feminina”.



sua incapacidade de antever as possíveis consequências de seus atos que provocou sua ruína” (Harkup, 2023, p. 104).

Aqui encontramos uma chave de leitura que conecta a obra de Mary Shelley com o pensamento patriarcal da época, a incapacidade de Victor de antever as consequências de seus atos é onde está a verdadeira tragédia de seu destino. O romance discute várias questões éticas e filosóficas: depois de ter passado dois anos estudando fervorosamente e progredindo exponencialmente, ele decide focar seus estudos em outro ramo da filosofia natural, da química e dos estudos da ciência moderna, ele passa a estudar fisiologia

Ademais, esse é um período obscuro na vida de Victor e há uma grande mudança na atmosfera da obra. Victor Frankenstein cria vida de forma artificial em uma criatura sem nome, se apropriando de corpos sem vida. Mas ele abandona sua criação logo após lhe incutir a centelha da vida:

eu trabalhara duro por quase dois anos com o único propósito de incutir vida num corpo inanimado [...], mas agora que havia terminado, a beleza do meu sonho desvanecia, e um horror e uma repulsa de tirar o fôlego invadiram meu coração. Sem conseguir suportar a aparência do ser que criara, corri para fora da oficina (Shelley, 1818:18312015, p. 131- 132).

A criatura de Victor Frankenstein fica, então, sozinha em uma jornada de descobertas e autoquestionamentos que têm um papel essencial na formação do seu ser. A Professora Doutora Sandra Vasconcelos (2020), em uma palestra, diz que “a criatura nasce solitária e ela não é acolhida por absolutamente ninguém” (n.p) e, para Vasconcelos (2020), esta preocupação da autora com a responsabilidade moral e ética com a ciência e a natureza é uma questão central do romance (n.p), e a doutora afirma que isto tem a ver, exatamente, com o abandono, e a solidão como consequência pela qual a Criatura passa. Victor Frankenstein não tomou nenhuma responsabilidade pelo ser que criou, ele dizia que queria ser “o pai para sua criação”, contudo, ele deixa a Criatura vulnerável à hostilidade do ser humano, condenando-a a viver uma vida solitária.

Como vimos neste horizonte de leitura, há muito o que se falar sobre a ciência presente no livro. O romance de Mary Shelley (1818:1831:2015) é rico em referências e tem muito da linguagem que era usada para discutir sobre o assunto. Mas, manter a análise focada neste tema é deixar de levar em conta a amplitude da obra. Todos os fatos científicos discutidos neste horizonte de leitura ocupam apenas algumas páginas da narração de Victor Frankenstein, eles são parte de apenas uma pequena parte do livro e sua análise deixa de contemplar um ponto

essencial do romance relativo à Criatura. Assim, ao focar apenas neste aspecto, levamos em consideração apenas a criação e o nascimento da Criatura, deixando de lado seu desenvolvimento que, de acordo com Sandra Vasconcelos (2020), tem em sua estrutura toda a história de formação de um ser humano e também a história de formação da humanidade.

Tanto o filme de al-Mansour (2017) quanto muitas das análises feministas salientam o fato de a criatura ser a alteridade, o diferente, sendo o fato de ela não ser respeitada, por não ser vista como um igual, estabelece uma conexão com a vida da autora que foi abandonada e rejeitada por sua família e sociedade, porque suas escolhas não condiziam com o que se era esperado dela, o que, por sua vez, é um recorte da vida das mulheres do século XIX que estavam longe de serem consideradas “iguais” aos homens da sociedade patriarcal burguesa do século XIX.

O próximo tópico visa demonstrar como a *hybris*, a ambição desmedida de Victor Frankenstein culminou na criação de um ser, que pela falta de ética e responsabilidade do cientista, foi abandonado pelo seu criador e rejeitado pela sociedade por ele ser diferente, sendo obrigado a viver em uma solidão extrema. Vamos então fazer um paralelo com a solidão das mulheres, que devido a nova ordem social eram obrigadas a viver confinadas e sozinhas.

## **2.2 Aspectos sócio-históricos: a mulher na Inglaterra do século XIX**

No segundo horizonte de leitura, avançamos para o aspecto social. Ao ler a obra por um viés da solidão e do isolamento, buscaremos entender como o texto de Mary Shelley reflete os aspectos sociais de sua época, principalmente no que se refere ao contexto feminino e da sociedade patriarcal do século XIX.

Como vimos anteriormente, se a análise for feita levando em consideração somente os aspectos científicos da obra, o foco recai, sobretudo, no personagem de Victor Frankenstein, deixando de lado um ponto fundamental do romance: a Criatura e o seu desenvolvimento que, na estrutura narrativa do romance, ocupa a posição central, como reforça Mellor (1988) no seguinte trecho:

*As she wrote out her novel, Mary Shelley distanced herself from her originating dream-identification with the anxious and rejecting parent and focused instead on the plight of the abandoned child. Increasingly she identified with the orphaned creature. The heart of this three-volume novel is*

*the creature's account of his own development, which occupies all but thirty pages of the second volume of the first edition* (Mellor, 1988, p. 44)<sup>120</sup>.

Mellor (1988), assim, destaca a importância que a criatura tem para a obra, e ela associa essa importância à ansiedade e ao medo da autora de ser rejeitada. Mary Shelley teve uma vida complicada, tendo ficado órfã de mãe logo após o seu nascimento, apesar de ter tido a atenção do pai, teve pouco afeto. E em sua primeira transgressão, quando fugiu com o poeta Percy Shelley, foi abandonada pelo pai e rejeitada pela sociedade.

Mellor (1988) diz que Mary Shelley se identificou com a criatura órfã e focou no “*plight of the abandoned child*” (p. 44). O abandono, a falta de responsabilidade pelo que se cria são pontos chave para nossa análise, sobretudo no segundo horizonte de leitura.

A literatura de autoria feminina irá fornecer a base para a investigação desse horizonte de leitura, que pode ser considerada a leitura social da obra, e que, para Jameson (1992) ocorre “sob forma dialógica, como as irreconciliáveis exigências e posições das classes antagônicas” (p. 00), ao que o teórico acrescenta:

Uma vez que, por definição, os monumentos culturais e as obras-primas que sobreviveram tendem necessariamente a perpetuar apenas uma única voz nesse diálogo de classes, a voz de uma classe hegemônica, eles não podem ocupar um lugar relacional no sistema dialógico sem a restauração ou reconstrução artificial da voz a que inicialmente se opunham, uma voz em grande parte abafada e reduzida ao silêncio, marginalizada, cujas palavras foram espalhadas pelo vento ou reintegradas na cultura hegemônica (Jameson, 1992, p. 78).

A vida da autora será considerada na análise neste ponto, não como a de uma mulher individual do século XIX, mas como parte de um grupo maior, o feminino em uma sociedade patriarcal e de uma burguesia em ascensão que tinha a necessidade de marginalizar a mulher para proteger o *status quo* da época. Jameson (1992) afirma que a reconstrução do texto no segundo horizonte de leitura

está de acordo com a reafirmação da existência de culturas marginalizadas ou em oposição em nosso próprio tempo e com reaudição das vozes opositoras das culturas negras e etnias, da literatura feminina e gay, da arte folclórica, ‘naïve’ ou marginalizada (Jameson, 1992, p. 78).

---

<sup>120</sup> “Tradução: À medida que escrevia seu romance, Mary Shelley se distanciou da identificação originária do sonho com o pai ansioso e que rejeita e passou a focar, em vez disso, na condição da criança abandonada. Cada vez mais, ela se identificava com a criatura órfã. O coração desse romance em três volumes é o relato da criatura sobre seu próprio desenvolvimento, que ocupa todas, exceto trinta páginas, do segundo volume da primeira edição”.

E que somente “uma reescritura definitiva dessas expressões em termos de suas estratégias essencialmente polêmicas e subversivas devolve-lhes o seu devido lugar no sistema dialógico das classes sociais” (Jameson, 1992, p. 78).

Conforme discutido anteriormente, a grande parte da crítica tem seu protagonismo nos estudos científicos do romance. Após o surgimento da crítica feminista, por volta dos anos setenta do século XX, houve uma grande mudança na direção das análises de *Frankenstein* (1818:1831:2015). Assim, abandono e a falta de responsabilidade por parte de Victor passaram a fazer parte das interpretações.

Zolin (2009) diz que a crítica anteriormente era “de domínio quase exclusivamente masculino, passou a ser praticada por mulheres” (p. 328), assim a estudiosa afirma que, por conta do feminismo: “estas passaram a escrever mais como literatas, livres de temores da rejeição e do escândalo” (p. 328). A análise da autoria feminina recai, sobretudo, em um “revisionismo crítico” que “revisita as categorias instituídas da crítica literária a fim de ampliar as perspectivas de análise; submetê-las a um outro olhar, um olhar capaz de detectar e de desnudar particularidades a que a convenção masculina nunca esteve atenta” (Zolin, 2009, p. 328).

Este é o caso da obra mais famosa de Mary Shelley. Apesar de nem todas as investigações conseguirem abarcar a totalidade da obra. Não obstante, houve uma importante mudança de foco, e o que não tinha sido percebido pelos críticos masculinos, passa a ter um novo significado a partir da visada feminista. Mellor (1988), nesta mesma linha de pensamento, diz:

*Feminist and psychoanalytic critics — led by Ellen Moers and Marc Rubenstein and culminating in the work of Sandra Gilbert and Susan Gubar, Mary Poovey, and Margaret Homans — have radically revised both our understanding of the originality and complexity of Frankenstein and our critical estimation of its value. Frankenstein is rapidly becoming an essential text for our exploration of female consciousness and literary technique* (Mellor, 1988, p. 11)<sup>121</sup>.

A primeira crítica a mudar o rumo da análise da obra foi Ellen Moers que, em seu estudo sobre o gótico feminino, diz:

---

<sup>121</sup> “Tradução: Críticas feministas e psicanalíticas — lideradas por Ellen Moers e Marc Rubenstein e culminando no trabalho de Sandra Gilbert e Susan Gubar, Mary Poovey e Margaret Homans — revisaram radicalmente tanto nossa compreensão da originalidade e complexidade de Frankenstein quanto nossa avaliação crítica de seu valor. Frankenstein está rapidamente se tornando um texto essencial para nossa exploração da consciência feminina e da técnica literária”.

*Mary Shelley's Frankenstein, in 1818, made the Gothic novel over into what today we call science fiction. Frankenstein brought a new sophistication to literary terror, and it did so without a heroine, without even an important female victim. Paradoxically, however, no other Gothic work by a woman writer, perhaps no literary work of any kind by a woman, better repays examination in the light of the sex of its author* (Moers, 1976, p. 91-92)<sup>122</sup>.

A autora afirma que *Frankenstein* é um “birth myth”, continuando sua argumentação, ela diz: “*and one that was lodged in the novelist's imagination, I am convinced, by the fact that she was herself a mother*” (Moers, 1976, p. 92)<sup>123</sup>. A autora afirma que este fato se deu por Mary Shelley ter engravidado pela primeira vez aos dezesseis anos de idade e por estar constantemente grávida nos cinco anos subsequentes, tendo perdido quase todas as crianças depois do nascimento.

Moers (1976) descreve que, para as mulheres da época, escrever sobre a sexualidade da mulher, inclusive a gravidez e o parto, era um grande tabu, que só mudou de cena depois do naturalismo com Tolstói e Zola e na voz das mulheres, mas isso só viria acontecer no século XX.

Dessa forma, Moers (1976) conclui que: “*Mary Shelley was a unique case, in literature as in life. She brought birth to fiction not as realism but as a Gothic fantasy, and thus contributed to Romanticism a myth of genuine originality*” (p. 93)<sup>124</sup>.

Moers (1976) foca também no tema do abandono,

*In the motif of revulsion against newborn life, and the drama of guilt, dread, and flight surrounding birth and its consequences. Most of the novel, roughly two of its three volumes, can be said to deal with the retribution visited upon monster and creator for deficient infant care* (Moers, 1976, p. 93)<sup>125</sup>.

---

<sup>122</sup> “Tradução: Frankenstein, de Mary Shelley, de 1818, transformou o romance gótico no que hoje chamamos de ficção científica. Frankenstein trouxe uma nova sofisticação ao terror literário, e o fez sem uma heroína, sem sequer uma vítima feminina importante. Paradoxalmente, porém, nenhuma outra obra gótica escrita por uma mulher, talvez nenhuma obra literária de qualquer tipo escrita por uma mulher, merece melhor análise à luz do sexo de sua autora”.

<sup>123</sup> “Tradução: e que ficou alojado na imaginação da romancista, estou convencido, pelo fato de ela própria ser mãe”.

<sup>124</sup> “Tradução: Mary Shelley foi um caso único, tanto na literatura quanto na vida. Ela trouxe o parto para a ficção não como realismo, mas como fantasia gótica, e assim contribuiu para o Romantismo com um mito de genuína originalidade”.

<sup>125</sup> “Tradução: No tema da repulsa à vida do recém-nascido e do drama da culpa, do medo e da fuga que cercam o nascimento e suas consequências, pode-se dizer que a maior parte do romance, aproximadamente dois de seus três volumes, pode ser entendida como um relato da retribuição imposta ao monstro e ao criador pelos cuidados deficientes dispensados à infância”.

Ela relaciona o nascimento da Criatura seguido de seu abandono como se fosse uma depressão pós-parto, ou uma reação contra o que a sociedade espera de uma mãe, que está “*deeply rooted in our cultural mythology*” (Moers, 1976, p. 93)<sup>126</sup>, e que é propagado através de uma narrativa da alegria que a mãe deve sentir ao segurar seu bebê em seus braços pela primeira vez.

Moers (1976) conecta o “segredo da geração da vida” com o “*birth myth*”, mas não só a partir do momento em que a Criatura abre os olhos, mas o processo de criação em si, com as partes de cadáveres. Ela constrói esse paralelo entre o “*workshop of filth creation*”<sup>127</sup> de Victor com o “*workshop of her own creation*”<sup>128</sup>, que, no caso, seriam os diários de Mary Shelley, através dos quais ela criaria uma nova espécie de mitologia romântica e que, segundo Moers (1976), “*record a horror story of maternity of the kind that literary biography does not provide again until Sylvia Plath*” (p. 95)<sup>129</sup>.

Moers (1976) faz uma comparação detalhada entre a vida de Mary Shelley e seu romance, ela faz um panorama dos trágicos eventos da vida da autora enquanto escrevia, “*death and birth were thus as hideously intermixed in the life of Mary Shelley as in Frankenstein's 'Workshop of filthy creation'*” (Moers, 1976, p. 96)<sup>130</sup>. A estudiosa, que até então tinha focado sua análise em Victor Frankenstein gerando a sua Criatura, passa a descrever a relação (ou falta de relação) parental entre Victor e sua criação. A autora sugere que esta é a parte em que está a maior evidência da semelhança com a vida da autora. A seguir, estão os pontos que a estudiosa relaciona com a vida de Mary Shelley:

*She provides a quite unusual thickening of the background of the tale with familial fact and fantasy, from the very opening of the story in the letters a brother addresses to his sister of whom he is excessively fond, because they are both orphans [...] there is the first of the monster's victims, Frankenstein's infant brother (precisely drawn, even to his name, after Mary Shelley's baby) (Moers, 1976, p. 99)<sup>131</sup>.*

<sup>126</sup> “Tradução: profundamente enraizado em nossa mitologia cultural”.

<sup>127</sup> “Tradução: oficina de criações imundas” (Shelley, 2015, p. 127).

<sup>128</sup> “Tradução: oficina de sua própria criação”.

<sup>129</sup> “Tradução: Registrar uma história de horror da maternidade como poucas vezes se viu na biografia literária, e que só voltaria a aparecer com semelhante intensidade com Sylvia Plath”.

<sup>130</sup> “Tradução: A morte e o nascimento estavam, assim, horivelmente entrelaçados na vida de Mary Shelley, tal como na “*oficina de criação imunda*” de Frankenstein”.

<sup>131</sup> “tradução: Ela oferece um espessamento, bastante incomum do pano de fundo da narrativa, com fatos e fantasias familiares desde o início da história, desde a abertura da narrativa nas cartas que um irmão endereça à irmã, por quem tem um afeto excessivo, já que ambos são órfãos [...]. Surge aí a primeira vítima do monstro: o irmão caçula de Frankenstein (retratada com precisão, até mesmo em seu nome, inspirada diretamente no bebê de Mary Shelley”.

Por ser a primeira análise a quebrar com uma tradição de 150 anos de análise da obra (na época em que a crítica foi feita) em um molde exclusivamente patriarcal, a autora expande o campo de visão para um novo patamar. No entanto, está longe de abarcar a completude da obra, apesar de ter uma visão feminista, ainda falta uma expansão para o social. A análise se mantém, praticamente, em um primeiro horizonte de leitura e uma leitura comparativa com a vida da autora.

Não podemos considerar que esta análise foi ampliada semanticamente para o segundo horizonte de leitura, pois há uma falha por parte da crítica em conectar a obra e a vida da autora com o conteúdo sócio-histórico da época, e em colocar o autor individual como uma mulher dentre muitas que passa pelos mesmos problemas que Mary Shelley. Tendo dito isso, muitos estudos surgiram depois dessa virada de chave de Moers (1976), alguns estudos expandiram seu ponto de vista, outros discordaram completamente, o fato é que sua análise possibilitou a abertura de um debate que nunca tinha sido feito antes.

Uma crítica feminista que expandiu a análise de Moers (1976) foi Anne K. Mellor, em um livro chamado *Mary Shelley: her life, her fiction, her monsters* (1988), neste estudo ela faz uma análise da biografia e dos livros mais conhecidos da autora sob uma perspectiva feminista que foca, principalmente, no conceito da família burguesa e suas tensões presentes na obra de Mary Shelley.

No entanto, ela explora também os perigos da ciência desvinculada da ética com o propósito de esclarecer que a ficção de Mary Shelley critica “*the dominant romantic and patriarchal ideologies of her day*”<sup>132</sup> (p. 12). O que é, de certo modo, um dos propósitos desta dissertação, sobretudo deste capítulo.

Mellor (1988) vê a obra de Mary Shelley como uma idealização de uma “*benevolent and democratically structured bourgeois family*” (Mellor, 1988, p. 12)<sup>133</sup>. Diferente de Moers (1976), Mellor (1988) expande sua análise feminista para o social, e considera Mary Shelley um ser individual e histórico: “*In this book, then, ‘Mary Wollstonecraft Godwin Shelley’ is both a historical person lost in time and a subject constituted by a complex configuration of fictional writing, nonfictional discourse (letter, journals), and intertextual references*” (Mellor, 1988, p. 13)<sup>134</sup>. Assim, a crítica acredita que

<sup>132</sup> “Tradução: as ideologias românticas e patriarcais dominantes de sua época

<sup>133</sup> “Tradução: família burguesa benevolente e estruturada de forma democrática”.

<sup>134</sup> “Tradução: Neste livro, portanto, “Mary Wollstonecraft Godwin Shelley” é ao mesmo tempo uma pessoa histórica perdida no tempo e um sujeito constituído por uma complexa configuração de escrita ficcional, discurso não ficcional (cartas, diários) e referências intertextuais”.

*any ideology is a complex and contradictory system of representations which conditions our conscious experience of ourselves both as individual subjects and as participants in various personal relationships and social institutions* (Mellor, 1988. p. 13)<sup>135</sup>.

Mellor (1988) faz uma análise de várias perspectivas para provar que o romance foi moldado através das fantasias da autora, moldado por um desejo desesperado de ter uma família amável e que a apoiasse e moldado em uma idealização ficcional da família burguesa. Para isso, ela analisa a obra pela perspectiva feminista, biográfica, psicológica, textual, histórica e filosófica: *“I wish to assess the many ways in which Frankenstein portrays the consequences of the failure of the family, the damage wrought when the mother – or nurturing parental love — is absent”* (Mellor, 1988, p. 39)<sup>136</sup>.

Mellor (1988), assim, adota e expande a teoria do *“birth myth”* de Moers (1976):

*From a feminist viewpoint, Frankenstein is a book about what happens when a man tries to have a baby without a woman. As such, the novel is profoundly concerned with natural as opposed to unnatural modes of production and reproduction. Ellen Moers first drew our attention to the novel's emphasis on birth and the trauma of the after-birth* (Mellor, 2009, p. 40)<sup>137</sup>.

Mellor (1988), assim como Moers (1976), faz inúmeros paralelos de eventos do livro com a vida da autora, no entanto, ela foca a sua análise no modo como a obra de Mary Shelley critica a ciência patriarcal e como a exclusão da mulher da criação e do conhecimento pode ter consequências graves. Mais uma vez, a estudiosa não diz que Mary Shelley faz uma crítica à ciência e ao conhecimento, mas sim ao tipo de conhecimento que, regido pelos termos patriarcais, são destrutivos e não respeitam a natureza.

Para Mellor (1988), Mary Shelley abominava *“the notion that science should manipulate and control rather than describe, understand, and revere nature”* (p. 100)<sup>138</sup>. Assim, Victor é visto como o cientista que quer controlar a natureza, criando uma nova espécie.

---

<sup>135</sup> “Tradução: Qualquer ideologia é um sistema complexo e contraditório de representações que condiciona nossa experiência consciente de nós mesmos, tanto como sujeitos individuais quanto como participantes de diversas relações pessoais e instituições sociais”.

<sup>136</sup> “Tradução: Desejo analisar as diversas formas pelas quais *Frankenstein* retrata as consequências do fracasso da família, os danos causados quando a mãe — ou o amor parental afetivo — está ausente.

<sup>137</sup> “Tradução: Do ponto de vista feminista, *Frankenstein* é um livro sobre o que acontece quando um homem tenta ter um filho sem uma mulher. Como tal, o romance se preocupa profundamente com os modos naturais de produção e reprodução, em oposição aos não naturais. Ellen Moers chamou nossa atenção inicialmente para a ênfase do romance no nascimento e no trauma pós-parto”.

<sup>138</sup> “Tradução: a noção de que a ciência deve manipular e controlar, em vez de descrever, compreender e reverenciar a natureza”.



Segundo Mellor (1988):

*Mary Shelley's novel implicitly invokes Darwin's theory of gradual and evolutionary progress to suggest both the error and the evils of Victor Frankenstein's bad science. The genuine improvement of the species can result only from the conjunction of male and female sexuality (p. 101)*<sup>139</sup>.

Ela argumenta, assim, que a criação da Criatura sem a participação feminina simboliza um desejo masculino de usurpar o poder reprodutivo das mulheres, resultando em destruição:

*In trying to have a baby without a woman, Victor Frankenstein has failed to give his child the mothering and nurturance it requires, the very nourishment that Darwin explicitly equated with the female sex. Victor Frankenstein's failure to embrace his smiling creature with parental love, his horrified rejection of his own creation, spells out the narrative consequences of solitary paternal propagation (Mellor, 1988, p. 101)*<sup>140</sup>.

É curioso Mellor (1988) ter se referido a Darwin como produtor de uma “good science”, sendo que, assim como outros cientistas e alquimistas antes dele, ele dedicou grande parte dos seus estudos a tentar controlar a reprodução, como a própria Mellor (1988) admite que Erasmus Darwin “*Attributed all monstrous births to the female*”<sup>141</sup> (p. 98). Apesar de mais tarde ele reconhecer que as mulheres não eram as responsáveis se uma criança nascesse com alguma deformidade, ele acreditava que o “esperma continha pleno potencial para formar um ser completo” (Harkup, 2023, p. 119).

Paracelso foi responsável pela teoria sobre a criação do homúnculo, que Harkup (2023) descreve como:

Em seu ensaio *Da natureza das coisas*, Paracelso escreveu que seria possível produzir aquela criatura vedando-se um frasco com sêmen humano e expondo-a a calor suave para o fluido apodrecer. Depois de 40 dias o conteúdo do frasco começaria a se desenvolver e produziria um ser vivo com forma humana. A criatura precisava ser alimentada com preparações especiais de sangue humano por mais quarenta semanas a fim de desenvolver-se em um homúnculo (Harkup, 2023, p. 117).

<sup>139</sup> “Tradução: O romance de Mary Shelley invoca implicitamente a teoria de progresso gradual e evolutivo de Darwin para sugerir tanto o erro quanto os males da má ciência de Victor Frankenstein. A verdadeira melhoria da espécie só pode resultar da conjunção da sexualidade masculina e feminina”.

<sup>140</sup> “Tradução: Ao tentar ter um filho sem uma mulher, Victor Frankenstein falha em oferecer à sua criatura o cuidado materno e o afeto de que ela necessita — o mesmo afeto que Darwin explicitamente associava ao sexo feminino. O fracasso de Victor em acolher sua criatura sorridente com amor parental, a rejeição horrorizada da sua própria criação, expõe as consequências narrativas da procriação paternal solitária

<sup>141</sup> “Tradução: Atribuía todos os nascimentos monstruosos à mulher”.

Os alquimistas acreditavam que essa maneira de criar um humano geraria “um ser masculino puro” e evoluído, e que seria mais poderoso e mais sábio do que uma “mistura maculada por porções femininas”. Paracelso, assim, acreditava que se tentassem criar uma mulher “com grande conhecimento e poderes”, usando o mesmo método, mas ao invés do sêmen usando sangue menstrual, daria vida a “um pavoroso basilisco” (Harkup, 2023, p. 117).

Paracelso não foi o único a tentar criar seres artificialmente, muitos tentavam com espécies mais simples, ou plantas e animais, mas “muitos acreditavam que o esperma masculino contivesse um ser humano completo em miniatura, pronto para desenvolver-se em indivíduo adulto” (Harkup, 2023, p. 118). Duzentos anos mais tarde, esse pensamento ainda se propagava no meio científico, sendo que o próprio Erasmus Darwin escreveu sobre o assunto.

Como podemos ver, ambas as críticas focam, principalmente, nos temas de criação e abandono: Ellen Moers (1976) com sua teoria de que Frankenstein é, na verdade, um “romance de parto”, que diz que a criação do monstro reflete a experiência da gravidez e a ansiedade materna; e Mellor (1988) destacando que o romance critica a exclusão das mulheres da criação, e que isso reflete a exclusão da mulher do conhecimento propagado pelo Iluminismo, junto da tentativa de criar um ser humano que, sem a mulher, tem consequências destrutivas engendrados pela ciência com pressupostos patriarcais.

Entretanto, elas descrevem o ato de criação que recai, sobretudo, no personagem Victor Frankenstein, o que deixa um ponto crucial do livro sem a devida atenção, que é a personagem da Criatura e seu desenvolvimento, e como esse desenvolvimento reflete a condição da mulher do século XIX.

Posto isto, Mellor (1988) não negligência por completo a análise da Criatura, e, corroborando com a visão deste estudo, ela diz que a autora se identifica com a Criatura abandonada, no sentido de que ambas foram abandonadas.

Como dito anteriormente, depois de ter estudado por dois anos na universidade de Ingolstadt, Victor Frankenstein decide continuar seus estudos por si só. E, depois de ter descoberto a causa da geração da vida, ele decide criar um ser através de partes de corpos de cadáveres e animais: “Coletava ossos de casa mortuárias e, com dedos profanos, perturbava os mistérios mais assombrosos do corpo humano” (Shelley, 2015, p. 127).

Neste momento, entra um importante ponto que Moers and Mellor notaram, a criação da criatura se deu em nove meses. O período de dois anos foi o processo de observar a decomposição da vida, descobrir como dar vida a uma matéria inanimada e montar uma

moldura para lhe inculir vida. Mas o processo de geração deste indivíduo, a reunião das partes, a montagem até o seu nascimento, aconteceu em nove meses. “Inverno, primavera e verão passaram enquanto eu trabalhava” (Shelley, 2015, p. 129). E quando a criatura recebe a “fagulha de existência” (Shelley, 2015, p. 131), Mary Shelley também usa uma linguagem que se assemelha a um parto e ao nascimento de uma criança. “Sob o brilho daquela luz semiapagada, vi o opaco olho amarelo da criatura se abrir; sua respiração era pesada e um movimento convulsivo agitou-lhes os membros” (Shelley, 2015, p. 131).

Mellor (1988) descreve que o momento do nascimento da Criatura e o momento da rejeição pelo seu criador, se assemelham a uma depressão pós-parto. A grande aversão que ele sentiu fez com que ele fugisse de seu “filho” assim como uma mãe tenta fugir de um filho quando está acometida por esta doença. Hoje, temos mais informação sobre esse processo, e sobre o que acontece com o cérebro materno nos casos de depressão, no entanto, na época em que Mary Shelley teve seus bebês, esse fenômeno não era conhecido, e a mãe seria considerada como louca, ou um monstro, por não aceitar “as alegrias da maternidade”.

Teria Mary Shelley achado que a maternidade era um peso? Ou, talvez, que ser mãe atrapalhasse seus planos de ser uma escritora tão influente quanto seu pai e sua mãe? Ela se sentia mal com tais sentimentos a ponto de se sentir um monstro por conta disso?

Camilo Villanueva (2023) tenta responder algumas dessas questões e se “*Mary Shelley's novel support the idea that motherhood is slavery*” (p. 180)<sup>142</sup>. Ele defende a ideia de que Mary Shelley pensava que a maternidade a levava à miséria, ao isolamento e à morte:

*Looking closer at the text, another form of indentured servitude becomes more apparent that between woman and child, and by extension, woman and man; and expectation that the woman shall bear and take care of her (and the man's) children (Villanueva, 2023, p. 00)*<sup>143</sup>.

Villanueva (2023) argumenta que, quando a criatura diz para Victor “És meu criador, mas sou teu senhor — obedece” (Shelley, 1831, 2015 p. 269), na verdade, Mary Shelley está firmando que a maternidade, apesar de um poder impressionante, é também um tipo de “*forced servitude on women*” (Villanueva, 2023, p. 180), ou seja, uma escravidão.

Apesar dos argumentos de Villanueva (2023) e Mellor (1988), é difícil saber se Mary Shelley teve, de fato, depressão pós-parto ou se ela acreditava que a maternidade se

<sup>142</sup> “Tradução: O romance de Mary Shelley sustenta a ideia de que a maternidade é escravidão”.

<sup>143</sup> “Tradução: Ao examinarmos mais atentamente o texto, torna-se mais evidente uma outra forma de servidão contratual: aquela estabelecida entre a mulher e a criança e, por extensão, entre a mulher e o homem; uma expectativa de que a mulher deve gerar e cuidar dos filhos dela (e do homem)”.

assemelhava à escravidão. O que sabemos, lendo seus diários e biografias, é que ela se sentia muito mal toda vez que engravidava, pois ela não tinha energia para sair do quarto e, por conta disso, passava muito tempo sozinha. Percy Shelley, por sua vez, não achava que tinha que fazer companhia para a esposa que estava gerando seu filho, pelo contrário, ele passava muito tempo com Claire Clairmont, e, em algumas biografias e no filme biográfico, ele chega a sugerir que eles tiveram um caso.

As outras gravidezes foram semelhantes, e Percy Shelley sempre se ausentava para resolver a questão da herança deixada por seu avô. Agora, entre afirmar que Mary Shelley não gostava de ser mãe ou que ela achava que a maternidade era uma escravidão há uma lacuna que é difícil de ser transposta.

Uma questão que fica bem clara quando se lê as biografias de Mary Shelley é que ela tinha muito medo de ser abandonada, primeiramente pelo pai (o que aconteceu quando ela fugiu com Percy), e, depois, pelo amante e futuramente marido, Percy Shelley.

Apesar de se dizer discípulo de Mary Wollstonecraft e apoiar os direitos das mulheres, incentivando, inclusive, sua mulher a escrever, Percy parecia bem alheio ao fato de que era muito difícil para uma mulher sobreviver sozinha, caso fosse abandonada pelo marido. E Mary Shelley tinha um extremo pavor que acontecesse com ela o mesmo que aconteceu com Harriet. Nesse sentido, ela se esforçava ao máximo para agradar o marido e manter o relacionamento interessante do ponto de vista dele.

Pode-se argumentar que ela pode ter considerado a maternidade um peso e pensar que atrapalhava a sua carreira como escritora e seu relacionamento com seu marido. Todavia, ela sofreu imensamente com a morte de seus filhos e chegou a entrar em estado de depressão e desespero profundos. Agora, Mary Shelley tinha pavor de ser abandonada, e temia a solidão, e o marido sendo tão instável e pouco confiável, como ela bem sabia, jamais poderia permitir que ela ficasse tão triste e reclusa com a morte dos filhos sabendo que isso poderia lhe custar seu relacionamento.

Posto isto, fica claro, que o maior medo da autora era ser abandonada, e ter que ficar sozinha em uma sociedade que a hostilizava por ela ser uma mulher e por fazer as próprias escolhas não vivendo conforme as regras ditadas pela sociedade patriarcal burguesa da época.

Quando falamos da vida da autora no primeiro capítulo, vários pontos que demonstram esse fato foram descritos, desde a infância com seu pai até seu relacionamento instável com o poeta. Essa ansiedade de ser abandonada e a solidão que sentia depois de ter fugido com Percy Shelley, nos remetem muito ao que aconteceu com a Criatura depois que foi abandonada por

Victor. A solidão e o sofrimento da autora, da Criatura e das mulheres da época são bem parecidas, a começar pelo fato de que Mary Shelley ser uma escritora e intelectual já a contrapõe muito com o que se esperava de uma mulher.

Segundo Elaine Showalter (1994), a obra de Mary Shelley está inserida em uma fase que ela chama de *feminina*, que é a primeira fase de três ondas da literatura de autoria feminina, sendo essas: a fase feminina (*feminine*); a fase feminista (*feminist*); e a fase fêmea (*female*).

Sobre a primeira fase, Zolin (2009) diz que “tudo é construído de acordo com a mais estreita ideologia patriarcal, em que a mulher não tem voz, nem vez; a maior arma de que dispõe para atingir seus objetivos é o pranto” (p. 331). De fato, quando se analisa as personagens femininas da obra, elas são insípidas e sem expressão, estão ali só para dar suporte para os personagens masculinos, elas são retratadas como verdadeiros “anjos do lar”.

Na versão original de *Frankenstein*, publicada em 1818, percebe-se uma tentativa de Mary Shelley de conferir mais voz e protagonismo à personagem Elizabeth Lavenza. Nessa versão, Elizabeth demonstra mais expressão e atitude, por exemplo, em uma das cartas que escreve a Victor, ela expressa seus próprios sentimentos, preocupações e toma a iniciativa de se corresponder com ele diretamente, o que contrasta com a versão de 1831, na qual Elizabeth é retratada de maneira mais passiva, submissa e idealizada — encaixando-se mais claramente no arquétipo da mulher “anjo do lar”.

Essa mudança entre as edições pode ser compreendida à luz do momento em que Mary Shelley revisou sua obra em 1831. Nessa época, Mary Shelley havia passado por intensos sofrimentos pessoais: perdera o marido, Percy Bysshe Shelley, quatro de seus filhos, além de enfrentar severas dificuldades financeiras. Segundo Roger Luckhurst (2017), a edição de 1831 reflete essa nova fase da vida da autora, marcada pelo luto e pela necessidade de adaptação a uma sociedade conservadora

*Mary Shelley writes down the Godwinian revolutionary theory in the 1831 edition; she does suppress some elements of the radicalism received in 1818. Same strategy used by William Lawrence, after facing ruin for what he published he became an utterly respectable member of Royal College of Surgeons and wrote nothing radical since 1819. Wordsworth did it too. That's a model of how Mary Shelley might become a respectable literary figure (Luckhurst, 2017)<sup>144</sup>.*

<sup>144</sup> “Tradução: Mary Shelley registra a teoria revolucionária godwiniana na edição de 1831; contudo, ela suprime alguns elementos do radicalismo presente na versão de 1818. Trata-se da mesma estratégia utilizada por William Lawrence, que, após enfrentar a ruína por aquilo que publicou, tornou-se um membro absolutamente respeitável do Royal College of Surgeons e não escreveu mais nada de cunho radical desde 1819. Wordsworth seguiu o mesmo caminho. Esse é um modelo de como Mary Shelley poderia tornar-se uma figura literária respeitável

Editar uma obra que fez sucesso para atender às demandas morais e do mercado editorial é compreensível. No entanto, o argumento de que a autora teria se autosilenciado é questionável. Gordon (2020) explica que, na edição de 1831, além das mudanças que fizera no livro para se adequar ao padrão moral, ela também escreve, na introdução, que a obra veio de um sonho e não de inspiração ou talento:

Mais de 15 anos se haviam passado desde Genebra, ela estava diante de enormes pressões financeiras e sociais. A revelação de que uma mulher escrevera *Frankenstein* foi chocante em muitos círculos sociais, prejudicando as vendas do livro e condenando Mary ao ostracismo, embora sua escandalosa história efetiva também tivesse contribuído para que isso acontecesse. No início do século XIX, artistas do sexo feminino eram, por definição, uma monstruosidade. Apesar de todos os esforços de Wollstonecraft e de seus amigos radicais, a sociedade ainda acreditava que mulheres deveriam gerar bebês, não arte. Se porventura, sendo modesta, Mary pudesse melhorar suas vendas e a própria reputação, então faria sentido se afastar da gênese do romance e dizer que não havia concebido a história a partir de sua capacidade mental, que ela não era um gênio, tampouco um grande talento (Gordon, 2020, p. 211).

A própria condição de mulher escritora no século XIX era, em si, um desafio. Como observa Showalter (2009), escrever já era visto como impróprio para mulheres, e, caso desejassem criar personagens femininas com voz, seriam severamente desencorajadas. Muitas vezes, resta ao leitor atento ler nas entrelinhas e decifrar os sinais deixados pelas autoras.

*Statements about the personal and psychological qualities of the woman novelist have also flourished, and have been equally impressionistic and unreliable. The 'lady novelist' is a composite of many stereotypes: to J.M. Ludlow, she is a creature with ink halfway up her fingers, dirty shawls, and frowsy hair, and to the W. S. Gilbert, a 'singular anomaly' who never would be missed. To critics of the 20th century; she is childless and, by implication, neurotic (Showalter, 2009, p. 5)<sup>145</sup>.*

Mesmo diante dessas pressões, Shelley conseguiu inserir em *Frankenstein* (1818:1831) momentos de grande potência crítica. Em uma palestra promovida pela Royal Society, Richard Holmes destacou que o verdadeiro centro do romance não está nos momentos da criação dos monstros — que ocupam apenas dois parágrafos —, mas sim no encontro entre a criatura e seu criador, no Mer de Glace, em Chamonix. Ali, segundo Holmes, o monstro articula uma linguagem de direitos humanos:

---

<sup>145</sup> “Tradução: As afirmações sobre as qualidades pessoais e psicológicas da mulher romancista também se multiplicaram, sendo igualmente impressionistas e pouco confiáveis. A ‘senhora romancista’ é um composto de diversos estereótipos: para J. M. Ludlow, ela é uma criatura com os dedos manchados de tinta até a metade, xales sujos e cabelos desgrelhados; para W. S. Gilbert, uma ‘anomalia singular’ que ninguém sentiria falta. Já para críticos do século XX, ela é uma mulher sem filhos e, por implicação, neurótica”.

*The center of the book is not those two moments of creation which occupy two paragraphs. The center of the book is when the Creature confronts his creator [...] the creature comes to Frankenstein and says: you gave me life, but I am ugly, you have taken no care of me, everybody is cruel to me, I am totally lonely. There's a whole chapter on that, and more than that, the language that the creature uses is quite different from that of Robert Walton, the explorer or Frankenstein himself. Its own autobiography, it is pitched in a different way, it is operatic, it is like an aria — and what it is claiming is human rights. This is the key thing, just human rights, and it is claiming from Frankenstein. I think that is the center of the novel, in fact. Although it is necessary to have other things structured around it [...] Mary gave it this wonderful language, the most powerful language in the novel (Holmes, 2017)<sup>146</sup>.*

Há, aqui, uma importante questão a ser colocada, por que Mary Shelley usaria uma linguagem de protesto em uma parte do livro em que ela estava completamente inspirada? Principalmente quando se analisa a edição de 1818, há uma grande diferença entre o discurso de Victor e da Criatura.

Antes da edição que ela fez em 1831, a narrativa de Victor era bem fragmentada e menos densa, por outro lado, a linguagem da Criatura, desde a primeira edição, foi eloquente e fluida. Quando se compara as mudanças da edição de 1818 com a edição de 1831, a maioria das mudanças da narrativa aconteceram, sobretudo, na narração de Victor e Elizabeth, mas a Criatura não, esta voz velada da autora continuou inequívoca, e, como disse Holmes (2017), com uma “linguagem de direitos humanos”.

Mellor (1988) corrobora com esta visão ao analisar as duas principais edições da autora:

*And in this volume, Mary Shelly spoke most directly in her own voice: Percy Shelley's manuscript revisions are far less numerous in volume II than in volume I or III. As she described the creature's first experiences in the world as his desperate attempts to establish a bond of affection with the De Lacey family, Mary Shelley was clearly drawing her own experiences of emotional isolation in the Godwin household (Mellor, 1988, 44-45)<sup>147</sup>.*

<sup>146</sup> “Tradução: O centro do livro não está naqueles dois momentos de criação, que ocupam apenas dois parágrafos. O centro da obra é quando a criatura confronta seu criador [...] A criatura vai até Frankenstein e diz: você me deu a vida, mas eu sou feio, você não cuidou de mim, todos me tratam com crueldade, eu estou completamente só. Há um capítulo inteiro sobre isso, e mais do que isso, a linguagem que a Criatura utiliza é bastante distinta daquela de Robert Walton, o explorador, ou do próprio Frankenstein. Sua autobiografia é construída de outra forma: tem um tom operático, é como uma ária — e o que ela reivindica são direitos humanos. Este é o ponto crucial: apenas direitos humanos, e ela os exige de Frankenstein. Na verdade, acredito que esse seja o verdadeiro centro do romance. Embora seja necessário haver outras estruturas ao redor disso [...] Mary deu à Criatura essa linguagem maravilhosa, a mais poderosa do romance”.

<sup>147</sup> “Tradução: E foi neste volume que Mary Shelley falou de forma mais direta com sua própria voz: as revisões manuscritas de Percy Shelley são muito menos numerosas no volume II do que no volume I ou III. Ao descrever as primeiras experiências da Criatura no mundo, como suas tentativas desesperadas de estabelecer um vínculo afetivo com a família De Lacey, Mary Shelley estava claramente recorrendo às próprias experiências de isolamento emocional vividas na casa dos Godwin”.

Showalter (1994), ao diferenciar a crítica feminista da literatura de autoria feminina, escreve: “não obstante a obsessão feminista em corrigir, modificar, suplementar, revisar, o mesmo atacar a crítica masculina mantém-nos dependente desta e retarda nosso progresso em resolver nossos próprios problemas teóricos” (Showalter, p. 28).

Mary Shelley sentiu em primeira mão a consequência de uma mulher tentar lutar por seus direitos contra o patriarcalismo. Sua mãe sofreu imensamente por ter sido uma filósofa que escrevia sobre a liberdade feminina, e Mary Shelley acompanhou de perto o quanto ela foi criticada e condenada ao esquecimento (pelo menos pelos 150 anos seguintes) pela sua luta, principalmente quando seu pai publicou as cartas da esposa após seu falecimento.

Mary Shelley, em um primeiro momento, tenta dar voz para suas personagens femininas, mas, tendo aprendido a lição, ela suprimiu a voz feminina e colocou a própria voz na personagem da Criatura que reivindicava seus direitos: o direito de ser livre e o direito de ter um companheiro. Apesar de nem todas as personagens femininas serem “anjos do lar”, algumas são mais livres do que as outras, como mostra Alves e Mendes) em seu estudo sobre *As três fases da escrita feminina de Elaine Showalter em Frankenstein de Mary Shelley* (2020), nele, primeiramente, as estudiosas fazem um panorama do que seriam as três fases da literatura de autoria feminina como propostas por Elaine Showalter (1986): a primeira, elas descrevem como sendo “aquela em que as escritoras emulam os valores dominantes patriarcais vigentes na época” (p. 263); a segunda, que é chamada de fase feminista, “é a fase de rebeldia, de romper e denunciar os modelos patriarcais de dominação imposto através da crítica social e da defesa dos direitos das mulheres e das minorias” (p. 263); já a terceira fase, denominada de fêmea, é a fase em que as mulheres descobrem a própria voz e fazem uma literatura autêntica.

Assim, Alves e Mendes (2020) categorizam as personagens femininas do romance nessas três fases:

Na primeira fase, elas descrevem as personagens que são apagadas e “todas as ações das mulheres devem estar destinadas ao homem [...] a mulher deve demonstrar passividade e submissão” (Alves; Mendes, 2020, p. 263). As personagens que as autoras inserem neste grupo são: Elizabeth; Agatha (da família De Lacey); Justine (a empregada que morre ao ser acusada, injustamente, de ter matado o irmão mais novo de Victor Frankenstein); Margareth (irmã de Walton); e Caroline (mãe de Victor). Todas essas personagens servem apenas de suporte para os personagens masculinos agirem, elas são apenas “um canal de ação para os personagens masculinos” (Alves; Mendes, 2020, p. 00).



Essas personagens apresentam o ideal de feminilidade da época, assim, Alves e Mendes (2020) concluem que

apesar de todas as personagens femininas mencionadas terem sido criadas por uma autora do sexo feminino, elas são objetificadas, usadas, abusadas, e facilmente descartadas. A maioria delas não sobrevive até o final do romance e todas elas vivem vidas fictícias para servir uma função muito específica: impactar a vida de um homem (Alves; Mendes, 2020, p. 265).

Na segunda fase, a feminista, elas incluem a jovem Safie, que foge da Itália para viver com o amado Felix De Lacey:

Safie conta também da influência da mãe, que era uma Árabe cristã e que foi responsável pela educação que ajudou a moldar seu caráter e personalidade [...] Shelley nos brinda com uma personagem feminina forte, independente, decidida e inteligente, que graças à influência da educação que recebera da mãe, conseguira libertar-se do domínio patriarcal para tomar as rédeas da própria vida e conseguir ir onde queria, fazendo-se livre para amar a quem desejasse (Alves; Mendes, 2020, p. 267).

Esta personagem nos lembra da transgressão da própria autora que quebrou as amarras e tomou as rédeas de sua própria vida quando fugiu com Percy Shelley, mesmo contra a vontade do pai.

Por fim, na terceira fase, Alves e Mendes (2020) apresentam a figura da Criatura feminina como um exemplo emblemático. Corroborando o pensamento de Mellor (1988), as autoras afirmam que essa personagem — ou melhor, a ideia dela, já que é destruída antes de receber “a faísca vital” — representa um vislumbre do que poderia ser uma mulher livre das amarras da sociedade burguesa.

É com o

monstro do sexo feminino que Shelley nos faz vislumbrar a possibilidade do futuro da mulher em uma personagem feminina que não teria compromisso com padrões sociais ou de beleza, possuiria força física superior à do homem, e seria um ser pensante, livre para agir conforme sua vontade, para escolher seu parceiro, procriar e possivelmente dar luz a toda uma nova ‘espécie’ que subjugaria a dominante (Alves; Mendes, 2020, p. 267).

A atitude de Frankenstein ao “abortar” a criatura feminina representa, portanto, mais do que um medo pessoal: trata-se de uma reação simbólica e ideológica à ameaça de uma nova mulher — inconcebível para a sociedade patriarcal de sua época. A destruição dessa figura artificial revela a incapacidade do imaginário moderno de conceber a existência de uma mulher

autônoma, fora dos parâmetros da passividade, domesticidade e submissão tradicionalmente impostos.

Nesse contexto, Anne K. Mellor (1988) aprofunda essa leitura ao argumentar que o que Victor Frankenstein verdadeiramente teme é “*a female will*” — uma mulher com desejos, autonomia e liberdade de escolha. Segundo a autora:

*What does Victor Frankenstein truly fear, that causes him to end his creation of a female? First, he is afraid of an independent female will, afraid that his female creature will have desires and opinions that cannot be controlled by his male creature [...] Moreover, those uninhibited female desires might be sadistic. Frankenstein imagines a female "ten thousand times" more evil than her mate, who would "delight" in murder for its own sake. Third, he fears that his female creature will be more ugly than his male creature, so much that even the male will turn from her in disgust. Fourth, he fears that she will prefer to mate with ordinary males. Implicit here is Frankenstein's horror that, given the gigantic strength of this female, she would have the power to seize and even rape the male she might choose. And finally, he is afraid of her reproductive powers, her capacity to generate an entire race of similar creatures. What Victor Frankenstein truly fears is female sexuality as such. A woman who is sexually liberated, free to choose her own life, her own sexual partner (by force, if necessary), and to propagate at will can appear only monstrously ugly to Victor Frankenstein, for she defies that sexist aesthetic that women be small, delicate, modest, passive, and sexually pleasing — but available only to their lawful husbands (Mellor, 1988, p.119-120)<sup>148</sup>.*

Nesse sentido, o gesto de destruir a nova Criatura antes de sua conclusão não é apenas narrativo, mas ideológico: trata-se da negação de um futuro em que as mulheres escapariam do ideal da moral vitoriano, afirmando um corpo e uma voz próprios.

Para Mellor (1988), o medo que Victor tem da liberdade da criatura feminina, que é manifestado com violência e destruição, é endêmico e uma ameaça ao poder patriarcal. Vasconcelos (2007), neste mesmo sentido, afirma que:

---

<sup>148</sup> “Tradução: O que Victor Frankenstein realmente teme, e que o leva a interromper a criação de uma companheira para sua criatura? Em primeiro lugar, ele tem medo da vontade feminina independente, medo de que essa criatura feminina venha a ter desejos e opiniões que não possam ser controlados por seu equivalente masculino. [...] Além disso, esses desejos femininos desinibidos possam ser sádicos. Frankenstein imagina uma fêmea 'dez mil vezes' mais perversa do que seu companheiro, que sentiria 'prazer' no assassinato por puro deleite. Em terceiro lugar, ele teme que a criatura feminina seja ainda mais repulsiva do que a masculina — a ponto de o próprio macho rejeitá-la com nojo. Em quarto lugar, ele teme que ela prefira acasalar-se com machos humanos comuns. Está implícito aqui o horror de Frankenstein diante da possibilidade de que, dotada de força gigantesca, essa mulher teria poder para capturar — e até estuprar — o parceiro que escolhesse. Por fim, Frankenstein teme o poder reprodutivo dela, sua capacidade de gerar toda uma raça de criaturas semelhantes. O que Victor Frankenstein realmente teme é a sexualidade feminina em si. Uma mulher sexualmente livre, capaz de escolher sua própria vida, seu parceiro sexual (à força, se necessário), e de se reproduzir à vontade só pode parecer monstruosamente feia a Frankenstein, pois ela desafia o ideal estético sexista que exige que a mulher seja pequena, delicada, modesta, passiva e sexualmente atraente — mas disponível apenas ao marido legítimo”.

O controle da sexualidade feminina era mais uma das formas de domínio masculino sobre elas. Vista como volúvel e propensa à excitação sexual, a mulher era considerada uma ameaça à família nuclear monogâmica. Por isso devia ser controlada de perto, notadamente mediante a apologia da castidade e a negação da paixão sexual (Vasconcelos, 2007, p. 129).

Esse controle está diretamente ligado à ascensão da burguesia que, para garantir a herança e o poder dentro de suas próprias estruturas, passou a promover um novo conceito de família, um conceito que necessitava que as mulheres ficassem confinadas no lar para garantir a legitimidade dos novos herdeiros.

Sandra G. Vasconcelos (2007) descreve bem este fato:

Com a ascensão da burguesia, a sociedade inglesa havia sofrido mudanças muito significativas. O poder político e econômico começava a mudar de mãos e a combinação de capitalismo e protestantismo determinava novos papéis tanto para o homem como para a mulher, resultando numa nova concepção de casamento (Vasconcelos, 2007, p. 124).

A época em que o livro foi escrito foi marcada por grandes turbulências. Em 1815, Napoleão foi derrotado na Batalha de Waterloo, e assim a Inglaterra vivia um momento de medo e tensão, um medo constante, de que uma revolução como a da França no final do século XVIII se alastrasse pelo território.

Desta forma, qualquer ameaça de revolução deveria ser violentamente massacrada, como de fato ocorreu em 1819, em Manchester — o massacre de Peterloo, onde a cavalaria de Manchester avançou com sabre em punho sobre uma multidão de mais de 60 mil pessoas que protestavam contra a falta de representação parlamentar do Norte da Inglaterra. Como podemos notar a seguir:

August 16, 1819. The “massacre” (likened to Waterloo) attests to the profound fears of the privileged classes of the imminence of violent Jacobin revolution in England in the years after the Napoleonic Wars. To radicals and reformers Peterloo came to symbolize Tory callousness and tyranny [...] About 60,000 persons attended, including a high proportion of women and children. None was armed, and their behaviour was wholly peaceable [...] The untrained yeomanry did not confine themselves to seizing the leaders but, wielding sabres, made a general attack on the crowd (Augustyn, 2025, n.p)<sup>149</sup>.

---

<sup>149</sup> “Tradução: 16 de agosto de 1819. O 'massacre' (comparado a Waterloo) atesta os profundos temores das classes privilegiadas quanto à iminência de uma revolução jacobina violenta na Inglaterra nos anos posteriores às Guerras Napoleônicas. Para radicais e reformistas, Peterloo passou a simbolizar a insensibilidade e a tirania dos Tories. [...] Cerca de 60.000 pessoas participaram, incluindo uma alta proporção de mulheres e crianças. Nenhuma delas estava armada, e seu comportamento foi inteiramente pacífico. [...] A cavalaria de voluntários, despreparada, não se limitou a prender os líderes, mas, brandindo sabres, lançou um ataque generalizado contra a multidão”.

Era um momento de grande tensão, e a nova burguesia precisava usar diferentes estratégias para manter a ordem. O fortalecimento do romance como gênero literário se encaixa neste período. Com sua consolidação no século XVIII, especialmente com obras como *Pamela* (1740), de Samuel Richardson, o romance tornou-se um instrumento de reforço dos padrões morais da época.

Vasconcelos (2007) analisa como o gênero surgiu em resposta a profundas transformações sociais:

A passagem de uma sociedade de *status* e privilégio para outra da aristocracia do dinheiro, a ruptura dos nexos entre homem e comunidade, a condição de permanente mobilidade, indeterminação da posição do sujeito no mundo, a busca de identidade construiu uma nova realidade que se objetivou numa forma literária nova, que buscava, na apreensão e representação do real, captar esse movimento da vida contemporânea. O embate do indivíduo com a ordem social passa a ser tema privilegiado do romance, que encena o choque entre a poesia do coração e a prosa do mundo (Vasconcelos, 2007, p. 58- 59).

Nesse contexto, o romance cumpria uma função pedagógica e ideológica. O conflito entre os valores individuais e os valores sociais — tema central inaugurado por *Pamela* (1740) — passava a ser fonte de tensão narrativa. Como explica Vasconcelos:

O tema capital inaugurado por *Pamela*, em 1740: o conflito entre valores individuais e sociais, fonte de tensões para as quais o enredo poderá propor um desenlace cômico — mediante a integração ou incorporação da protagonista — ou trágico — por meio de seu isolamento ou expulsão (Vasconcelos, 2007, p. 77).

A estrutura narrativa de *Frankenstein* (1818:1831) permite observar esse movimento social com clareza: o patriarcado burguês e a aristocracia, representados pela família de Victor Frankenstein, contrastam com as figuras silenciadas, subalternizadas e marginalizadas da sociedade — como mulheres e trabalhadores que, neste caso, são representados pela Criatura.

Nesse contexto, o papel da mulher assume um lugar central na nova burguesia puritana. A família conjugal torna-se o núcleo fundamental da sociedade, e as mulheres passam a representar a garantia da estabilidade econômica e da moralidade social:

Passou-se a se revalorizar de modo veemente a fidelidade e castidade da mulher, que se tornaram mercadoria valiosa no mercado de casamentos [...] delas dependia não só a preservação da propriedade familiar, poderíamos acrescentar, mas principalmente a garantia de descendência legítima (Vasconcelos, 2007, p. 124).

Ademais, as mulheres se viam confinadas, não apenas no espaço doméstico, mas, também, a uma vida ditada pelas regras sociais e morais da época.

Em um mundo dominado economicamente pelos homens, elas eram isoladas e, solitárias, elas viviam sob constante insegurança financeira, pois

neste mundo de domínio econômico masculino, as mulheres não tinham direito legal à propriedade nem à riqueza. Todo e qualquer bem que traziam para o casamento, em forma de dote, passava automaticamente para as mãos do marido (Vasconcelos, 2007, p. 124-125).

No romance de Mary Shelley (1818:1831), podemos notar uma referência deste fato quando Robert Walton escreve para sua irmã. Ele narra um momento de sua vida em que ele herdara a fortuna de um primo. Isso demonstra que uma herança só poderia ser transferida para homens, ainda que esse primo tivesse filhas, mães ou, até mesmo, esposa, quem teria o direito a herança seria o parente masculino mais próximo, que neste caso foi o Sr. Walton.

A narrativa de *Frankenstein* (1818:1831), portanto, reflete essas estruturas sociais. A exclusão da Criatura, por exemplo, ecoa a exclusão histórica das mulheres da esfera pública e da criação literária, como tem sido mostrado.

A escrita, que para a mulher poderia ser uma maneira de subsistência, era, para a sociedade, considerada um ofício masculino:

*They felt humiliated by the condescension of male critics and spoke intensely of their desire to avoid special treatment and achieve genuine excellence, but they were deeply anxious about the possibility of appearing womanly* (Showalter, 2009, p. 17)<sup>150</sup>.

Podemos notar isso na introdução que Mary Shelley escreveu em 1831, na qual ela quase se desculpa por ter escrito uma obra que fez sucesso, refletindo a ansiedade da época.

É verdade que sou bastante avessa a aparecer eu mesma em letra impressa; mas, como o meu relato será publicado apenas como complemento a uma produção anterior, e como ficará restrito a tópicos que tenham ligação tão somente com minha condição de autora, certamente não poderei acusar a mim mesma de intromissão pessoal (Shelley, 1831:2015, p. 65).

O paradoxo vivido pelas mulheres autoras, entre a vontade de escrever e as imposições sociais que desqualificavam sua capacidade intelectual, transparece tanto em sua obra quantos em sua trajetória pessoal. No romance, Mary Shelley (1818:1831:2015) expressa esse desejo

---

<sup>150</sup> “Tradução: Elas se sentiam humilhadas pela condescendência dos críticos do sexo masculino e expressavam intensamente o desejo de evitar um tratamento especial, buscando alcançar uma excelência genuína. No entanto, tinham profunda ansiedade quanto à possibilidade de parecerem excessivamente femininas”.

na voz de Walton: “alguma coisa que não entendo opera em minha alma” (Shelley, 1818:1831:2015, p. 86).

Essa força criadora interna revela o conflito entre a vontade de criação e as limitações impostas ao gênero feminino. Segundo Elaine Showalter (2009), muitas romancistas internalizaram as ideologias antifemininas da época. Para se permitirem a escrever, elas recorriam a estratégias de submissão e autopunição:

*The Novelist publicly proclaimed, and sincerely believed, their anti feminism. By working in the home, by preaching submission and self-sacrifice, and by denouncing female self-assertiveness, they worked to atone for their own will to write* (Showalter, 2009, p. 17)<sup>151</sup>.

Mary Shelley estava bem consciente desta condição, sendo fã dos inscitos de sua mãe, mas sabendo das consequências de suas escolhas, podemos notar muito deste paradoxo no sofrimento de suas personagens, na melancolia de Victor e na solidão e sofrimento da Criatura.

Mary Shelley, assim como a Criatura, tinha consciência de sua força e capacidade, mas tinha que lutar contra uma força que vinha de fora, contra a qual ela não tinha controle. Segundo Vasconcelos (2007), a monstrosidade e a inferioridade eram atributos frequentemente lançados sobre as mulheres que se recusavam a se conformar ao modelo de moral e bons costumes imposto pela sociedade.

O processo de aburguesamento da sociedade inglesa havia consolidado um novo ideal feminino: o da esposa zelosa, submissa e domesticada. Paralelamente, ao longo de todo o século XVII, a igreja puritana pregava a inferioridade da mulher, ao mesmo tempo em que sancionava, com base na doutrina cristã, a figura do homem como lorde e senhor do lar. Às mulheres, quase sem alternativas, restava preservar sua virtude e manter intacta sua reputação — ou seja, sua imagem pública —, pois, como mercadorias de alto valor, delas dependiam sua própria sobrevivência e destino (VASCONCELOS, 2007, p. 126).

Mary Shelley representa a alteridade em diversos aspectos, não só por ser mulher, mas por ser uma mulher que transgrediu os ideais burgueses. Como descrevemos anteriormente, a romancista teve uma educação que, apesar de ter sido em casa, era bem à frente das mulheres de sua época. Em casa, ela era encorajada a demonstrar sua elevada inteligência, mas, na sociedade, esta dinâmica funcionava de forma bem diferente: “havia preconceito contra

---

<sup>151</sup> “Tradução: As romancistas proclamavam publicamente, e acreditavam sinceramente, em seu antifeminismo. Ao trabalharem no ambiente doméstico, pregarem a submissão e o autossacrifício, e condenarem a autoafirmação feminina, buscavam expiar sua própria vontade de escrever”.

qualquer pretensão intelectual numa mulher e a ignorância era vista por muitos como parte da imagem de feminilidade” (Vasconcelos, 2007, p. 128).

Alguns teóricos atribuem à Mary Shelley uma possível insegurança de autoria quando ela escreveu a introdução de 1831, falando de uma mulher que se sentava em silêncio durante as conversas de Lord Byron e Percy Shelley enquanto eles discutiam sobre assuntos relacionados à filosofia natural, no entanto, fica claro nesta narração que Mary Shelley estaria agindo como se era esperado dela:

A crença generalizada no poder da educação, ideia disseminada pelo Iluminismo em toda a Europa, não necessariamente incluía as mulheres, a quem não se facilitava o acesso ao aprendizado sério. Questões literárias, filosóficas, políticas e comerciais eram território masculino, discutidas em clubes e cafés. As mulheres, ao contrário, tinham de ser instruídas na arte da conversação, na adequação do vestuário e nos cuidados domésticos. Assuntos de caráter público não cabiam a elas. Seu dever era concentrar-se no aprendizado da modéstia, graça, decoro, recato e delicadeza. Em contrapartida, geralmente condenavam-se a frivolidade, a coqueteria e o flerte como faltas graves em uma mulher (Vasconcelos, 2007, p. 129).

O paradoxo vivido pelas mulheres escritoras, entre seguir os padrões do decoro ou transgredir-los em nome da liberdade criativa, está muito presente na vida dessas mulheres. Mary Shelley, por ter recebido uma educação inconvençãoal teria que balancear qual papel seguir, o do “anjo” – moça recatada e modesta, como era esperado dela –, ou o do “monstro” – que também era esperado dela, por ter sido filha de Mary Wollstonecraft.

Gilbert e Gubar (2000) nos mostram como esta contradição estava presente na época ao analisarem a ideia de “anjo” e de “monstro” que os escritores masculinos impuseram para as autoras femininas. Um paradoxo presente na obra de Mary Shelley, como vimos anteriormente. Ela, assim cria, ao mesmo tempo, personagens femininas aceitáveis para a ideologia da época e um personagem (mesmo que seja do sexo masculino) que representa a voz de protesto de grupos subalternizados.

Gilbert e Gubar (2000) sugerem que, para criar uma poética feminista, as escritoras tiveram que, além de matar o “anjo do lar” sugerido por Virginia Wolf, matar, também, seu duplo equivalente: o “monstro” do lar, como elas descrevem a seguir:

*For us as feminist critics, however, the woolfian act of ‘killing’ both angels and monsters must here begin with an understanding of the nature and origin*

*of these images. At this point in our construction of a feminist poetics, then, we really must dissect in order murder* (Gilbert; Gubar, 2000, p. 17)<sup>152</sup>.

Mary Shelley usou a ideia da Criatura feminina com um ideal feminino livre que não deixaria ser controlada. Na criação desta personagem, há um vislumbre de como as mulheres poderiam ser caso não fossem tão reprimidas, destruídas e massacradas pela sociedade. Como aconteceu com as radicais protofeministas da revolução francesa, mulheres que faziam parte do círculo de amigos de Mary Wollstonecraft, mulheres como a infame Théroigne de Méricourt, que foi linchada por um grupo de radicais jacobinos (Gordon, 2020, p. 230), e outros nomes como Madame Roland e Olympe de Gouges, que também foram guilhotinadas, e que, segundo Gordon (2020), foram submetidas à humilhações terríveis por conta de seu gênero: “os sequazes de Robespierre guilhotinaram Olympe de Gouges, não antes de despi-la e examinar seus genitais, claramente para verificar seu sexo” (p. 258).

Por outro lado, a Criatura de Victor Frankenstein representa uma parcela da sociedade que estava escondida na escuridão da Europa e que era vista como diferente, ou uma ameaça caso não fosse controlada. A Criatura foi chamada de “monstro” e de “demônio” por Victor, sendo essa uma encarnação do grupo feminino, principalmente as que não se encaixavam na definição de “anjos do lar”.

Gilbert e Gubar (2000) acrescentam que a monstrosidade é um tema presente em vários livros de autoria feminina, e é possível pensar que é como se essa monstrosidade fosse “o duplo” de cada autora que, segundo as críticas, tiveram medo de encontrar dentro de si o monstro ou a louca no lugar do anjo que deviam ser. Elas assim descrevem:

*Thus, while male writers traditionally praise the simplicity of the dove, they invariably castigate the cunning of the serpent—at least when that cunning is exercised in her own behalf. Similarly, assertiveness, aggressiveness—all characteristics of a male life of ‘significant action’—are ‘monstrous’ in woman precisely because ‘unfeminine’ and therefore unsuited to a gentle life of ‘contemplative purity’* (Gilbert; Gubar, 2000, p. 28)<sup>153</sup>.

<sup>152</sup> “Tradução: Para nós, como críticas feministas, contudo, o gesto woolfiano de 'matar' tanto os anjos quanto os monstros deve começar aqui com a compreensão da natureza e da origem dessas imagens. Neste ponto de nossa construção de uma poética feminista, portanto, é realmente necessário dissecar para, então, assassinar”.

<sup>153</sup> “Tradução: Assim, embora tradicionalmente elogiem a simplicidade da pomba, os escritores homens invariavelmente castigam a astúcia da serpente — pelo menos quando essa astúcia é exercida em seu próprio benefício. Da mesma forma, a assertividade e a agressividade — todas características de uma vida masculina de “ação significativa” — são “monstruosas” na mulher precisamente por serem “pouco femininas” e, portanto, inadequadas para uma vida gentil de “pureza contemplativa”.



A Criatura, assim, é representada como um ser abjeto — seja por ser de aparência horrível, seja por ter sido construída a partir de fragmentos de cadáveres de humanos e de animais — ela é a alteridade, uma criatura subalterna que estava lutando por um lugar na sociedade. Mary Shelley escreve esse romance como uma crítica à sociedade em que ela viveu, sendo, assim, uma mulher de seu tempo, que criticou, mesmo que de forma velada, a sociedade desigual que não aceitava o diferente. A Criatura, assim como a mulher da família burguesa, eram completamente solitárias, tentando se tornar um ser social, tentando ter seu próprio espaço em uma sociedade em que não eram nem consideradas humanas, pois não tinham nenhum direito.

A solidão é um tema muito forte na obra de Mary Shelley (1818:1831:2015) e é uma das principais chaves de leitura de Haifaa al Mansour (2017) em sua *biopic*. A cineasta propõe uma interpretação biográfica da autora a partir de suas dores e do sentimento de isolamento que marcou sua vida pessoal.

Tanto Victor quanto Robert Walton eram extremamente solitários, no entanto, se isolaram de suas famílias e amigos em busca de descobertas e conhecimento, enquanto a Criatura é isolada, forçadamente, pela sociedade, devido à sua aparência. Ela é rejeitada desde o nascimento, abandonada pelo próprio criador e, em seguida, expulsa do convívio humano, conforme exposto em análise crítica da obra: “a criatura passa a isolar-se não porque isso era seu desejo, mas a sua aparência horrenda lhe obrigava a isolar-se da sociedade, uma vez que em hipótese alguma ela seria aceita e bem vista” (Calixto, 2021, p. 32).

Dessa forma, a solidão da Criatura não decorre de uma escolha pessoal, mas de uma violência social que a empurra para as margens. A natureza, em vários momentos da obra, “era testemunha de sua tristeza e solidão.” (Calixto, 2021, p. 32). Essa associação entre paisagem e estado emocional, elemento recorrente no romantismo, é especialmente significativa na escrita de Mary Shelley.

Ao usar a natureza como confidente e cenário da exclusão, a autora transforma o sentimento de abandono em um elemento poético e político, denunciando uma sociedade que exclui aquilo que não compreende ou não tem a intenção de aceitar. No entanto, a solidão torna-se não apenas um tema literário, mas um reflexo do lugar da própria autora no mundo e das mulheres da sua época que, assim como sua Criatura, buscavam reconhecimento e afeto.

No terceiro horizonte concêntrico de leitura daremos um passo adiante em nossa interpretação. Segundo Jameson (1992), a sexualidade deve ser compreendida como uma forma de alienação que remonta a modos de produção antigos e que sobrevive na modernidade. Assim,

para captar a totalidade da obra, é necessário transcender a dicotomia, *econômico* - sexual, para se ter uma visão mais complexa dos processos ideológicos, como pode ser observado no trecho a seguir:

Entretanto, aquilo a que chamamos de ideologia da forma é algo diferente de um desvio das questões sociais e históricas em direção ao estritamente formal, e isso é sugerido pela relevância desta perspectiva final para as preocupações mais assumidamente políticas e teóricas; podemos tomar a tão debatida relação do marxismo com o feminismo como ilustração particularmente reveladora dessas preocupações. A noção de modos de produção sobrepostos exposta acima apresenta a vantagem de permitir-nos contornar o falso problema da prioridade do econômico sobre o sexual, ou da repressão sexual sobre a das classes. Em nossa presente perspectiva, fica claro que a sexualidade e o patriarcal devem ser apreendidos como sedimentação e sobrevivência virulenta de formas de alienação específicas ao modo de produção mais antigo da história humana, com sua divisão do trabalho entre homens e mulheres, e sua divisão do poder entre jovens e velhos (Jameson, 1992, p. 90-91).

### 2.3. Ideologia da forma: o gótico e o sublime

A partir do terceiro horizonte de leitura proposto por Fredric Jameson (1992), podemos interpretar *Frankenstein* (1818:1831:2015) como uma representação alegórica das transformações econômicas e ideológicas que marcaram a transição para o capitalismo industrial. E é neste horizonte de leitura que analisamos como o período histórico molda forma e conteúdo “em uma interpretação dialeticamente íntegra” (Candido, 2008, p. 14).

Na tentativa de compreender o romance dentro de sua totalidade histórica, analisaremos as escolhas formais da autora com o contexto histórico que as gerou, fornecendo uma compreensão profunda dos processos ideológico, como descreve Jameson (1992) a seguir:

Devemos agora ressaltar que, neste nível, a “forma” é apreendida como conteúdo. O estudo da ideologia da forma sem dúvida se baseia em uma análise técnica e formal no sentido estrito, embora, ao contrário de boa parte da análise formal tradicional, busque revelar a presença ativa no texto de um certo número de processos formais descontínuos e heterogêneos. Mas, ao nível da análise em questão aqui, ocorreu uma inversão dialética em que foi possível apreender esses processos formais como sendo, em si próprios, conteúdos sedimentados, distintos do conteúdo ostensivo ou manifesto das obras (Jameson, 1992, p. 90).

Neste horizonte, o romance pode ser lido como uma narrativa alegórica da Revolução Industrial e suas consequências: “Projetando uma conjuntura formal pela qual a ‘conjuntura’ de modos de produção coexiste em um dado momento histórico pode ser detectada e alegoricamente articulada” (Jameson, 1992, p. 90).

O romance surgiu, primeiramente, em um momento de intensas mudanças econômicas e sociais impulsionadas pela Revolução Industrial, e a obra de Mary Shelley (1818:1831:2015) reflete as ansiedades da época, particularmente em relação à alienação, à reificação e ao papel da ciência e da tecnologia no capitalismo industrial, ideia essa que está de acordo com o pensamento de Vasconcelos (2007) sobre a formação do romance na Inglaterra, para ela:

Quando o mundo se torna caótico e o significado não está mais inscrito na experiência de dar sentido e unidade a esse mundo e conferir-lhe uma forma. Para isso a obra literária obedece às leis internas, é regida por processos de composição e depende da ordenação de materiais brutos por ser criador, cuja tarefa é arranjar num todo coerente o caos e as contradições da vida e apreender a totalidade num destino individual, representando-o em forma artística. A ‘epopeia burguesa’ vai, dessa maneira, buscar retomar algo da narrativa épica como reconciliação entre matéria e espírito e vida e essência, na tentativa de restaurar a unidade perdida entre o sujeito e o mundo e de recriar, na obra, essa totalidade (Vasconcelos, 2007, p. 59).

Como vimos no primeiro horizonte de leitura, Victor Frankenstein é a personificação de um filósofo natural burguês. Neste horizonte de leitura avançamos e conectamos sua busca desenfreada pelo progresso e a corrida para criar vida artificialmente à busca desenfreada por lucros e acumulação de capital, típicas do espírito capitalista emergente, da ideia de progresso e da corrida para criar novas tecnologias a fim de aumentar a produção, diminuir os custos e potencializar os lucros.

O terror *gótico* serve como um meio de expressar os medos e as ansiedades sociais, funcionando como uma forma simbólica que revela as contradições reprimidas da sociedade. Em *Frankenstein* (1818:1831:2015), o gótico desempenha uma função dialética ao representar a Revolução Industrial, tanto pela sua promessa de progresso quanto como fonte de destruição. O romance, assim, oscila entre a fascinação pela ciência e o terror diante de suas consequências.

Mary Shelley (1818:1831:2015) não apresenta uma crítica explícita à Revolução Industrial, mas internaliza suas contradições na forma de romance gótico, assim, a autora demonstra as angústias da industrialização, de forma que os horrores do novo mundo burguês aparecem na forma dogótico. O romance, assim, expõe, de forma velada, as dinâmicas de exclusão e alienação que caracterizam a sociedade industrial.

O horror da obra não está apenas na Criatura, mas na própria lógica do capitalismo emergente, que produz seres alienados e marginalizados. *Frankenstein* (1818:1831:2015) inscreve os traumas de sua época em sua forma narrativa, tornando-se um dos primeiros

romances a tematizar, ainda que indiretamente, as crises do capitalismo industrial, como demonstra Botting (2012):

*The projection of the present onto a Gothic past occurred, however, as part of the wider processes of political, economic, and social upheaval: emerging at a time of bourgeois and industrial revolution, a time of Enlightenment philosophy and increasingly secular views, the eighteenth-century Gothic fascination with a past of chivalry, violence, magical beings, and malevolent aristocrats is bound up with the shifts from feudal to commercial practices in which notions of property, government, and society were undergoing massive transformations. Along with these shifts, ideas about nature, art, and subjectivity were also reassessed. "Gothic" thus resonates as much with anxieties and fears concerning the crises and changes in the present as with any terrors of the past (p. 13-14)<sup>154</sup>.*

As incertezas desse novo meio de produção estão inseridas nas obras de arte da época, e o gótico é um gênero que bem representa este momento. Para Carter e Mac Rae (1997), o gótico e o sublime são uma quebra *"from the intellectual rigours of the Augustan age, and are in one sense a reaction against the new pressures of society and bourgeois concerns"* (p. 208-209)<sup>155</sup>. Pressão essa que se traduz no exagero imaginativo do romance gótico: *"a form which concentrated on the fantastic, the macabre and supernatural, with haunted castles, spectres from the grave and wild landscapes"* (Carter; McRae, 1997, por. 209)<sup>156</sup>.

No romance *Frankenstein* (1818:1831:2015), ao invés do sobrenatural, o elemento macabro é criado por um cientista que, através de experimentos científicos, aprendeu a dar vida à matéria inanimada. Carter e McRae (1997), assim, analisam o romance dizendo que *"in Frankenstein, the 'hero', the young doctor Victor Frankenstein, wants to create a perfect human being. The creature turns out to be an eight-foot-tall hideous monster: this is the 'horror' element of the story"*<sup>157</sup> (p. 210). Já Nora Crook (2012) afirma que *Frankenstein*

<sup>154</sup> "Tradução: A projeção do presente sobre um passado gótico ocorreu, no entanto, como parte de processos mais amplos de agitação política, econômica e social: surgindo em um período de revolução burguesa e industrial, um momento da filosofia iluminista e visões cada vez mais secularizadas, o fascínio gótico do século XVIII por um passado de cavalaria, violência, seres mágicos e aristocratas malévolos está profundamente ligado às transformações da prática feudal para a comercial, em que as noções de propriedade, governo e sociedade passavam por profundas mudanças. Junto a essas transformações, ideias sobre natureza, arte e subjetividade também foram reavaliadas. O 'gótico', portanto, ressoa tanto com as ansiedades e temores relativos às crises e mudanças do presente quanto com os horrores do passado".

<sup>155</sup> "Tradução: dos rigores intelectuais da era augustana, e em certo sentido como uma reação contra as novas pressões da sociedade e as preocupações da burguesia".

<sup>156</sup> "Tradução: Uma forma que se concentrava no fantástico, no macabro e no sobrenatural, com castelos assombrados, espectros vindos do túmulo e paisagens selvagens".

<sup>157</sup> "Tradução: Em *Frankenstein*, o 'herói', o jovem doutor Victor Frankenstein, deseja criar um ser humano perfeito. A criatura, no entanto, acaba se tornando um monstro horrendo de dois metros e meio de altura: este é o elemento de 'horror' da história".

(1818:1831:2015) contém a maioria dos elementos góticos inseridos na obra de forma velada, uma vez que, para ela:

*The moldering abbey is transformed into Victor's laboratory, with Victor as cloistered monk/ student. A buried incest motif underlies Victor's betrothal to his 'more than sister', Elizabeth. The towering specter becomes an artificial man eight feet tall, [...] the villain's pursuit of the maiden becomes the mutual pursuit of Victor and his creature. It has a fatal portrait (Caroline Frankenstein's) and sublime landscapes (the Alps and the Arctic wastes). The creature, an un-dead patched from corpses, is explicitly compared to a vampire and a mummy. The embargoed secret is that of human creation itself* (Crook, 2012, p. 110)<sup>158</sup>.

Para Vasconcelos (2012), esses elementos góticos são a estrutura decantada das mudanças que a sociedade da época estava passando, ela diz:

Com esse gênero literário que apareceriam em cena fantasmas e aspectos que, tendo habitado a literatura até o século anterior, o mundo racional e bem ordenado dos augustanos havia pretendido relegar ao esquecimento (Vasconcelos, 2002, p. 119).

E ela delimita bem as mudanças culturais e sociais decorrentes dos processos de urbanização propiciados pela Revolução Industrial:

[...] o romance gótico seria a resposta aos medos e incertezas experimentados nesse período, assim como uma tentativa de superar os limites da ordem racional e moral e de tratar de tudo aquilo que o Iluminismo havia deixado sem explicação ou varrido para debaixo do tapete (Vasconcelos, 2002, p. 126).

Nesse sentido, o gótico foi uma reação ao augustanismo, que tinha como seu maior expoente Alexander Pope que, em sua obra *Essay on Criticism* (1711), se apresenta “com sua defesa de uma poesia pautada pelo controle, pelo cometimento e pela razão” (Vasconcelos, 2002, p. 126).

Indo pela contramão, os chamados *graveyard poets*, no decênio de 1740, que

contestavam o racionalismo e o equilíbrio preconizados pelo Iluminismo, produzindo uma poesia de desafio e de inspiração divina que, além de advogar o sentimento e a paixão, colocava em cena temas e cenários de se tornariam

---

<sup>158</sup> “Tradução: A abadia em ruínas é transformada no laboratório de Victor, com Victor ocupando como o monge/estudante recluso. Um tema incestuoso latente permeia o noivado de Victor com sua, 'mais que irmã, Elizabeth, '. O espectro imponente torna-se um homem artificial de dois metros e meio de altura [...] a perseguição do vilão à donzela é reformulada como a perseguição mútua entre Victor e sua criatura. A narrativa inclui um retrato fatal (o de Caroline Frankenstein) e paisagens sublimes (os Alpes e os ermos do Ártico). A criatura, um não-morto costurado a partir de cadáveres, é explicitamente comparada a um vampiro e a uma múmia. O segredo interdito é o da própria criação humana

caros ao romance clássico: a morte, o medo, à noite, gemidos, sepulturas (Vasconcelos, 2002, p. 120- 121).

No final do século XVIII, com o surgimento do gótico na literatura, houve um declínio dos romances de grande apelo sentimental, como, por exemplo *Werther* (1774), de Goethe. No entanto, alguns traços desses romances permaneceram no gênero gótico — cujo marco inicial foi a obra de Horace Walpole, *Castelo de Otranto* (1764), seguida de outros autores como Clara Reeve e Ann Radcliffe — que mescla o romance com o romanesco em “um experimento que reintroduziria no imaginário britânico os fantasmas, os castelos, e toda a maquinaria sobrenatural que fez fortuna nas décadas seguintes” (Vasconcelos, 2007, p. 114).

Arquitetura e paisagem são componentes cruciais no romance gótico. Vasconcelos (2007), ao comentar o pensamento de Alain Montandon, diz que a novidade “consistiu em transformar a arquitetura no oponente ou antagonista do herói, em um ator principal cuja participação na economia do enredo assume função e importância inéditas” (p. 117).

Assim, os castelos, as abadias e os cenários pitorescos criam um ambiente carregado de simbolismo, representando o conflito entre o passado medieval e o presente moderno, como podemos notar no trecho a seguir:

O passado era mero pretexto, pois o que vem a ocupar de fato o centro do palco é a arquitetura e a evocação de um *mood* — um estado de espírito que, perdurando ao longo de todo o romance, mantinha o leitor cativo do suspense e do mistério” (Vasconcelos, 2007, p. 115).

O termo gótico era, também, atribuído a um atraso, um passado que os iluministas da era da razão abominavam por seu caráter supersticioso: "Gótico era tudo o que fosse antiquado, bárbaro, feudal e irracional, caótico, não-civilizado. O oposto de 'clássico', em resumo" (Vasconcelos, 2002, p. 120). Botting (2012) complementa esse pensamento dizendo que "*used derogatively about art, architecture, and writing that failed to conform to the standards of neoclassic taste, 'Gothic' signified lack of reason, morality and beauty of feudal beliefs, customs, and works*" (Botting, 2012, p. 13)<sup>159</sup>.

Ao analisar como a maquinaria gótica funciona, Vasconcelos (2002) aponta para o tema richardsonianiano da "virtude em perigo". Ela descreve que, através da psicologia do medo, "o aparato gótico é colocado a serviço de experiências emocionais que perturbam o senso de realidade e distorcem a percepção e a perspectiva" (Vasconcelos, 2002, p. 127).

---

<sup>159</sup> “Tradução: Usado de forma pejorativa para se referir à arte, arquitetura e escrita que não se conformavam aos padrões do gosto neoclássico, o termo ‘gótico’ significava a falta de razão, moralidade e beleza das crenças, costumes e obras feudais”.

Neste ponto, podemos notar semelhanças com a análise de autoria feminina do gótico. Enquanto o gótico masculino tende a focar em heróis atormentados, castelos assombrados e monstros externos, o gótico feminino muitas vezes se concentra no espaço doméstico e nos horrores da vida familiar, revelando como a casa pode ser uma prisão para as mulheres.

Anne K. Mellor defende que *Frankenstein* (1818:1831:2015) supera seus antecessores masculinos no gênero gótico justamente por articular uma crítica à ordem patriarcal. A Criatura é fruto de uma tentativa de excluir a mulher do processo de criação, e o espaço doméstico, segundo Teixeira e Lima (2020), se transforma em uma prisão para a mulher:

Na literatura gótica de autoria feminina, no geral, são comuns também as temáticas de aprisionamento e posterior libertação. Não por acaso, os ambientes são casas e porões, que apresentam elementos como fantasias, espelhos, vestidos e roupas, estátuas e pinturas, armários ou baús e toda a parafernália doméstica que assombra a vida da mulher desses séculos. É pela *violência do duplo* que a mulher escapa tanto da casa quanto do seu domínio doméstico imposto pelo homem, portanto. Os temas góticos são predominantemente os temas da vida feminina (Teixeira; Lima, 2020, p. 197).

O gótico de autoria feminina recorre ao terror para denunciar o aprisionamento doméstico e sexual. Mellor (1988) argumenta que a popularidade, tanto na leitura quanto na escrita do romance gótico no público feminino, tem conexão com a repressão sexual sofrida pela mulher na cultura patriarcal; ela diz que autoras como Ann Radcliffe, Charlotte Dacre, and Sofia Lee,

*typically used medieval ruined castle or abbey as a metaphor for the female body [...] articulated the deep sexual ambivalence experienced by their young female readers who intensely desired the passionate erotic experience that a patriarchal culture adamantly forbids to unmarried girls* (Mellor, 1988, p. 5)<sup>160</sup>.

As análises do gótico por uma perspectiva de autoria feminina se estendem a temas como: maternidade e criação; ansiedades e traumas da maternidade; ou ao homem tentando excluir a mulher no processo de geração da vida, uma metáfora da prisão domiciliar, lugar de sofrimento e opressão. Temas esses que foram explorados no segundo horizonte de leitura. No entanto, neste horizonte, o propósito é expandir o escopo da análise e ampliar a possibilidade de leitura para uma totalidade.

---

<sup>160</sup> “Tradução: tipicamente utilizava um castelo ou abadia medieval em ruínas como metáfora para o corpo feminino [...] Articulavam a profunda ambivalência sexual vivenciada por suas jovens leitoras, que desejavam intensamente a apaixonada experiência erótica que uma cultura patriarcal proibia veementemente às garotas solteiras”.

Um autor que contempla esta ampliação semântica proposta por Jameson (1992) é David Punter que, em sua obra *The Literature of Terror: A history of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day* (1996), vê o gótico mais como uma metáfora para as ansiedades coletivas de sua época, ele argumenta que o “gótico articula no nível da fantasia uma neurose cultural profundamente sentida” (Punter, 1996 *apud* Vasconcelos, 2002, p. 128).

Punter (1996) destaca que o gótico dialoga com momentos históricos de crise, funcionando como um sintoma da inquietação cultural. Essas fantasias, ao invés de ocultar, revelam os impasses da modernidade. O gótico, portanto, é uma forma que carrega em si as marcas que antecederam as lutas de classes, do declínio da aristocracia, da ascensão da burguesia e do medo do proletariado, ou seja, expressa ansiedades sociais profundas.

Neste sentido, Vasconcelos (2002), associa o gênero “às ansiedades setecentistas quanto ao poder aristocrático e burguês, aos temores quanto ao proletariado e a forma de alienação e a dissolução de uma estrutura social diante da pressão de uma nova organização de trabalho” (Vasconcelos, 2002, p. 125). Assim, para a crítica, as contradições e antíteses têm uma importância central no gênero, onde “o jogo permanente entre limite e transgressão, intrínseco ao gênero, o define e caracteriza” (Vasconcelos, 2002, p. 129).

Em *Frankenstein* (1818:1831:2015), esse jogo entre “limite e transgressão” se faz presente na narração de Victor. A descrição de sua infância se assemelha a um microcosmo da sociedade no Século das Luzes. Sua ida para Universidade de Ingolstadt, a fim de buscar uma educação liberal, é o momento da narrativa em que as estruturas são abaladas e "o paraíso idílico de Victor deixa de existir a partir do momento em que surgem nele o desejo de desvendar os mistérios ocultos da natureza" (Alegrette, 2010, p. 81).

O livro, em sua estrutura, tem nuances e lacunas que ditam o rumo da história da personagem. Os primeiros capítulos de sua narração têm um tom memorialístico no qual ele conta a história de seus pais e de sua infância. Neste momento, a descrição é clara, alegre e nostálgica, o que tende a mudar a partir de um incidente.

Victor Frankenstein, no capítulo IV, em meio à sua narrativa, que foi revisada por ele mesmo depois que Mr. Walton a redigiu, explica que, ao fim de dois anos, era estimado e admirado na universidade por suas contribuições no aperfeiçoamento de instrumentos químicos. Ele, todavia, não achava que sua estada na universidade era necessária, pois, segundo ele, já aprendera tudo que tinha para aprender.

Este é um ponto crucial da narrativa, um ponto em que tudo que era claro e bonito passa a se tornar incerto e turvo.



Quando cheguei a este ponto e já conhecia tanto da teoria e da prática da filosofia natural quanto era possível extrair das aulas de qualquer um dos professores de Ingolstadt, e minha presença ali deixara de contribuir para meu aprimoramento, pensei em voltar para a minha família e minha terra natal. Contudo, ocorreu um incidente que prolongou minha estada (Shelley, 1818:1831:2015, p. 123).

Podemos perceber uma lacuna na narrativa de Mary Shelley (1818:1831:2015), quando Victor Frankenstein diz que “ocorreu um incidente”, pode-se perceber que ele se exime de contar o que o fez tomar uma decisão tão importante: a decisão de ficar e estudar os “ramos da filosofia natural relacionados com a fisiologia” (Mary Shelley, 1818:1831:2015, p. 123-124).

Aliás, algo impactante deve ter acontecido para o personagem desistir de voltar para a família que narrava ser maravilhosa. E, nesse ponto, poderia se presumir que esse movimento na narração do personagem reflete uma mente perturbada, sombria e evasiva. Afinal, em momento algum é explicado qual foi o incidente e, a partir deste momento, a narrativa toma outro rumo e tudo fica mais escuro.

Victor Frankenstein vai de filho perfeito, amigo perfeito e um estudante admirado pelos professores e colegas, para um cientista obsessivo que passa a frequentar cemitérios e necrotérios observando a morte:

Minha atenção se concentrava em todos aqueles detalhes mais insuportáveis à suscetibilidade dos sentimentos humanos. Via a delicada forma do homem degradar-se e se perder; assistia deterioração da morte que sucedia a face florescente da vida; via o verme tornar-se herdeiro das maravilhas de um olho ou de um cérebro (Mary Shelley, 1818:1831:2015, p.124).

Segundo Carter e McRae (1997), durante o Iluminismo todos tinham um papel muito claro na sociedade. Em outras palavras, havia uma ordem social definida. Depois que Victor Frankenstein passou por uma educação liberal, esses papéis pareciam não estar tão claros e voltar a Genebra seria o mesmo que voltar para o antigo pensamento aristocrático em que ele fora criado.

O processo de industrialização, as revoluções políticas e todas as mudanças que se seguiram trouxeram muito medo e incerteza para a população, o mesmo parece ter acontecido com Victor Frankenstein depois de ter recebido uma educação liberal. Da mesma forma que movimentos e incertezas, consequências da era das luzes, abriram o caminho para que o romance gótico surgisse, as mudanças na vida de Victor abriram o caminho para que ele chegasse ao ponto de descobrir a "causa da geração da vida", e assim criasse um ser a partir de

cadáveres que, em um ato de vingança, destruiria tudo que lhe era caro. Como consequência, ele acabaria morrendo exaurido em meio ao gelo ártico.

Botting (1996) diz que a estrutura do gótico se deu por conta de transformações sociais, de gênero, políticas e econômicas da época, e que as ambivalências encontradas internamente nas obras são a manifestação formal de uma época em que:

*industrialisation, urbanisation and the shifts of political power manifested in the American Revolutions, rejection of imperialism (1776) and French Revolution's overthrow of absolutist monarchy (1789), constitute the most general markers of changing notions of government, social organization and individuality* (Botting, 1996, p. 31)<sup>161</sup>.

A Criatura, figura central da narrativa, é também o “inominável” que, para Vasconcelos (2002), quer dizer tudo “aquilo que a sociedade não quer nomear nem reconhecer”, “sinais de perturbação nas águas aparentemente tranquilas do projeto burguês” e que teria uma “ênfase nos conflitos não resolvidos, nos mistérios, no reprimido e no ominoso” (Vasconcelos, 2002, p. 132). Esse “inominável” reflete a existência da Criatura, um ser que nunca recebeu um nome de seu criador. Assim, ele é um ser que representa a estranheza do desconhecido, como demonstra Vasconcelos (2002):

Na Inglaterra do século XVIII, o gótico tingiu o mundo claro e racional do Iluminismo e dos valores humanistas com os temores e ansiedades que constituíam o outro lado do progresso e da modernidade representados pela industrialização por revoluções políticas, urbanização e mudanças na organização familiar e social, dando voz ao reprimido, aos conflitos irresolvidos, ao ominoso — aquilo que Freud iria chamar de *unheimlich* (p. 132).

A sociedade não estava preparada para o novo, assim como a sociedade descrita por Mary Shelley (1818:1831:2015) em seu romance não estava preparada para a Criatura. O gótico, portanto, opera como um contraponto às narrativas otimistas do Iluminismo e da Revolução Industrial, e no romance de Mary Shelley esse momento de luz se transforma, consequentemente, em trevas. O projeto do Iluminismo sai do controle de seus idealizadores e acaba em destruição, ou, ao menos, em uma profecia da destruição. Victor Frankenstein, inúmeras vezes, chama sua Criatura de monstro, e o significado deste termo nos diz muito sobre

---

<sup>161</sup> “Tradução: A industrialização, a urbanização e as mudanças no poder político, manifestadas nas Revoluções Americana, com a rejeição do imperialismo em 1776, e Francesa, com a derrubada da monarquia absolutista em 1789, constituem os indicadores mais gerais das transformações nas noções de governo, organização social e individualidade”.

a intenção da autora. De acordo com Cristine Berthin (1997), quando um monstro aparece em uma obra, geralmente:

Evoca a ideia de prodígio e de espanto suscitado por um fenômeno surpreendente e excepcional. A irregularidade radical designa uma exceção singular à ordem da natureza. Ele é inclassificável porque surpreende e espanta. No que se refere ao sentido de “prodígio” encontrar-se, por vezes, ligada uma *nuance* que sobre determina a origem do termo “monstro”: certos etimologistas fazem-no derivar de *monestrum*, derivado do latim *monere* que significa “avisar, prever, anunciar”. A aparição do Monstro é por conseguinte o signo precursor de acontecimentos destinados, por uma decisão transcendente, a subverter a ordem natural do mundo. O “monstro” anuncia um castigo que virá (Berthin, 1997, p. 101 *apud* Araújo; Guimarães, 2018, p. 74).

Podemos dizer que esta definição de monstro se encontra com a obra, pois *Frankenstein* (1818:1831:2015) foi escrito em um momento de transição, a Revolução Industrial estava em seus passos iniciais, era algo novo e assustador; as luzes otimizadas do período clássico, assim como Victor Frankenstein e por vezes a criatura, contemplam uma natureza em que tudo era claro e belo, mas, em um momento de transição, ela passou a se tornar incerta, turva. A literatura romântica e o gótico são a representação desse momento de incertezas em relação ao futuro que assolava a população.

O Iluminismo foi o maior responsável pelas revoluções do século XVIII, no entanto, o movimento não conseguiu levar adiante o progresso prometido pela nova ordem econômica do capitalismo, que, por sua vez, prometia uma melhora nas vidas das pessoas, em um sistema em que todos, em tese, teriam acesso a conquistar os bens de produção, mas que, na realidade, apenas aumentou a desigualdade social. No romance, o propósito de Victor Frankenstein era melhorar a vida do ser humano, acabar com doenças e criar uma vida mais forte e resistente, contudo, ele não foi capaz de se responsabilizar por aquilo que criou, assim, permitindo que a situação fugisse completamente do seu controle.

Seu desejo altruísta de ajudar a humanidade, na verdade, não era tão abnegado como ele descrevia, e o que ele realmente queria era o poder e o controle. Em outras palavras, ser o deus de uma nova espécie.

Sandra Vasconcelos (2002) analisa o gótico como uma resposta crítica ao racionalismo e ao progresso tecnológico, enfatizando como esse gênero expõe os limites do pensamento iluminista e os perigos dos excessos. O Iluminismo, movimento intelectual do século XVIII, exaltava a razão, o empirismo e o progresso como caminhos para a emancipação humana. No entanto, o gótico emerge justamente como uma literatura que desafia essa visão otimista,

trazendo narrativas onde a razão falha, a ciência tem efeitos destrutivos e a ordem racional é corroída por forças desconhecidas e incontroláveis.

Moisés (2004) descreve o iluminismo como uma reação contra as formas de superstição, reação essa em que “filósofos e escritores descobrem a história e voltam-se para a razão e a natureza, a primeira tida como capaz de iluminar’ as consciências e gerar a felicidade procurada pela espécie humana” (Moisés, 2004, p. 233). Esse grande paradoxo da época se encontra com a intenção inicial de Victor Frankenstein, de descobrir o segredo da vida; uma vez que ele acreditava que só o conhecimento seria capaz de acabar com os males da sociedade.

No gótico, há uma constante substituição da ordem racional pelo caos. Personagens que acreditavam no controle absoluto acabam sendo dominados pelo desconhecido e a crença na razão é constantemente desafiada por eventos inexplicáveis. No romance, a Criatura simboliza o lado obscuro do progresso capitalista e da Revolução Industrial.

Formada por restos humanos, a Criatura representa aquilo que foi descartado e marginalizado por uma sociedade cada vez mais mecanizada. Mary Shelley (1818:1831:2015), assim, antecipa debates que movimentariam, e muito, a classe burguesa e o proletariado. É uma crítica profunda às promessas não cumpridas do Iluminismo e do liberalismo inglês, projetando, nas paisagens sombrias e nos conflitos do romance, as ansiedades de uma época de transição. O medo de uma ciência sem limites, e de um progresso descontrolado, encontrou no gótico a oportunidade para explorar essas inquietações, como demonstra Vasconcelos (2002):

O decênio de 1790 marca o que poderia chamar de período áureo do romance gótico, tanto no que respeita a sua produção quanto ao seu consumo. Pressentidos como ameaças concretas de dissolução da ordem social, a Revolução Francesa e o radicalismo político inspirado por ela na Inglaterra se traduziram, no plano do imaginário, em imagens de violência e paixão, em metáforas de destruição das estruturas domésticas e familiares por meio da ação de vilões terríveis e sanguinários (Vasconcelos, 2002, p. 130).

Um trecho emblemático ocorre quando a Criatura, em sua solidão e revolta, afirma:

eu era bem-intencionado; minha alma resplandecia amor e humanidade; ainda assim não fiquei só, miseravelmente só? Tu, meu criador, me abominas; que esperança posso ter nos demais humanos, teus iguais, que nada me devem? Eles me rejeitam e odeiam. As montanhas desertas e as tristes geleiras são meu refúgio (Shelley, 1818:1831:2015, p. 186).

Esse lamento revela não apenas sua exclusão, mas a percepção de sua alteridade radical em relação à sociedade, uma alteridade construída a partir do medo, do preconceito e da violência simbólica. A Criatura não nasce monstruosa, torna-se assim pelo olhar social que a

rejeita. Nesse ponto, a crítica social da narrativa torna-se explícita, pois revela como os mecanismos de marginalização são construídos e perpetuados.

Victor Frankenstein, ao buscar a criação de vida como promessa de redenção científica, encarna o ideal do sujeito iluminista em crise, que tinha o objetivo de buscar a perfeição, uma simetria perfeita, no entanto, o fracasso de Victor em controlar sua criação configura as imperfeições do ideal iluminista que, de certa forma, ignorava as dimensões éticas e sociais do conhecimento. Sua culpa crescente e a perseguição extenuante empregada pela Criatura configuram, na estrutura gótica do romance, a ideia de um passado que retorna para assombrar o presente.

Vasconcelos (2002) sustenta que essa característica do gótico reforça sua função crítica, pois sugere que os erros do passado não podem ser ignorados, para ela “o mal [...] é externalizado e o poder aristocrático é o fantasma, literal, de um passado bárbaro e supersticioso que insiste em persistir no presente” (p. 130). Isso se manifesta na obra por meio da culpa e da perseguição psicológica que Victor Frankenstein emprega a ele mesmo após criar o monstro; sendo ele incapaz de escapar das consequências de seus atos, o jovem inventor passa, também, a ser consumido pela própria criação, seja pela perseguição fisicamente, seja pela perseguição psicológica.

O sublime tem uma parte importante nesta perseguição mútua entre o criador e a criatura e desempenha um papel essencial no gótico. Para Vasconcelos (2002), o sublime é um terceiro veio do gótico “que foi buscar em Longino os fundamentos para propor uma literatura que almejava o ilimitado e o grandioso, dando ombros à perfeição técnica e à estrutura ordenada da poesia neoclássica” (Vasconcelos, 2002, p. 121). A acadêmica ainda destaca o impacto da teoria de Edmund Burke, que via no sublime uma resposta emocional derivada do medo e da autopreservação em que “o entrelaçamento de beleza e terror torna-se uma nova fonte de emoção” (Vasconcelos, 2007, p. 115).

Assim, descrevendo a obra *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), de Edmund Burke, ela diz:

Ali Burke distingue dois tipos de sensações agradáveis: o primeiro prazer, paixão social, é nossa reação emocional ao belo; o segundo, paixão egoísta porque originária do nosso instinto de autopreservação, é o prazer que nasce dos sentimentos de dor e perigo, mesmo quando esses estão ausentes, e é a resposta que damos ao sublime. Como elementos constitutivos do sublime, a obscuridade, a vastidão, a magnificência (Vasconcelos, 2002, p. 121).

Em *Frankenstein* (1818:1831:2015), por exemplo, esse sublime se manifesta nas descrições das paisagens árticas, belas e aterradoras nas geleiras do ártico. A Criatura, em busca da vingança de seu criador, o atrai para o Polo Norte. E, sendo uma criatura que superou seu criador, ela o destrói.

Victor Frankenstein, na tentativa de criar um ser humano perfeito que morreria somente por morte violenta, criou um ser superresistente, de proporções gigantescas, que o supera facilmente nesses quesitos. Assim, a Criatura, em um jogo de perseguição, o atrai para uma parte do mundo que, devido a suas extensões imensas e um frio insuportável para o ser humano será fatal para Victor. A beleza do sublime desse cenário fez sua parte e se transformou em terror, com um desfecho trágico para todos, menos para Robert Walton, e sua tripulação, que decide retornar a Londres, tendo aprendido sobre os perigos da ambição desmedida.

Veremos agora como o medo — característica central do gênero gótico, que por sua vez representa uma forma do temor inerente às transformações sociais e econômicas provocadas pelo capitalismo industrial — se manifesta na relação histórica e temporal dentro do romance *Frankenstein* (1818:1831:2015).

No plano formal, a fragmentação da narrativa, em forma de moldura, pode ser interpretada como sintoma da fragmentação ideológica do sujeito burguês que, no início do século XIX, ainda lutava para afirmar sua posição social diante da decadência do modelo aristocrático. A instabilidade do ponto de vista das três grandes instâncias narrativas, os deslocamentos abruptos de tempo e espaço, e a proliferação de vozes — inclusive a da criatura marginalizada — tornam visíveis as contradições da racionalidade iluminista que, ao mesmo tempo em que pregava o progresso, silenciava sujeitos periféricos, ideia essa que encontra eco nas premissas do materialismo histórico.

Como afirma Marx em *A Ideologia Alemã* (2006): “Não é a consciência que determina a vida, mas sim a vida que determina a consciência” (n.p). Ou seja, a consciência dos sujeitos é moldada por suas condições materiais e sociais. A tensão entre o discurso do progresso e a emergência de vozes reprimidas é uma das marcas centrais da obra, o que expressa formalmente os antagonismos de uma nova ordem social.

Victor, como filósofo natural, tenta dominar as forças da vida, criando uma criatura artificial, da mesma forma que o capitalista controla e subverte as leis naturais em nome da ciência e do progresso. No entanto, o egoísmo de Victor e sua falta de responsabilidade resultam em uma perda de controle sobre sua criação. Ele sendo a personificação do Iluminismo e da Revolução Industrial, é, dessa forma, o cientista que comete a *hybris* na tentativa de moldar e

controlar a natureza, só que sua ambição desconectada da responsabilidade ética faz com sua criatura se volte contra ele, seu criador, perseguindo-o e destruindo tudo de mais valioso em sua vida.

No capitalismo, o criador se torna a vítima de sua invenção, configurando, assim, uma das contradições centrais do sistema em que, ao se buscar dominar as forças produtivas, acabam-se criando formas de destruição e crise. Victor Frankenstein, analogamente, alienado em seu próprio egoísmo, não conseguia prever as consequências de seus atos, culpando sempre o destino e a falta de orientação de seus guardiões. A perda de controle sobre a criatura reflete a crescente alienação do capitalista em relação ao próprio sistema que ele criou. Esse processo, de acordo com Hobsbawm (s.d.), é uma característica central do capitalismo, uma vez que os capitalistas não reconhecem que as quedas na economia eram intrínsecas ao sistema:

As crises periódicas da economia, que levavam ao desemprego, quedas na produção, bancarrotas etc, eram bem conhecidas. No século XVIII elas geralmente refletiam alguma catástrofe agrária (fracassos na colheita etc.) e já se provou que no continente europeu os distúrbios agrários foram a causa primordial das maiores depressões até o final de nosso período. As crises periódicas nos pequenos setores manufatureiros e financeiros da economia eram também conhecidas, na Grã-Bretanha pelo menos desde 1793. Depois das guerras napoleônicas, o drama periódico do boom e da depressão [...] dominou claramente a vida econômica da nação em tempos de paz. Por volta da década de 1830, uma época crucial no período histórico que estudamos, mais ou menos se reconhecia que as crises eram fenômenos periódicos regulares, ao menos no comércio e nas finanças. Entretanto, os homens de negócios comumente consideravam que as crises eram causadas ou por enganos particulares — p. ex. super especulação nas bolsas americanas — ou então por interferência externa nas tranquilas atividades da economia capitalista. Não se acreditava que elas refletissem quaisquer dificuldades fundamentais do sistema (Hobsbawm, s.d., n.p).

A alienação, um dos efeitos do modo de produção capitalista, está presente tanto no personagem de Victor Frankenstein quanto no personagem da Criatura. Victor, como o sujeito burguês, se aliena do fruto de seu trabalho que, em sua busca por controle e criação, é reduzido a um objeto que perde o vínculo com sua origem. A Criatura, por sua vez, é um ser marginalizado, rejeitado pela sociedade, um ser sem um lugar no mundo que representa a ansiedade desta nova forma de produção, o estranhamento do que é novo, das máquinas, do controle e da desigualdade promovida pelo capitalismo. A criatura é composta de fragmentos, partes de corpos, assim como a nova produção, industrial, é composta de partes antes orgânicas que foram rearticuladas mecanicamente.

Em seu nascimento, a Criatura busca reconhecimento, afeto e compreensão, mas é rejeitada pela sociedade. Esse processo reflete a maneira pela qual o capitalismo, ao prometer o progresso e melhoria para todos, gera, na prática, marginalização e exclusão. A Criatura, no início de sua vida, é um ser que, apesar da solidão, se encanta com a beleza da natureza, mas, ao ser constantemente rejeitada, torna-se um monstro.

A Criatura não foi criada para fazer parte da sociedade, ela foi criada para ser uma aberração. Ao ser rejeitada constantemente, ela se torna um monstro, portanto, ela se torna uma aberração criada pela lógica fria da máquina capitalista em um sistema de produção impessoal e desumanizador.

Segundo Konder (2004) esse novo modo de produção se distingue do tipo de trabalho no qual o ser humano se sentiria completo. Ou seja, “a atividade pela qual o homem cria a si mesmo”, contrariamente, se transformou em uma “deformação monstruosa” que foi causada pela divisão do trabalho anômala criado pelo capitalismo, que separa o trabalhador de sua humanidade através de máquinas. Konder (2004) diz que, de acordo com Marx (1844), o trabalho, que deveria ser uma atividade de autorrealização tornou-se, de certo modo, “seu algoz”, uma força que aliena, “uma atividade que é sofrimento, uma força que é impotência, uma procriação que é castração” (Marx, 1844 *apud* Konder, 2004, p. 30).

Esse novo modo de produção intensificou ao extremo a divisão de classes, como demonstra Konder (2004) “Alguns homens passaram a dispor de meios para explorar o trabalho dos outros; passaram a impor aos trabalhadores condições de trabalho que não eram livremente assumidas por estes” (p. 30). Criou-se, assim, condições de alienação do trabalho, o que causava um “estranhamento entre o trabalhador e o trabalho, na medida em que o produto do trabalho, antes mesmo de o trabalho se realizar, pertence a outra pessoa que não o trabalhador” (p. 30).

Esse estranhamento também era causado pelo surgimento das máquinas industriais que se tornavam cada vez maiores e mais assustadoras. Graças ao desenvolvimento tecnológico, elas estavam tomando o lugar do trabalhador e marginalizando-o a uma posição subalterna, em outras palavras: “Em lugar de reconhecer-se em suas próprias criações, o ser humano se sente ameaçado por elas” (Konder, 2004, p. 30).

A alienação do capitalismo, como observou Marx (1844), ocorre também pelo controle que os capitalistas exercem sobre o trabalho e os produtos que geram. O capitalista perde, então, o controle sobre o sistema, que se torna autônomo, assim como a Criatura de Frankenstein é um reflexo das falhas desse sistema que não consegue integrar todos dentro de suas lógicas de produção e consumo.



Examinando o modo de produção capitalista, em seu livro *O Capital*, Marx notou que com ele se criou uma situação política nova, sem precedentes, na história das lutas de classe. O capitalismo é como aquele aprendiz de feiticeiro que colocou em movimento forças que em seguida escaparam de seu controle: com o capitalismo, desenvolveu-se notavelmente a tecnologia, as forças produtivas tiveram um crescimento excepcional e o capitalismo vem tendo cada vez maiores dificuldades para aproveitá-las (Konder, 2004, p. 32-33).

Este trecho tem certa semelhança com Victor Frankenstein — “aprendiz de feiticeiro” — construindo sua Criatura, que se assusta terrivelmente com a deformidade de sua criação, e o pior, não consegue reconhecer que o erro estava em sua ambição desmedida e, pela sua incapacidade de pensar nas consequências de seus atos, assim como os capitalistas, coloca em movimento forças que não consegue controlar e acredita que a alienação, marginalização e exploração do trabalhador são somente um processo natural necessário para “um bem maior”.

Como descreve Konder (2004): “No agravamento da exploração do trabalho sob o capitalismo. O mercado vive em permanente expansão, o capital tende a ocupar todos os espaços que possam lhe proporcionar lucros” (p. 33). Portanto, *Frankenstein* (1818:1831:2015) oferece uma crítica às construções do capitalismo, em que o progresso e a inovação tecnológica, ao invés de conduzir à melhoria das condições de vida, criam novas formas de alienação e sofrimento.

Assim, a forma narrativa de *Frankenstein* (1818:1831:2015) não apenas representa, mas encena materialmente, por meio de sua estrutura, os antagonismos ideológicos que essa nova ordem social gerou. É por isso que a narrativa se mantém viva e ressignificada ao longo dos séculos, porque ela integra, em sua própria forma, os impasses da história.

### 3 A poética de Mary Shelley no filme biográfico de Haifaa al-Mansour

#### 3.1 A transcrição

O filme *Mary Shelley* (2017), dirigido por Haifaa al-Mansour, aborda o processo criativo da autora inglesa que, aos dezoito anos, escreveu *Frankenstein ou O Prometeu moderno* (1818:1831:2015). A narrativa do filme foca nas experiências emocionais, sociais e intelectuais de Mary Shelley que se conectam com a criação de sua obra mais famosa.

Ele inicia com uma forte simbologia que mostra o caminho que o filme vai seguir. Mary Shelley aparece lendo e escrevendo encostada no túmulo de sua mãe, Mary Wollstonecraft, ou seja, logo no início vemos a influência atribuída da filósofa protofeminista na vida e, como já apresentado, na obra da protagonista.

Na primeira parte do filme, Mary Shelley é apresentada ainda jovem, ela é criada em um ambiente intelectualmente fértil em que, apesar de sua inteligência, ela ainda tem que conciliar com as restrições impostas às mulheres, que são fortemente desencorajadas a seguir o caminho intelectual. No filme, é mostrado um grande interesse de Mary Shelley por histórias góticas, também é mostrado como este tipo de leitura não era muito bem aceito pelos intelectuais.

Neste momento da narrativa vemos o conflito de Mary Shelley com a madrasta e, por conta disso, ela é mandada para a Escócia, para ficar com a família Baxter. Lá ela encontra o poeta Percy Bysshe Shelley e, neste momento, há uma mudança significativa em sua vida. Os dois se apaixonam e decidem fugir juntos, apesar do fato de ele ser casado. Assim, ambos desafiam as convenções sociais, principalmente, por Mary Shelley estar se opondo ao desejo de seu pai.

O casal resolve fugir mesmo assim, levando consigo a irmã postiça de Mary Shelley, Claire Clairmont, que, junto deles, passa a viver em condições precárias. Durante o filme, Mary Shelley sofre rejeição social e vivencia lutos profundos, incluindo a perda de sua filha recém-nascida — eventos esses que enfatizam os sentimentos de abandono e solidão da escritora.

Outro momento importante da narrativa é quando o grupo se junta a Lorde Byron em um verão em Genebra. Neste contexto, durante uma noite tempestuosa, Byron propõe aos presentes o famoso desafio em que cada um deveria escrever uma história de terror, evento amplamente romantizado pela história literária e mostrado em vários filmes.

Ao voltar para Londres, Mary Shelley passa a elaborar a narrativa de uma criatura rejeitada por seu criador. No filme, há uma conexão direta entre as experiências da autora com

a da figura da Criatura de Frankenstein: a solidão, a busca por aceitação e o desejo de reconhecimento. Após terminar sua obra, Mary Shelley tem dificuldades em publicá-la, por ser mulher. No entanto, seu romance é, enfim, publicado anonimamente, e o crédito pela autoria é inicialmente atribuído a Percy Shelley. Mary Shelley se sente profundamente incomodada por não ser reconhecida como autora e busca pelo reconhecimento e o direito de ter sua voz ouvida.

O filme de al-Mansour (2017) é uma releitura da vida e obra da autora Mary Shelley por um viés de autoria feminina. Estreando, inicialmente, no ano de 2017, data de lançamento mundial, no Festival Internacional de Cinema de Toronto (TIFF), tendo, posteriormente, sido lançando nos Estados Unidos e no Reino Unido, em 2018, cujas distribuições se deram pela IFC Films e pela Curzon Artificial Eye, respectivamente.

Entre os anos de 2017 e 2019, o filme foi lançado também em países como: Itália; Emirados Árabes Unidos (no Dubai International Film Festival); Suécia; França; Espanha; Rússia; Singapura; Ucrânia; Portugal; Austrália; Irlanda; Nova Zelândia; Suíça; Turquia; Israel; África do Sul; Eslovênia; Brasil (DVD Premiere); Grécia; Países Baixos; Japão; Alemanha; Áustria; Hungria; Noruega; e Hong Kong.

*Mary Shelley* (2017) foi projetado, primeiramente, pela produtora Amy Baer que, após ler o roteiro escrito por Emma Jensen, se propôs a encontrar uma diretora que pudesse se conectar com a história da autora. A cineasta Haifaa al-Mansour parecia uma escolha óbvia, na época ela já tinha dirigido *Wadja* (2012) e era conhecida por ter sido a primeira mulher da Arabia Saudita a dirigir um filme, como podemos ver na entrevista concedida por Amy Baer (2018): “*I was focused on finding a woman director because I felt a woman director would somehow tap into what Mary went through in her life*” (The Movie [Reporter.com](http://Reporter.com), 2018, [1min45s])<sup>162</sup>.

A cineasta foi uma escolha estratégica pela produtora do filme quando o projeto já estava em andamento. A escolha da atriz principal, no entanto, foi pensada quando al-Mansour já estava a bordo, ela queria encontrar uma atriz jovem, da idade de Mary Shelley quando começou a escrever. Elle Fanning, apesar de ser norte-americana, tinha 17 anos quando o filme foi rodado. Baer (2018) diz que “*one of the things that Haifaa felt very strongly about, and I agreed with, was that [the actress] had to be true to the age [...] we didn’t want to go down a*

---

<sup>162</sup> “Tradução: Eu estava focada em encontrar uma diretora mulher porque sentia que uma mulher conseguiria captar melhor o que Mary viveu em sua vida”.

road where we were hiring a 25-year-old to play 16” (The Movie [Reporter.com](https://www.reporter.com), 2018, [12min43s])<sup>163</sup>.

Fanning já tinha interpretado uma personagem britânica no cinema e a cineasta preferiu uma atriz jovem, pois, segundo ela, as cenas poderiam se tornar mais carregadas e melodramáticas. O filme levou 33 dias para ser filmado, entre quatro dias para viagens de um país para o outro. A produtora Amy Baer argumenta que sua escolha de não filmar em Londres foi porque era muito caro, de forma que a escolha foi a de uma companhia, a Parallel Films, que tinha sua base em Londres e Dublin. Sendo assim, o filme foi gravado na Irlanda e Luxemburgo, entre os meses de fevereiro e março de 2017. Com um orçamento de US\$8 milhões, a obra teve um faturamento mundial de, aproximadamente, US\$ 2 milhões (IMDB).

O filme *Mary Shelley* (2017), com classificação indicativa de 14 anos, propõe uma narrativa sensível e intimista da vida da autora, explorando três momentos marcantes que estruturam sua narrativa: o início, que retrata a juventude da autora e seu encontro com Percy Shelley; o segundo momento, centrado na viagem à Villa Diodati e no surgimento da ideia do romance *Frankenstein*; e, por fim, o processo de escrita da obra e as tentativas de publicação.

Com um ritmo mais lento, o filme aposta fortemente em uma estética visual que remete ao Romantismo, com paisagens simbólicas que refletem o estado emocional da protagonista. São recorrentes cenas de lagos tranquilos, céus abertos, tempestades, florestas sombrias e ruínas, compondo uma expressão visual em que o interior psicológico de Mary Shelley se conecta com o ambiente ao seu redor.

Feron e Porto (2021) destacam o uso predominante dos planos médios e fechados para ressaltar a intimidade e a angústia da protagonista. Elas ressaltam, também, o papel fundamental da iluminação que acompanha o desenvolvimento da protagonista.

No início da trama, quando Mary ainda é solteira e vive o início do relacionamento com Percy, a luz é natural e abundante, “a atmosfera emocional transmitida era de felicidade, amor e ingenuidade” (Feron; Porto, 2021, p. 170). Contudo, à medida em que a narrativa avança e se acumulam as desventuras — como a morte da filha recém-nascida e as infidelidades de Percy —, “o jogo de luz e sombra torna os ambientes mais escuros, e algumas vezes com penumbras, refletindo a tristeza, dor e agonia dos personagens” (Feron; Porto, 2021, p. 170).

---

<sup>163</sup> “Tradução: Um assunto sobre o qual Haifaa sentiu muito fortemente, e com o qual eu concordei, era que [a atriz] precisava ser fiel à idade. [...] Não queríamos seguir o caminho de contratar uma atriz de 25 anos para interpretar uma jovem de 16”.

O figurino também tem grande importância para o desenvolvimento da trama, de acordo com as autoras: “percebe-se também que as vestimentas da personagem principal (Mary), bem como penteados, vão mudando de acordo com as fases passadas por ela, de menina a mulher, do romantismo ao realismo” (Feron; Porto, 2021, p. 173).

Por fim, as pesquisadoras elogiam a representação feminina quase que total na criação do filme, não só pela parte da direção, mas da parte técnica do filme também, e, por este motivo, acreditam que essa presença foi crucial para representar a autenticidade do drama vivido por Mary Shelley — um drama que ecoa a experiência de muitas mulheres ainda hoje (Feron; Porto, 2021, p. 176).

### 3.2 A vida: o processo criativo de Mary Shelley no filme

O roteiro escrito por Emma Jensen, junto das contribuições adicionais da diretora al-Mansour, utiliza dispositivos narrativos que integram elementos de biografia, ficção e construção simbólica da autoria feminina. Essas tensões não apenas recontam a história da autora de *Frankenstein* (1818:1831:2015), mas, também, adaptam, em chave simbólica, a jornada da Criatura por ela criada. O roteiro reconstrói a trajetória de Mary Shelley a partir de um recorte que privilegia suas experiências pessoais, afetivas, intelectuais, assim como as opressões de gênero que marcaram sua vida enquanto escritora no século XIX.

Tanto a roteirista quanto a cineasta afirmam que queriam romper com as leituras tradicionais, que associavam Mary Shelley apenas ao papel de esposa de Percy Shelley ou de filha de William Godwin e Mary Wollstonecraft, para construir uma narrativa centrada na autora e no processo criativo de sua obra ficcional.

O roteiro, portanto, é enxuto e focado na jornada emocional da personagem e seus relacionamentos mais importantes. Há uma grande quantidade de licença poética para adaptar a vida de Mary Shelley em um formato de romance e drama. Alguns eventos foram mudados de sua ordem cronológica e alguns relacionamentos foram modificados para se encaixar em uma estrutura cinematográfica pré-estabelecida.

Não que, para a *transcrição*, a fidelidade seja o elemento mais importante, essa liberdade criativa, longe de comprometer a obra, está alinhada à concepção de *transcrição* defendida por Haroldo de Campos (2015), a qual, no final do processo criativo, deve dar origem a um

produto que só deixe de ser fiel ao significado textual para ser inventivo, e que seja inventivo na medida mesma em que transcenda, deliberadamente, a fidelidade do significado para conquistar uma fidelidade maior ao espírito do original transladado, a próprio signo estético visto como entidade total, indivisa, na sua realidade material [...] e na sua carga conceitual (Campos, 2015, p. 18).

A realidade material do trabalho aqui em questão é o filme *Mary Shelley* (2017) e a grande questão a ser respondida por esse estudo é se Haifaa al-Mansour foi fiel “ao espírito do original transladado” (Campos, 2015, p. 39). A cineasta, como dito anteriormente, não se limitou a reproduzir a vida da autora fielmente, houve mudanças significativas na ordem dos acontecimentos, inclusive, na lealdade ao período que foi retratado.

No filme, a criação da Criatura de Frankenstein torna-se uma metáfora simbólica da própria experiência da autora que projeta seu sofrimento em uma criação literária e que, assim como ela, é rejeitada e incompreendida. Ou seja, a própria alteridade interior da autora. Seu impulso criador é frequentemente ceifado pelo silenciamento imposto às mulheres, o que Haifaa al-Mansour *transcria* através de cenas carregadas de sofrimento e melancolia.

O ritmo das cenas é, de certa forma, lento e lúgubre, criando uma atmosfera que reforça os temas do livro como, por exemplo, o abandono e o diálogo com a morte, como demonstra Faubert (2019): “*The film focuses particularly on the pains and struggles that the couple endured around the time that Shelley conceived of, wrote, and published her most famous novel, in which the theme of social isolation is central*” (p. 235)<sup>164</sup>.

O início do filme demonstra a contradição do meio em que Mary Shelley cresceu, onde ela era encorajada se desenvolver intelectualmente, também era o espaço em que sofria pelas restrições impostas pelas convenções sociais. Ela conhece Percy Shelley e eles se apaixonam intensamente. Mesmo sendo casado, ele convence Mary a seguir com ele, atraindo-a com um discurso de amor livre, ideais libertários e arte.

Há aqui uma diferença crucial com a biografia da autora. Mary Shelley sabia desde o início que Percy Shelley era casado, ela, inclusive, teria conhecido Harriet e Ianthe (a filha do casal). A cineasta decidiu incluir uma tensão emocional ao mudar o encontro dos dois de Londres para a Escócia e acrescentar a surpresa de Mary Shelley ao saber que ele era casado.

Na realidade, Mary Shelley tinha acabado de chegar da Escócia quando ela conheceu Percy Shelley, com um sonho de amor romântico em sua bagagem, ela estava inspirada com a

---

<sup>164</sup> “Tradução: O filme foca particularmente nas dores e dificuldades que o casal enfrentou na época em que Mary Shelley concebeu, escreveu e publicou seu romance mais famoso, no qual o tema do isolamento social é central”.

história de sua amiga Isabela Baxter. Ela tinha se casado com um revolucionário que, por sua vez, tinha sido marido de sua irmã falecida, e eles ficaram juntos mesmo contra as convenções tradicionais.

Mary Shelley sonhava encontrar alguém que a fizesse sentir da mesma forma, e as circunstâncias em que ela encontrou o poeta reforçaram o ideal de amor romântico que ela idealizava. No entanto, Haifaa al-Mansour decidiu acrescentar certo moralismo à personagem que, talvez, não o teve presente em sua vida, como podemos ver na descrição no *The Guardian* sobre a atriz que interpretou a personagem:

*Elle Fanning has a pertly innocent serenity in the role of Mary, and her insouciant poise carries this robustly watchable, if basically rather undemanding drama. She always has an air of defiance and impregnable purity, delicate prettiness and granite integrity: someone untouched by any of the physical or moral squalor in which she happens to find herself* (Bradshaw, 2018, n.p)<sup>165</sup>.

A jovem encontra um grande obstáculo ao se relacionar com Percy Shelley: seu pai, William Godwin, é contra a união do casal por ele ser casado. Há, então, uma cena em que Mary Shelley questiona seu pai sobre seus ideais contra a instituição do casamento. O casal, assim, decide fugir, levando com eles a meia irmã de Mary Shelley.

O trio acaba morando em um lugar deplorável e enfrentam dificuldades financeiras. Há aqui outra supressão dos fatos, eles vão direto para um apartamento alugado e o roteiro não mostra a viagem que eles fizeram pela Europa, cena que mostraria a empolgação do casal, a inspiração que eles levaram consigo nos escritos de Mary Wollstonecraft, a desolação da França após as guerras napoleônicas e a decepção do grupo ao notar que o espírito revolucionário havia se apagado no país.

Difícil saber o motivo deste corte tão significativo da história na transposição para o filme. Caso escolhessem mostrar essa parte da vida da autora, as contradições históricas que encontramos inscritas na obra de Mary Shelley poderiam ser trabalhadas no roteiro.

Como visto na biografia da autora, o trio de jovens viajou para Paris na esperança de encontrar vestígios da Revolução Francesa, fato esse que mostra muito de suas personalidades revolucionárias, pois, apesar de eles terem encontrado muitas dificuldades na viagem, eles queriam ver o mundo e experienciar o que liam nos livros. Eles viveram em um momento de

---

<sup>165</sup> “Tradução: Elle Fanning transmite uma serenidade inocente e vivaz no papel de Mary, e sua compostura despreocupada sustenta este drama robustamente envolvente, embora, em essência, relativamente pouco exigente. Ela exala sempre um ar de desafio e uma pureza inexpugnável, uma beleza delicada e uma integridade de granito: alguém intocada por qualquer sordidez física ou moral do ambiente em que ela, por acaso, se encontra”.

grandes transformações sociais e queriam mudar a sociedade, tinha muitos ideais e queriam participar ativamente das transformações.

Cortar este trecho da vida da autora e focar somente nos momentos de dificuldades financeiras e nos conflitos do casal é simplificar de modo significativo o roteiro e, deliberadamente, não abordar um terceiro horizonte de leitura, que é a historicização, parte crucial do momento em que a romancista viveu e, também, parte fundamental da obra *Frankenstein* (1818:1831:2015), que, em última instância, pode ser considerada uma alegoria da Revolução Industrial e dos conflitos sociais da época.

O artigo do *The Guardian* também aponta para esta escolha da cineasta:

*The drama as Jensen conceives it is perhaps more parochial and interior than other treatments might have been. There are no grand European journeys, nothing showing Mary in Germany, near where the actual Frankenstein castle was to be found and in which alchemical experiments were thought to have taken place. A more playful or whimsical script might have imagined Shelley seeing the castle, maybe even knocking on the door and being admitted by a bowed and sinister servant, prior to having a quick look round in the interests of research* (Bradshaw, 2018, n.p)<sup>166</sup>.

Seria, de fato, interessante ver algo parecido, no entanto, acrescentar esta cena seria reforçar os elementos góticos do filme que já são bem representados visualmente pela direção de fotografia. Recriar elementos já amplamente explorados pelas transcrições cinematográficas do romance — como o castelo gótico em ruínas, o laboratório improvisado e a cena em que Victor Frankenstein, sob o impacto de um raio, anima a criatura — implica uma ênfase no conteúdo manifesto da obra, isto é, nos signos mais imediatamente reconhecíveis de sua narrativa. Essa abordagem, centrada na repetição iconográfica e na estetização do horror, tende, contudo, a obscurecer as camadas mais densas e críticas do texto original. Ao privilegiar a superfície imagética no lugar da complexidade simbólica e filosófica proposta por Mary Shelley, corre-se o risco de reduzir a obra a um repertório visual estereotipado.

Haifaa al-Mansour (2017), por outro lado, ao recriar a solidão, a rejeição e o conflito entre o casal, que se assemelha ao relacionamento de falta de responsabilidade do criador para com sua criatura, estão avançando, pelo menos, a um segundo horizonte de leitura, em que se

---

<sup>166</sup> “Tradução: O drama, tal como concebido por Jensen, é talvez mais paroquial e interiorizado do que outras abordagens poderiam ter sido. Não há grandes jornadas pela Europa, nada mostrando Mary na Alemanha, nas proximidades do verdadeiro castelo de Frankenstein, onde supostamente teriam ocorrido experimentos alquímicos. Um roteiro mais lúdico ou fantasioso poderia ter imaginado Shelley visitando o castelo, talvez até batendo à porta e sendo recebida por um criado curvado e sinistro, antes de dar uma rápida olhada ao redor, em nome da pesquisa”.



vê a escrita de Mary Shelley como um protesto contra a sociedade moralista e patriarcal da época.

A análise crítica feita pelo The Guardian não leva em consideração o fato de o filme ter sido feito com baixo orçamento. Para explorar as viagens do casal pela Europa e sua célebre visita (que ninguém sabe se de fato aconteceu) ao Castelo Frankenstein, com um orçamento de 8 milhões de dólares, talvez, seria inviável. Neste sentido, filmes com baixo orçamento têm que se apoiar na atuação e no desenvolvimento do enredo; assim, gravar cenas no Castelo Frankenstein, e recriar uma França desolada pela Revolução no século XIX, provavelmente, ultrapassaria o orçamento estipulado.

Outra diferença marcante entre o filme e a vida da autora, e que chama a atenção da crítica, foi a cena em que ela se sentiu extremamente ofendida pelos avanços sexuais de Thomas Hogg, amigo de Percy Shelley que estudou com ele em Oxford. No filme, ele janta com o trio em um momento que eles estão melhor financeiramente, depois, em um outro dia, ele visita Mary Shelley, que estava sozinha, e tenta agarrá-la à força.

Ela não aceita, o empurra e, depois, quando ela conta para Percy o que aconteceu, ele a acusa de ser hipócrita por não ser adepta ao ideal de amor livre. Há aqui uma simplificação dos fatos, como demonstra Faubert (2019):

*For the most part, the film represents these events accurately, which is no small feat, given the complex biographies of these larger-than-life historical figures [...] Mary was by no means offended by Hogg advances". Faubert acrescenta que a cineasta "failed to capture the bohemian spirit (Faubert, 2019, p. 236)<sup>167</sup>.*

Sobre o relacionamento de Mary Shelley com Thomas Hogg, Araújo e Silva (2023) corroboram com a visão de Faubert (2019), eles supõem que a cineasta, propositalmente, atribuiu dada moralidade à personagem:

Essa indignação de Mary é uma marca de intertextualidade entre ela e a diretora que reconstrói esse momento como algo inaceitável, pois está pressuposto que a proposta do amigo de Percy lhe causou repugnância e isso lhe provocou uma contradição narrativa. Há uma pressuposição de que Haifaa não aprovou a atitude do Sr. Hogg, do esposo de Mary, uma vez que isso não está totalmente de acordo com as biografias da escritora (Araújo; Lima, 2023, p. 13).

---

<sup>167</sup> "Tradução: "Em sua maior parte, o filme representa esses eventos com precisão, o que não é pouca coisa, considerando as biografias complexas dessas figuras históricas extremamente notáveis [...] Mary, de forma alguma, se sentiu ofendida pelas investidas de Hogg"; "falhou em capturar o espírito boêmio".

Sabemos que Mary Shelley não se sentiu confortável com a proposta de Hogg, no entanto, Percy Shelley insistiu que ela aceitasse se relacionar com ele, assim, para não desapontar o parceiro, ela considerou. Mary Shelley mantinha correspondência com Hogg e disse que pensaria no caso depois que o bebê nascesse, pois ela estava grávida quando isso aconteceu.

Nas cartas que Mary Shelley escreveu para Hogg, entre o período de 1 de janeiro de 1815 até 26 de abril de 1815, podemos notar uma grande afeição entre os dois. Ela escrevia para ele com certa frequência; marcavam passeios, e ela encorajava as declarações dele, pedindo paciência, e dizendo que logo ela também sentiria o mesmo por ele, permitindo que, assim, eles pudessem consumir a relação.

No início desse período ela estava grávida, e quando a filha dela morreu, em 6 de março de 1815, ela escreveu para ele contando o acontecido e pedindo que ele a visitasse. Nos trechos de algumas cartas podemos notar essa afeição que ela sentia por ele:

*To Thomas Jefferson Hogg                      2 Nelson Square, Blackfriars Road*  
*January 1, 1815*  
*Dearest Hogg*  
*[...] You love me you say — I wish I could return it with the passion you*  
*deserve — but you are very good to me and tell me that you are quite happy*  
*with the affection which from the bottom of my heart I feel for you — you are*  
*so generous so disinterested that no one can help loving you. But you know*  
*Hogg that we have known each other for so short a time and I did not think*  
*about love — so that I think that that also will come in time & then we shall*  
*be happier [...]* *I know that you are persuaded that I will use every effort to*  
*promote your happiness & such is my affection for you that it will be no hard*  
*task [...]*

*Affectionately yours*  
 Mary  
 (Shelley, 1980, p. 6)<sup>168</sup>.

E ela chegava a convidá-lo para lhe fazer visitas quando Percy e Claire não estavam em casa:

---

<sup>168</sup> “Tradução: Para Thomas Jefferson Hogg  
 1º de janeiro de 1815

2 Nelson Square, Blackfriars Road

Querido Hogg,  
 [...] Você diz que me ama — gostaria de poder retribuir com a paixão que você merece — mas você é muito bom comigo e me diz que está plenamente feliz com o afeto que, do fundo do meu coração, sinto por você — você é tão generoso, tão altruísta, que é impossível não amá-lo. Mas você sabe, Hogg, que nos conhecemos há tão pouco tempo, e eu não pensava em amor — por isso acredito que isso também virá com o tempo, e então seremos mais felizes [...] Sei que você está convencido de que farei todo o possível para promover sua felicidade e tal é o meu afeto por você, que isso não será uma tarefa difícil [...]

Afetuosamente sua,  
 Mary

*To Thomas Jefferson Hogg [4] January — 1815 Nelson Square*

*My dearest Hogg*

*[...] Shelley & Jane are both gone out & from the number & distance of the places that they are going I do not expect them till very late — perhaps you can come and console a solitary lady in the meantime — but I do not wish to make you a truant so do not come against your conscience.*

*You are so good & disinterested a creature that I love you more & more —*

*Bye the bye when Shelley is in the country we shall never be alone so perhaps this is the last opportunity for a lone time but I do not wish to persuade you to do that which you ought not.*

*With one kiss*

*Goodbye*

*Affectionately yours — Mary  
(Shelley, 1980, p. 7)<sup>169</sup>.*

De qualquer forma, não se pode confirmar se eles chegaram a ter algum envolvimento, mas Hogg fazia visitas constantes para o trio e essas cartas demonstram que a indignação de Mary Shelley no filme foi, de fato, uma licença poética por parte da cineasta. Algumas biografias dizem que Percy insistiu que Mary Shelley aceitasse as investidas de Hogg, e sabemos que ela tinha medo de ser abandonada, estando sempre preocupada que Percy Shelley perdesse o interesse por ela, abandonando-a como ele fez com Harriet. Nesse contexto, sua relutância em aceitar tal proposta não se deu apenas por razões morais ou afetivas, mas também como uma tentativa de preservar o vínculo com Percy e evitar repetir a história de rejeição e instabilidade que era presente na vida das mulheres. A dramatização dessa tensão no filme, embora não totalmente fiel aos registros históricos, ajuda a reforçar a ideia que fazia com que Mary Shelley se sentisse vulnerável diante das contradições entre os ideais românticos e a realidade afetiva que vivia.

Al-Mansour capturou essa tensão entre o casal quando Mary Shelley perdeu o bebê. No filme, pouco antes do ocorrido, o grupo estava morando em uma casa luxuosa que Percy Shelley mantinha com empréstimos, até que, em uma noite chuvosa, enquanto Mary estava cuidando do bebê, Percy entra afobado, dizendo que eles têm que fugir porque os credores estavam atrás

---

<sup>169</sup> “Tradução: Para Thomas Jefferson Hogg [4] de janeiro de 1815 – Nelson Square

Meu querido Hogg,

[...] Shelley e Jane saíram, e considerando a quantidade e a distância dos lugares para onde foram, não espero que voltem tão cedo — talvez você possa vir consolar uma dama solitária nesse meio-tempo — mas não quero transformá-lo em um vadio, então não venha contra a sua consciência.

Você é uma criatura tão boa e altruísta, que eu o amo cada vez mais —

A propósito, quando Shelley estiver no campo, nós nunca ficaremos a sós, então talvez esta seja a última oportunidade por um bom tempo, mas não quero persuadi-lo a fazer o que não deveria.

Com um beijo, adeus

Afetuosamente sua — Mary”.

dele. Ela argumenta que a filha recém-nascida estava doente e precisava ser mantida aquecida, no entanto, ele insiste e eles fogem a pé na chuva.

Fica subentendido, assim, que por este motivo o bebê morreu. Logo após isso, vemos a cena de luto e o sonho que Mary diz ter tido, escrevendo em seu diário que o bebê voltava à vida enquanto ela o aquecia perto do fogo.

O primeiro bebê de Mary Shelley, de fato, faleceu alguns dias depois do parto e ela ficou sim muito abalada com este acontecimento, mas a menina nasceu prematura e o médico disse que não havia muita probabilidade que ela sobrevivesse. Não há nenhum relato dizendo que o bebê morreu por conta do incidente, na verdade, na carta que ela escreveu para Hogg dizendo que sua filha tinha morrido, ela diz que a causa da morte foi convulsão, como podemos ver no trecho a seguir: “[...] *it was dead then but we did not find that out till morning — from its appearance it evidently died of convulsion*” (Shelley, 1980, p. 11)<sup>170</sup>.

Dito isso, há um relato na biografia de Mary Shelley, escrita por Gordon (2020), que descreve a morte de sua terceira criança com sendo por conta do egoísmo e da falta de responsabilidade de Percy. Isso aconteceu após a primeira edição de *Frankenstein* (1818) ter sido publicada.

E eles estavam morando em Nápoles, na Itália. Percy e Claire tinham partido para o encontro de Lord Byron, que estava vivendo em Veneza e tinha levado a filha dele com Claire para morar lá. A babá que cuidava da menina mandou uma carta dizendo que Lord Byron era muito amoral e que eles precisavam salvar a criança das garras dele (Gordon. 2020, p. 294). Mary foi deixada sozinha com os dois filhos, a Clara, de onze meses, e William, de dois anos e meio, e uma ajudante que não tinha experiência nenhuma com crianças.

Por conta do calor abafado que fazia em agosto na Itália, Clara desenvolveu uma febre, ficando bem doente, como descreve Gordon (2020):

Mary escreveu para os Gisborne pedindo ajuda. Maria, alarmada com o tom da carta de Mary, chegou o mais depressa que pôde e encontrou Mary segurando uma garotinha muito doente. Ela fez o possível para ajudar, mas não conseguia mitigar os temores de Mary. A morte da primeira filha assombrava a jovem mãe. Ela não conseguia suportar a ideia de perder Clara (p. 295).

Nesse meio tempo, Mary Shelley recebeu uma carta de Percy, dizendo que ela precisava ir para Veneza para buscar a Allegra, filha de Claire com Lord Byron. Ele havia mentido para

---

<sup>170</sup> “Tradução: Estava morto então, mas só descobrimos isso pela manhã — pela sua aparência, evidentemente morreu de convulsão”.

Byron, dizendo que Mary estava com ele para buscar a menina e não Claire. Percy exigia que ela fosse depressa, e dava para ela um dia para fazer as malas e sair em quatro dias de viagem (Gordon, 2020, p. 295).

Na citação a seguir, Gordon descreve como foi difícil para Mary Shelley tomar uma decisão entre ficar em casa e decepcionar o marido ou ir ao encontro dele correndo o risco da saúde da filha piorar:

Seu antigo receio de que Shelley a abandonasse voltou à tona. Caso não fosse, ela temia que o marido jamais voltasse para ela. Talvez Claire tivesse êxito em roubá-lo. Ela ansiava por ir depressa para junto do marido, mas estava dividida. A febre de Clara piorava e ela começara a ter disenteria, uma das moléstias mais perigosas da época. Desidratada, ela precisava de tranquilidade, líquidos e repouso. A viagem para Veneza seria quente, exaustiva e longa. As estalagens não eram confiáveis, nem a comida. Por fim, porém, a ideia de decepcionar Shelley foi insuportável (Gordon, 2020, p. 295).

Mary Shelley, assim, partiu nessa viagem que de quatro dias, para a mansão que Byron havia emprestado para eles se hospedarem. Gordon (2020) descreve a tensão da viagem: “Clara oscilava entre a consciência e a inconsciência. Quando ela abria os olhos, parecia não reconhecer ninguém. Nem mesmo Wilmouse conseguia fazê-la sorrir” (p. 296).

Quando eles chegaram, a menina não melhorava e ficava cada vez mais fraca. Percy fez uma visita a Lorde Byron que, por sua vez, sugeriu que Mary levasse a menina para ser consultada por seu médico. Assim, ela e Clara fizeram outra viagem de dez horas até Veneza, onde Byron estava morando. O relato do que aconteceu é entristecedor, como segue:

Mary e Clara saíram de Este às três horas da madrugada de 24 de setembro, deixando William com Claire e Milly. Após mais de dez horas de viagem, o bebê começou a convulsionar. Não havia nada que Mary pudesse fazer. Ela beijava a testa da filha doente, alisava-lhe os cabelos para trás, cantava para confortá-la, tentava fazê-la tomar água, mas nada desacelerava o terrível processo. Clara estava morrendo. Sozinha, exausta e arrasada, Mary sabia que “vida e morte dependiam de nossa rápida chegada a Veneza”. Quando enfim chegaram, Shelley levou-as às pressas para a estalagem e, enquanto Mary aguardava no corredor, segurando o bebê, ele correu para buscar o médico. Mas era tarde demais. Quando ele voltou, Ca havia parado de respirar. Mary se agarrava à garotinha e não queria soltá-la (Gordon, 2020, p. 296-297).

Dessa forma, Mary Shelley perdeu mais uma filha. Depois do ocorrido, ela ficou completamente desolada, culpando Claire e Percy Shelley pela morte da filha. Não fosse a persistência dele, a menina ainda estaria viva. Esta cena lamentável demonstra, de certa forma, como a mulher não tinha escolha na época. Mary tinha pavor de ser abandonada, ela não teria

como se manter financeiramente com os filhos caso Percy Shelley fosse embora, e por isso tinha que se submeter às inconstâncias do marido.

Um momento de grande importância no filme foi a viagem que o grupo fez para Genebra, no verão de 1816, e, na versão de Haifaa al-Mansour, há grandes mudanças do que de fato ocorreu.

A cineasta desloca o evento no tempo, mostrando o período em que Mary Shelley estava de luto por ter acabado de perder o bebê, decidindo por ocultar outro integrante que acompanhou o trio na viagem, quando eles foram para Suíça pela segunda vez, trata-se do bebê William. Outros fatos também foram mudados na *biopic*. No filme, quase não há interação entre Mary Shelley e Lord Byron. Nele, ela só começa a escrever quando eles retornam para Londres, sendo que na introdução da edição de 1831 ela menciona que começou a escrever sua *ghost story* ainda em Genebra, terminando o conto enquanto eles ainda estavam lá.

Foi Percy Shelley quem a encorajou a transformar o conto em romance. Ela também ficou grávida nesta viagem e isso não é mostrado no filme. Durante o processo de escrita ela estava grávida, e Percy sempre a ajudava com algumas notas e correções, como descreve Mellor (1988): “*Careful examination of the manuscript in the Abinger Collection in the Bodleian Library shows that Percy made numerous revisions on Mary's original manuscript, changes which both improved and damaged the text*” (Mellor, 1988, p. 58)<sup>171</sup>.

Haifaa al-Mansour (2017) decidiu tirar essa cooperação de Percy Shelley e reforçou o conflito entre o casal. Ela mostra uma Mary Shelley ativa que estava sempre reprovando o comportamento do companheiro, tanto é que ela não conversava com ele quando escreveu sua obra, tirando qualquer menção das conversas que eles trocavam enquanto ela estava escrevendo.

O momento da publicação também diverge dos fatos. No filme, Percy Shelley propõe levar os manuscritos para sua editora para ser publicado, não obstante, Mary Shelley diz que quer fazer isso sozinha. Ela é rejeitada e até humilhada por algumas editoras, pois acreditam que foi seu companheiro quem escreveu o livro.

Até que, enfim, ela consegue publicar anonimamente, contanto que o prefácio seja escrito por Percy Shelley. Mary Shelley se sente extremamente ofendida por não ter seu nome reconhecido. Na realidade, Percy Shelley a acompanhou a várias editoras, e o livro foi sim

---

<sup>171</sup> “Tradução: Um exame minucioso do manuscrito da Coleção Abinger, na Biblioteca Bodleian, revela que Percy fez inúmeras revisões no manuscrito original de Mary, alterações que tanto melhoraram quanto prejudicaram o texto”.

rejeitado por diversos motivos, até que uma editora concordou em publicar anonimamente e eles aceitaram.

Neste momento a autora estava em estágio avançado de gravidez, tanto que, na edição final, ela deu permissão ao marido para fazer as correções necessárias:

*That Percy Shelley thought he had the right to speak for his wife is clear from his comment to Lackington, Allen & Co. That he was "authorized to amend" her text, with the play on "authority" and "authorial" fully operative here. Two marginal comments further demonstrate that Percy regarded this "production of a very young writer" with both affectionate approval and an ever-so-slight contempt (Mellor, 1988, p. 68)<sup>172</sup>.*

No final do filme, após a publicação de seu livro, Mary fica sabendo de um evento na livraria de seu pai, William Godwin, onde o suposto autor do romance *Frankenstein* (1818:1831:2015) seria homenageado.

Intrigada com a notícia — já que não havia sido convidada — ela decide comparecer e observa tudo escondida. Durante o evento, Percy Shelley faz um discurso no qual atribui a autoria da obra à Mary Shelley. O casal então se reconcilia com uma frase clichê e romântica, isso harmoniza artificialmente a narrativa, principalmente pelo filme ter mostrado sérias tensões entre eles.

É o que Jameson chamaria de *achatamento e esmaecimento dos afetos*: em vez de explorar as contradições, a história “se ajeita” com um final conciliador e harmonizado. Neste sentido, Araújo Silva (2023) comenta a cena final do filme: “A diretora assume uma postura romântica do casal, embora traga uma discussão no clímax da história, como um estereótipo de filmes românticos que no final, o esposo reaparece como o príncipe que faz as pazes com a mocinha” (p. 13).

Como vimos nesta análise do conteúdo manifesto da biopic, há uma tendência de harmonizar os fatos da vida da autora para integrar em uma estrutura narrativa cinematográfica aceitável para o público de nossa contemporaneidade. O filme, por se encaixar em um tipo possível do gênero de romance histórico, utiliza instrumentos para representar a época da autora, mas não se aprofunda nas contradições históricas da própria época, acontecendo, assim, uma falha em representar, em sua totalidade, a vida e obra da autora. No próximo tópico,

---

<sup>172</sup> “Tradução: Que Percy Shelley acreditava ter o direito de falar em nome de sua esposa fica claro a partir de seu comentário à editora Lackington, Allen & Co., que estava "autorizado a emendar" o texto dela, um jogo de palavras em que "autoridade" e "autoral" estão plenamente em operação. Dois comentários marginais demonstram ainda que Percy via essa "produção de uma escritora muito jovem" com uma mistura de aprovação afetuosa e um leve desprezo”.

analisaremos como essas escolhas foram feitas para representar também o romance gótico *Frankenstein* (1818:1831:2015).

### 3.3. Criadora *versus* Criatura: duas faces de uma mesma moeda

Neste tópico analisaremos como as escolhas da cineasta dialogam com o romance de Mary Shelley (1818:1831:2015) e como ela *transcria* temas importantes do livro para a tela. Nele, mostraremos como alguns conflitos e contradições presentes na obra são transpostos para a criação da protagonista que articula, de forma simbólica, o embate entre criatividade e silêncio, visibilidade e apagamento, envoltos por um profundo isolamento e solidão.

Quando se pensa na *transcrição* proposta por Haroldo de Campos (1979:2011), uma das etapas para a transposição do original para a obra *transcriada* é desmontar e remontar “a máquina da criação” e captar “aquela fragílissima beleza aparentemente intangível”. Foi então que, adentrando o romance *Frankenstein* (1818:1831:2015) para entender a fundo essa “máquina de criação” de Mary Shelley, assim, utilizando a teoria de Fredric Jameson (1992) e sua metodologia de análise dos três horizontes concêntricos de leitura, fez-se possível entender o conteúdo manifesto e o que está além.

Após esse processo de análise, foi possível compreender como a diretora do filme utiliza-se de vários subterfúgios para recriar a obra de Mary Shelley. Podemos notar isso, por exemplo, nos detalhes das imagens que recriam a atmosfera gótica do livro. Na cena inicial, o movimento de câmera, um *travelling* lento, mostra o cemitério onde Mary Wollstonecraft está enterrada, onde Mary Shelley passa tempo escrevendo e lendo romances góticos.

**FIGURA 1 – CEMITÉRIO ONDE MARY WOLSTONECRAFT ESTÁ ENTERRADA**





Fonte: captura de tela do filme *Mary Shelley* (2017), dirigido por al-Mansour.

A atmosfera gótica é representada desde o início do filme, podemos notar isso na imagem as lápides antigas e construções em ruínas, por exemplo. Ainda assim, as imagens no início do filme são mais claras, utilizando a captação da luz natural, do que quando os conflitos entre os personagens se intensificam. As paisagens naturais, assim como no romance, acompanham as manifestações de humor dos personagens.

Nesta cena (Figura 2), por exemplo, é representado o dia seguinte em que Mary e Percy Shelley se conheceram, a paisagem é bucólica e com uma iluminação que aproveita a luz do sol.

**FIGURA 2 – MARY E PERCY SHELLEY NA ESCÓCIA**



Fonte: captura de tela do filme *Mary Shelley* (2017), dirigido por al-Mansour.

No início do filme, assim como no início das narrações do Victor e da Criatura, há uma leveza no humor dos personagens: no relato de Victor Frankenstein, ele demonstra o quanto a sua infância e o convívio com os seus familiares foi feliz; a Criatura, logo no início de sua criação, quando saiu do apartamento de Victor Frankenstein, apesar da confusão mental que sentia pela avalanche de sensações que teve que entender — por ter nascido adulto —, se encantava com as paisagens, com o calor do sol e do fogo, e, principalmente, com os primeiros momentos em que passou observando a família De Lacey; no filme, por sua vez, podemos notar essa leveza nos acontecimentos e no humor dos personagens, apesar de haver alguns conflitos, como, por exemplo, o de Mary Shelley com a madrasta.

Além da iluminação natural, o efeito de luz e sombra é bastante explorado pela diretora. As cenas com luz de vela (Figura 3) que, por exemplo, se assemelham à descrição de Victor

Frankenstein, que passava madrugadas acordado trabalhando em sua criação, como podemos observar no trecho a seguir: “Já era uma da manhã: a chuva batucava sinistramente nas vidraças e minha vela tinha queimado quase até o fim quando, sob o brilho daquela luz semiapagada, vi o opaco olho amarelo da criatura se abrir” (Shelley, 1818:1831:2015, p. 131).

**FIGURA 3 – ILUMINAÇÃO À LUZ DE VELA**



Fonte: captura de tela do filme *Mary Shelley* (2017), dirigido por al-Mansour.

E, nas noites escuras na floresta (Figura 4), que lembram a Criatura vagando pela noite, procurando alimento e juntando lenha para a família De Lacey, para deixar na porta deles antes de acordarem, como pode ser lido no excerto a seguir:

Meu modo de vida no esconderijo não mudara. De manhã, acompanhava os movimentos dos habitantes do chalé e, quando eles se dispersaram para se ocupar de seus vários afazeres, eu dormia. O restante do dia era dedicado a observar meus amigos. Quando tinham se recolhido para descansar, e se fosse noite de lua ou estrelada, eu saía para a floresta a fim de coletar meu alimento e combustível para o fogo do chalé (Shelley, 1818:1831:2015, p. 203).

**FIGURA 4 – MARY SHELLEY E ISABELLA BAXTER VAGANDO PELA FLORESTA**



Fonte: captura de tela do filme *Mary Shelley* (2017), dirigido por al-Mansour.

Nessa cena, logo após Mary Shelley ter chegado na Escócia, ela e a sua nova amiga, Isabella Baxter, vão para a floresta para conversar sobre o significado da morte, pois ambas as personagens perderam a mãe. A cena, de certa forma, se assemelha à Criatura vagando no escuro.

Talvez adicionar aqui uma introdução a esta imagem seguinte, talvez subir o parágrafo seguinte possa ser uma boa saída.

#### FIGURA 5 – HOMEM PERTO DO FOGO



Fonte: captura de tela do filme *Mary Shelley* (2017), dirigido por al-Mansour.

Esta outra cena, que é colocada pela cineasta em um momento em que Mary Shelley e Claire Clairmont estão para se encontrar com Percy Shelley, logo após terem fugido de casa,

esteticamente, se assemelha ao momento quando a criatura descobriu o fogo que uns andarilhos deixaram:

Certo dia, atormentado pelo frio, encontrei uma fogueira deixada por vagabundos errantes e me vi tomado de prazer com a sensação de calor que experimentei. Em meu contentamento, enfiei a mão na brasa viva, mas depressa a recolhi com um grito de dor. Como era estranho, pensei, que efeitos opostos tivessem a mesma causa! (Shelley, 1818: 1831:2015, p. 191).

Esses momentos no início do filme demonstram a vida da autora mais nova, entre 14-16 anos, quando ela ainda sonhava e tinha esperanças, como ela descreve na introdução da edição de 1831:

Porém, cultivava com ainda mais deleite outro prazer: a construção de castelos no ar — perder-me sonhando acordada, seguindo sequências de pensamentos cuja tônica era a formação de uma sucessão de incidentes imaginários. Meus sonhos eram, a um só tempo, mais fantásticos e mais agradáveis do que meus escritos (Shelley, 1818:1831:2015, p. 65-66).

Há diversas cenas que também representassem essa introdução escrita pela autora, ela insere diversas cenas que mostram o céu, as nuvens e as estrelas para retratar o trecho citado acima.

Entretanto, não é só na fotografia do filme que podemos notar a influência do livro. A cineasta, a todo momento insere elementos do livro para conectar com a vida da autora, mas é no desenvolvimento do relacionamento de Mary Shelley e Percy Shelley que a semelhança do jogo de poder entre Victor Frankenstein e sua criatura se faz presente. Há uma transição de superioridade entre os dois.

#### FIGURA 6 – PERCY SHELLEY DESAFIANDO OS PODERES DE DEUS



Fonte: captura de tela do filme *Mary Shelley* (2017), dirigido por al-Mansour.

Nesta imagem, o personagem de Percy Shelley está sentado em cima de uma mesa e o ângulo da câmera está de baixo para cima, demonstrando a posição de superioridade do personagem. Neste momento do filme, depois do primeiro encontro a sós do casal no túmulo da mãe de Mary Shelley, por conta da chuva, eles entram em uma igreja e Percy Shelley, desafiando o poder da igreja e de Deus, abre o vinho que estava no altar e diz “Vamos ver se o grande criador nos aniquila” (al-Mansour, 2017, [minutagem]).

Em entrevista, a cineasta disse que esta cena demonstra a rebeldia do jovem revolucionário que foi expulso de Oxford por ter entregado panfletos sobre o ateísmo. No entanto, podemos ver uma ligação com o personagem Victor Frankenstein, que deliberadamente desafia o poder de Deus ao criar sua criatura e querer ser o deus de uma nova espécie.

#### FIGURA 7 – O PRIMEIRO ENCONTRO DO CASAL



Fonte: captura de tela do filme *Mary Shelley* (2017), de al-Mansour.

Em outro plano, podemos notar que o ângulo da câmera está um pouco acima dos olhos da personagem, demonstrando o espaço que ela ocupa nesse relacionamento, contrastando com o sorriso dela, que demonstra que ela está satisfeita com esta posição. Esta imagem de Mary Shelley, em que ela olha com admiração para Percy Shelley, se assemelha ao estado de humor da Criatura quando começa a observar a família DeLacey, um sentimento de querer ser acolhida e pertencer junto àquela família que demonstrava tanto afeto um pelo outro, como podemos notar na narração da Criatura:

A um canto, ao lado de uma pequena lareira, estava um velho com a cabeça apoiada nas mãos em postura desconsolada. A moça ocupava-se com a arrumação do chalé; naquele momento, porém, pegou alguma coisa de uma gaveta e sentou-se junto ao velho, o qual, apanhando um instrumento, começou a tocar e a produzir sons mais agradáveis que o canto do tordo ou do rouxinol. Era uma bela visão, até para mim, pobre infeliz, que nunca vira tal beleza! (Shelley, 1818:1831:2015, p. 195).

**FIGURA 8 – O CASAL SE ESCONDE NA IGREJA PARA FUGIR DA CHUVA**



Fonte: captura de tela do filme *Mary Shelley* (2017), dirigido por al-Mansour.

A *biopic* segue, então, contando a história do casal e o balanço de poder que vai se invertendo aos poucos, no decorrer do filme. No livro, primeiramente, Victor tem todo o poder em suas mãos, ele se conecta à sua criação com muito entusiasmo, ele se apaixona por seu empreendimento, e em momento algum pensa como será depois que ele der vida à sua Criatura, ignorando a responsabilidade que ele terá por este ser que ele criou, sem ele ter, sequer, pedido para existir.

Victor se apaixona pela sua criação, como podemos ver no trecho a seguir:

Como descrever minhas emoções diante de tal catástrofe ou dar aqui contornos àquele infeliz que, com tanto sofrimento e cuidado, eu lograra criar? Os membros eram proporcionais e os traços que eu escolhera para ele eram belos. Belos! – Meu Deus! (Shelley, 1818:1831:2015, p. 131).

Este momento de aproximação, entre o criador e a criatura, representa o ápice do relacionamento entre o casal Mary e Percy Shelley. Ele a conquista, promete uma vida de liberdade e aventuras para ela, e, também, se encanta por sua beleza e inteligência, no entanto, em nenhum momento ele pensa nas consequências de seus atos e na responsabilidade que lhe

caberia por tirar uma jovem da proteção de seu lar, assim como Victor Frankenstein, que perde totalmente o interesse por sua Criatura e o abandona segundos após ele ter lhe inculcido vida:

Desejara isso com uma paixão que excedia em muito a moderação; mas, agora que havia terminado, a beleza de meu sonho desvanecia, e um horror e uma repulsa de tirar o fôlego invadiam-me o coração. Sem conseguir suportar a aparência do ser que criara, corri para fora da oficina (Shelley, 1818:1831:2015, p. 132).

Percy Shelley também perdeu o interesse em seu projeto de libertar jovens de lares opressivos de famílias burguesas, como ele havia feito com Harriet e, agora, com as filhas de Godwin; tanto no filme quanto na vida real, ele perdeu interesse pela amada quando ela engravidou, assim, fazendo ela se sentir muito mal devido à gravidez. O fato de Mary Shelley precisar passar bastante tempo repousando, fez com que Percy Shelley começasse a passar seu tempo com Claire Clairmont ou totalmente ausente, deixando a amante grávida completamente solitária. O trecho do filme, a seguir, demonstra como ela se sentiu com o abandono de Percy Shelley: “Desejando o meu final feliz depois de tudo, abaixei a minha guarda, esquecendo a primeira lição que me foi ensinada. Que fui trazida ao mundo para ser abandonada. Que estou irrevogavelmente sozinha” (al-Mansour, 2017).

Como vimos na biografia da autora, Mary Shelley teve vários momentos de sua vida em que ela se sentia extremamente solitária, mas não foi uma crescente. Como foi demonstrado no filme, ela teve momentos de conexão com o amado, momentos em que eles conversavam e criavam juntos. Ela também apreciava ter momentos livres para estudar e escrever.

Outro problema que lhes afligia, além das perdas de seus filhos, era o dinheiro. Quando Percy conseguia algum subsídio — através de disputas judiciais contra o pai, que se recusava a entregar a ele a herança deixada pelo seu avô — eles tinham momentos agradáveis juntos e ela tinha tempo para escrever. Todavia, no filme, as desavenças entre o casal acontecem de modo progressivo. No início, como já vimos, eles estão totalmente conectados, no entanto, depois de eles fugirem, os problemas começam. Eles passam a morar em situação de pobreza e, mesmo depois que Percy Shelley pega um empréstimo e eles se mudam para uma área de Londres mais luxuosa, as desavenças não deixam de crescer.

Há uma sucessão de eventos que agrava o conflito. Mary Shelley engravida e, no filme fica subentendido que, Percy Shelley está se relacionando com Claire Clairmont; Thomas Hogg, amigo de Percy Shelley, por outro lado, faz avanços, os quais Mary Shelley não aceita. A partir



disso, o conflito entre o casal dá uma guinada, pois o poeta cobra da autora que ela siga o ideal de amor livre que os pais dela pregavam.

No entanto, o ápice do conflito acontece quando a filha recém-nascida do casal morre, ficando subentendido, pela montagem das cenas – como já mencionado acima –, que a culpa pela morte da criança foi da irresponsabilidade de Percy Shelley.

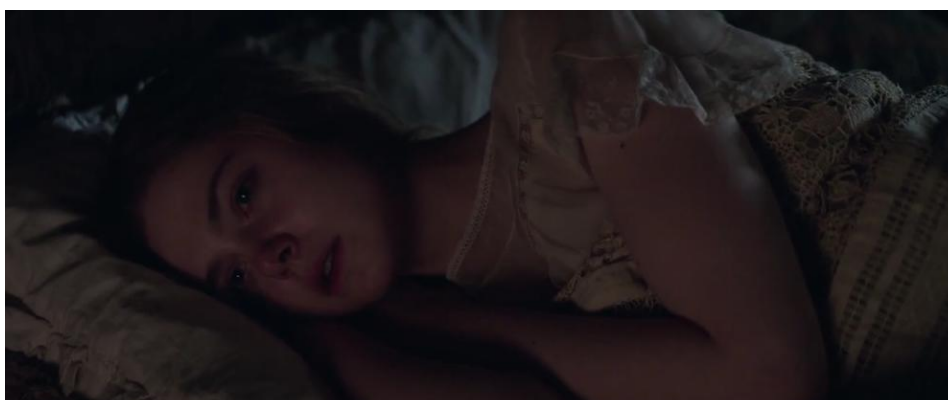
#### **FIGURA 9 – FUGINDO DOS CREDORES COM O BEBÊ RECÉM-NASCIDO**



Fonte: captura de tela do filme *Mary Shelley* (2017), dirigido por al-Mansour.

Mary Shelley, assim, passa por um momento de luto profundo, e chega ao seu ponto mais baixo:

#### **FIGURA 10 – CENA DO LUTO PELA MORTE DA FILHA**



Fonte: captura de tela do filme *Mary Shelley* (2017), dirigido por al-Mansour.

Mas, a partir deste momento, o balanço de poder entre o casal começa a se inverter. Ela fica cada vez mais confiante, ainda que passe por momentos de dor e sofrimento. A solidão da



autora é demonstrada, tanto na narrativa quanto na estética do filme, como podemos ver na cena a seguir:

**FIGURA 11 – SOLIDÃO**



Fonte: captura de tela do filme *Mary Shelley* (2017), dirigido por al-Mansour.

A cineasta demonstra que a solidão e o sofrimento não a destruíram, só fizeram com que ela ficasse cada vez mais forte:

**FIGURA 12 – MARY SHELLEY ESCRREVENDO PERTO DE INSTRUMENTOS CIENTÍFICOS**



Fonte: captura de tela do filme *Mary Shelley* (2017), dirigido por al-Mansour.

Nesta cena (Figura 12) vemos a personagem, Mary Shelley, mais ativa e confiante. No entanto, a estética da imagem a demonstra como se Victor Frankenstein estivesse em seu laboratório. Há uma sucessão de imagens que demonstram essa mudança.

**FIGURA 13 – DEMONSTRAÇÃO DO GALVANISMO NO TEATRO**



Fonte: captura de tela do filme *Mary Shelley* (2017), dirigido por al-Mansour.

Nesta imagem (Figura 13) vemos que Mary está se sentindo inspirada com a demonstração do galvanismo em um teatro, ela olha para frente, e, para reforçar a ideia de quem é a verdadeira criadora do romance, Percy Shelley e Claire Clairmont olham para ela.

Quando o grupo viaja para Genebra a fim de se juntar a Lorde Byron e seu médico, John Polidori, percebemos ainda mais a mudança no balanço mental dos personagens. Nessa cena (Figura 14), podemos ver, no plano frontal, o grupo masculino, com Percy e Byron bebendo e usando ópio:

**FIGURA 14 – POETAS BEBENDO E USANDO ÓPIO NA VILA DIODATI**



Fonte: captura de tela do filme *Mary Shelley* (2017), dirigido por al-Mansour.

A cineasta, no entanto, resolveu mudar a descrição que Mary Shelley fez na introdução da obra. Aqui (Figura 15), vemos que a autora é parte ativa das discussões sobre ciência, temos, inclusive, a informação de que ela já discutira com John Polidori sobre o seu interesse, ele diz para ela: “encontrei este artigo e lembrei do seu interesse pela ciência” (al-Mansour, 2017).

**FIGURA 15 – INTERESSE PELA CIÊNCIA**

Fonte: captura de tela do filme *Mary Shelley* (2017), dirigido por al-Mansour.

Diferente do prefácio, em que Mary Shelley diz ter ficado em silêncio enquanto ouvia eles discutirem ciência, de certa forma, esta cena trouxe o protagonismo para ela. No outro lado do espectro, Lorde Byron e Percy Shelley são representados como quase que imbecilizados, sempre bêbados ou sob o efeito de ópio, eles são a própria personificação do patriarcado. Há pouca interação entre o grupo como um todo.

Haifaa al-Mansour (2017), proporcionalmente, ao mesmo tempo em que demonstra a jornada de crescimento da autora, demonstra o declínio de Percy Shelley. No romance, a Criatura, depois que é rejeitada pelos seus vizinhos, tem a sua transformação completa em monstro, a partir daí é que ela passa a perseguir o seu criador e seus familiares. Ela deixa sua posição de inferioridade social e, já que não poderia fazer parte dela, ela a faria sofrer.

Podemos ver uma reviravolta semelhante no filme. Depois que Lorde Byron humilha Claire Clairmont, ela sai correndo para fora da mansão e, em uma cena que acentua a atmosfera gótica, Mary Shelley vai atrás dela (Figura 16, a seguir):

**FIGURA 16 – CENA DE MARY SHELLEY CORRENDO NA CHUVA**



Fonte: captura de tela do filme *Mary Shelley* (2017), dirigido por al-Mansour.

Na floresta escura, Mary Shelley corre na chuva enquanto procura por Claire. Se fossemos analisar esta imagem fora do contexto, poderíamos assimilá-la a uma donzela fugindo de seu perseguidor, “a virtude em perigo”, cena típica de romances góticos.

No entanto, ao contrário da dama indefesa, temos uma cena (Figura 17) que demonstra a sororidade entre mulheres, na qual elas reafirmam sua autonomia e demonstram que, juntas, poderão reverter a injustiça imposta a elas: “Você não precisa de nada que venha deles, você não precisa de nada deles” (al-Mansour, 2017, [minutagem]).

#### FIGURA 17 – MARY SHELLEY CONFORTA CLAIRE CLAIRMONT



Fonte: captura de tela do filme *Mary Shelley* (2017), dirigido por al-Mansour.

Como vimos na biografia da autora, Mary incorporou em sua obra um embate com os ideais excessivamente individualista dos poetas românticos, no filme, por sua vez, seu relacionamento com Lorde Byron é um tanto conturbado e, na tentativa de manter o foco central na vida de Mary Shelley, al-Mansour (2017) mostra Mary Shelley o tratando com ar de superioridade. Um ponto de vista interessante, levando em consideração os outros filmes que

retrataram o famoso verão na Villa Diodati com o protagonismo, sobretudo, nos poetas Lorde Byron e Percy Shelley; enquanto as figuras femininas servem somente como musas inspiradoras.

Nesta cena (Figura 18) podemos perceber que a cineasta escolheu mostrar, não o convívio real da autora com o poeta, mas o que está representado intrinsecamente em seu romance, ou seja, o movimento romântico que ela tanto adotou quanto criticou em sua obra:

**FIGURA 18 – MARY SHELLEY DESAFIA LORD BYRON**



Fonte: captura de tela do filme *Mary Shelley* (2017), dirigido por al-Mansour.

Mary Shelley nesta cena diz: “Sempre existe outra escolha! E quando fazemos nossas escolhas, existem consequências inevitáveis” (al-Mansour, 2017).

**FIGURA 19 – O DESESPERO DE PERCY SHELLEY**



Fonte: captura de tela do filme *Mary Shelley* (2017), dirigido por al-Mansour.

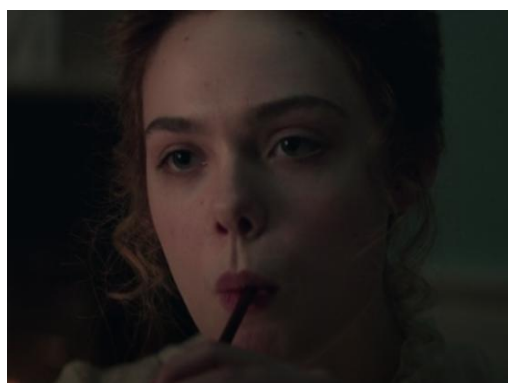
Na Figura 19, podemos notar tanto pela expressão do personagem quanto pela posição da câmera, que está posicionada de cima para baixo, que o enquadramento demonstra o quanto os sentimentos de Percy o estão esmagando. O declínio do personagem se assemelha ao declínio de Victor Frankenstein que, tomado pelo desespero, passa a sucumbir diante da culpa pelo sua ambição desmedida, que fez com ele criasse um ser que agora estava solto pelo mundo cometendo atrocidades:



Começar a minha vida cheia de intenções benevolentes e ansioso pelo momento em que as colocaria em prática e me tornaria útil a meus iguais. Agora tudo estava arruinado: em lugar daquela serenidade de consciência que me permitia olhar para o passado pleno de satisfação comigo mesmo, e daí tirar a promessa de novas esperanças, o remorso e o sentimento de culpa me tomavam e aceleravam minha descida a um tamanho inferno de torturas que língua nenhuma pode descrever (Shelley, 1818:1831:2015, p. 173).

Por outro lado, podemos notar na figura a seguir, em que a câmera está posicionada pouco abaixo dos olhos da atriz, nas duas cenas, o ar de superioridade da personagem. Mary Shelley teve uma transição considerável desde o começo do filme e aqui temos o que se assemelha ao desenvolvimento da Criatura que, depois de ter passado por inúmeras rejeições e um profundo sofrimento, se elevou a uma posição de controle e superioridade em relação ao seu mestre.

**FIGURA 20 – MARY SHELLEY MAIS FORTE E CONFIANTE**



Fonte: captura de tela do filme *Mary Shelley* (2017), dirigido por al-Mansour.

Escravo, tentei argumentar contigo, mas estás te provando indigno de minha condescendência. Lembra-te que tem o poder; pensas que és infeliz, porém sou capaz de tornar-te tão miserável que repudiarás a luz do dia. És meu criador, mas sou teu Senhor – obedece! (Shelley, 1818:1831:2015, p. 268-269).

Essas outras cenas também mostram a inversão de poder no relacionamento de Mary e Percy Shelley, Haifaa al-Mansour (2017), assim, demonstra este momento de poder da autora que chega ao ápice quando está escrevendo seu romance. Em uma sucessão de cenas que mostram ela envolta por uma inspiração, é como se a personagem dissesse: “Alguma coisa que não entendo opera em minha alma” (Shelley, 1818:1831:2015, p. 86).

É neste momento que a cineasta nos dá mais pistas que essa *biopic* é uma recriação do romance de Mary Shelley (1818:1831:2015). Enquanto ela escreve, a cena começa com a frase: “Foi numa noite lúgubre de novembro...” e vai intercalando partes do livro com cenas da vida da autora. Ela retira trechos específicos das falas da Criatura que demonstram os momentos de dor, solidão e superação da autora. Cenas essas como, por exemplo, os conflitos com Percy, a contenda contra Hogg, o relacionamento ambíguo com a meia irmã, a morte de sua filha, o patriarcalismo e o egoísmo personificado nas figuras de Byron; assim como a falta de liberdade para escrever e a luta entre o desejo de escrever contra as convenções sociais.

A cineasta, através das imagens e breve narração do romance *Frankenstein* (1818:1831:2015), conecta diretamente o sofrimento da Criatura com o sofrimento de Mary Shelley. Na Figura 21, a seguir, temos um momento em que Percy flerta com Claire na mesa do jantar, e a narração em *voice over* da autora diz: “em todos os lugares eu encontro as benesses das quais eu sou sempre irrevogavelmente excluído” (al-Mansour, 2017).

**FIGURA 21 – CLAIRE CLAIRMONT E PERCY SHELLEY TROCANDO OLHARES NA MESA DE JANTAR**



Fonte: captura de tela do filme *Mary Shelley* (2017), dirigido por al-Mansour.

Por sua vez, nesta cena (Figura 22) é narrado o seguinte trecho do livro: “devolva a minha felicidade e eu voltarei a ser afetuoso” (al-Mansour, 2017, [minutagem]):

**FIGURA 22 – MARY SHELLEY REJEITA PERCY SHELLEY**



Fonte: captura de tela do filme *Mary Shelley* (2017), dirigido por al-Mansour.

E, a cena em que ela tem o sonho, com seu bebê voltando à vida, é conectada ao seguinte trecho: “E o que sinto agora, não mais será sentido. Em breve, esse sofrimento abrasador será extinto” (al-Mansour, 2017).

### FIGURA 23 – MARY SHELLEY SONHA QUE SUA FILHA VOLTA À VIDA



Fonte: captura de tela do filme *Mary Shelley* (2017), dirigido por al-Mansour.

No filme, Mary Shelley responsabiliza diretamente Percy Shelley por sua desgraça e assim eles têm um embate:

- *You don't have to. Not once do you ever think about the consequences of your actions!*  
 - *You bear just as much responsibility for our life as I. I, I'm not the, some grand architect of our misery, Mary.*  
 - *You bear the responsibility.*  
 - *I bear the responsibility of ever believing in you!*  
 (al-Mansour, 2017)<sup>173</sup>.

<sup>173</sup> “Tradução: — Você não precisa. Nem por um instante você pensa nas consequências das suas ações!  
 — Você tem tanta responsabilidade pela nossa vida quanto eu. Eu... eu não sou algum grande arquiteto da nossa miséria,  
 — Você é responsável. Mary.  
 — Eu sou responsável por um dia ter acreditado em você!



No entanto, não há relatos que Mary Shelley teria dito algo semelhante nos momentos de conflito entre o casal, mas podemos afirmar que este embate se assemelha a quando a Criatura responsabiliza Victor por tê-la criado e ter lhe privado da felicidade: “Lembras que sou tua criatura; deveria ter sido teu Adão, mas parece que acabei como o anjo caído do qual tiraste a felicidade por pecado nenhum” (Shelley, 1818:1831:2015, p. 186).

E, neste trecho do romance em que a Criatura o culpa por tê-la criado só para sofrer, lê-se Mary Shelley culpando Percy Shelley por ter feito promessas e tê-la tirado de casa para fazê-la sofrer: “Maldito, maldito criador! Por que vingou em mim a vida? Por que não extingui, naquele instante, a centelha da existência com que tão levemente me presenteaste?” (Shelley, 1818:1831:2015, p. 228).

Além do relacionamento de Mary e Percy Shelley, que se assemelha com o relacionamento da Criatura com seu criador, há outros pontos do filme que remetem ao romance gótico; a ciência, por exemplo, como foi analisado no primeiro capítulo deste estudo, é bastante representada na *biopic* de al-Mansour (2017).

Nós vimos que, quando analisamos a obra literária pelo viés temático do conhecimento científico, o foco recai, sobretudo, em Victor Frankenstein, deixando de lado um ponto crucial do livro: o nascimento e o desenvolvimento da Criatura.

Dito isto, a cineasta escolheu incorporar o interesse pela ciência exclusivamente na personagem da Mary Shelley e não no de Percy Shelley, como foi visto na biografia, sendo a discussão que Mary Shelley diz ter escutado em silêncio enquanto Percy Shelley e Lorde Byron discutiam:

Muitas e longas eram as conversas entre Lord Byron e Shelley, das quais eu era devota, mas quase uma silenciosa ouvinte. No decorrer de uma delas, várias doutrinas filosóficas foram discutidas e, entre tantas, a natureza do princípio da vida, e se havia alguma probabilidade de um dia ela ser descoberta e divulgada (Shelley, 1818:1831:2015, p. 69).

No filme, como a cineasta decidiu representar o machismo patriarcal nos personagens de Lorde Byron e Percy Shelley, as conversas sobre o assunto aconteceram entre Mary Shelley e Polidori:

**FIGURA 24 – JOHN POLIDORI ANUNCIA QUE VAI ESCREVER UMA HISTÓRIA SOBRE VAMPIROS**



Fonte: captura de tela do filme *Mary Shelley* (2017), dirigido por al-Mansour.

O que, de certa forma, traz o protagonismo para ela, e não para os outros poetas, como aconteceu nos filmes como *Haunted Summer* e *Gothic*.

Temos, também, outras referências às descobertas científicas da época. Percy Shelley presentearia Mary Shelley com um instrumento para experimentos científicos e, para demonstrar o interesse da autora pela ciência, a Figura 25, a seguir, demonstra como se fosse ela a cientista maluca, referência criada por filmes do século XX (Figuras 26 e 27), como *O jovem Frankenstein* (1974), dirigido por Mel Brooks, e o emblemático *Frankenstein* (1931), dirigido por James Whale:

**FIGURA 25 – MARY SHELLEY, A CIENTISTA MALUCA**



Fonte: captura de tela do filme *Mary Shelley* (2017), dirigido por al-Mansour.

**FIGURA 26 – O CIENTISTA MALUCO I**



Fonte: captura de tela do filme *O jovem Frankenstein* (1974), dirigido por Mel Brooks

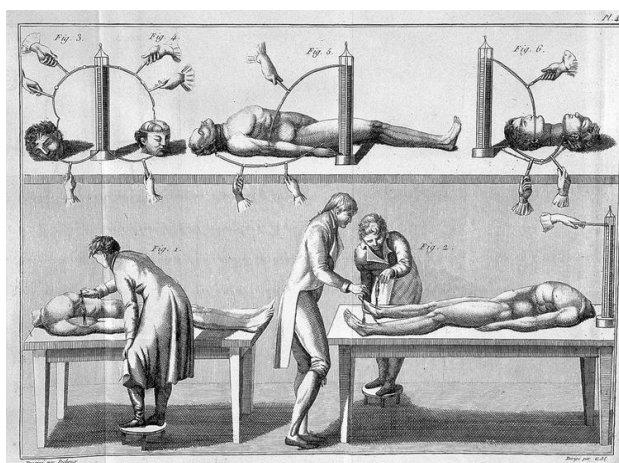
**FIGURA 27 – O CIENTISTA MALUCO II**



Fonte: captura de tela do filme *Frankenstein* (1931), dirigido por James Whale.

O galvanismo também é representado no filme. Este é o artigo sobre o experimento realizado por Giovanni Aldini no cadáver do condenado por assassinato George Foster, o caso causou grande frenesi na sociedade londrina da época, apesar do experimento ter acontecido em 1803, al-Mansour alimenta o filme com referências da época que podem ter inspirado Mary Shelley a ter criado seu romance:

**FIGURA 28 – GALVANISMO**



Fonte: Wellcome Collection<sup>174</sup>.

Outra cena que remete ao galvanismo é uma mostra no teatro que o trio frequenta, a mostra se chama Phantasmagoria (referência ao livro que o grupo de jovens leu no verão chuvoso em Genebra), a apresentação faz uma demonstração das técnicas utilizadas por Galvani, quando ele as fazia experimentos em sapos. Na cena, há uma demonstração da geração de eletricidade e logo depois ela é aplicada nos nervos de um sapo cortado ao meio.

#### FIGURA 29 – EXPERIMENTOS EM SAPOS



<sup>174</sup> Essai théorique et expérimental sur le galvanisme, avec une série d'expériences faites en présence des Commissaires de l'Institut national de France, et en divers amphithéâtres anatomiques de Londres / par Jean Aldini. Source: [Wellcome Collection](#).

Fonte: captura de tela do filme *Mary Shelley* (2017), de al-Mansour.

A eletricidade, no desenvolvimento do personagem Victor Frankenstein, tem um importante papel, ela mostra uma transição entre seu interesse da alquimia (uma filosofia considerada inferior pelos iluministas) para uma corrente mecanicista na sua adolescência.

**FIGURA 30 – ANO SEM VERÃO, GENEVRA – SUÍÇA**



Fonte: captura de tela do filme *Mary Shelley* (2017), dirigido por al-Mansour.

Há uma semelhança desta imagem com o espetáculo da natureza que Victor relata ter presenciado durante uma tempestade. Esse fenômeno constitui um ponto importante no desenvolvimento do personagem, pois é a sua transição, quando ele deixa de se interessar pela alquimia e passa a se interessar pelos fenômenos da eletricidade:

Quando eu tinha cerca de quinze anos e nossa família já morava no retiro de Belrive, testemunhamos ali a mais violenta e terrível tempestade. A tormenta surgiu detrás da cordilheira do Jura, e os trovões ressoaram de imediato, estrondosos e ameaçadores, partindo de vários pontos do céu ao mesmo tempo. Enquanto durou a tempestade, observei seu avanço com curiosidade e prazer. Estava parado à porta, quando, súbito, vi um facho de fogo subir de um velho carvalho localizado a pouco menos de vinte metros da casa; e nem bem o clarão ofuscante havia sumido, o carvalho também desapareceu, e dele nada restou senão um toco arruinado. Ao examiná-lo na manhã seguinte, o que vimos foi uma árvore destruída da maneira mais peculiar. Não fora dividida ao meio pelo impacto, e sim inteiramente reduzida a lascas finas de madeira. Jamais tinha visto algo ser destruído de forma tão completa (Shelley, 1818:1831:2015, p. 110-111).

Outra cena em que a eletricidade é explorada, é na *transcrição* do trecho da introdução escrita pela autora, em que relata o sonho que teve, um sonho com imagens que surgiram em

sua mente com “uma vivacidade que ia bem além das fronteiras do devaneio” (Shelley, 1818:1831:2015, p. 00).

Neste sonho, ela diz ter tido a inspiração para sua obra, momento crucial na história da literatura, em que o romance *Frankenstein* (1818:1831:2015) nasceu, como podemos perceber no relato a seguir:

Vi o pálido cultor de artes profanas ajoelhado junto à coisa que criara. Vi o horripilante fantasma de um homem estirado que, em seguida, por força de um poderoso motor, mostrava sinais de vida e movimento desajeitado, a meio caminho de viver. Que assustador devia ser; porque de um terror supremo seria o efeito causado por qualquer esforço humano a imitar a estupenda engrenagem do Criador do mundo. Se bem-sucedido, atemorizaria o artista; ele fugiria, cheio de horror, de seu artefato. E o faria na esperança de que, abandonada, a breve faísca vital que transmitira se extinguisse; de que aquela coisa, receptora de tal e imperfeito sopro, refluísse em matéria morta; e poderia ir dormir acreditando que o silêncio do túmulo apagaria para sempre a fugaz existência do horripilante cadáver que tomara como se fosse o berço da vida. Ele adormece; mas é acordado; abre os olhos; eis que a coisa horrenda, ao lado da cama, puxa as cortinas e o examina com seus olhos amarelados e úmidos, mas curiosos.

Aterrorizada, abri os meus. A ideia de tal forma possuíra minha mente que um arrepio de medo me percorreu (Shelley, 1818:1831:2015, p. 70).

Como vimos, na *biopic*, o interesse pela ciência foi atribuído exclusivamente à Mary Shelley. A cineasta inseriu na história alguns eventos que, na realidade, aconteceram com Percy Shelley, como os experimentos que ele fazia em sua casa e sua obsessão pela ciência, que foram atribuídos à romancista.

**FIGURA 31 – *SPARK OF LIFE* – O SONHO DE MARY SHELLEY**





Fonte: captura de tela do filme *Mary Shelley* (2017), dirigido por al-Mansour.

Esta inversão de fatos, na verdade, mostra uma assimilação da personagem de Mary Shelley, no filme, ao Victor Frankenstein e não somente à Criatura. Mary Shelley, neste contexto, é também a criadora de sua “*Hideous progeny*” (Shelley, 1818:1818:1999, p. 5)<sup>175</sup>. Assim, ela compartilha com Victor a responsabilidade de ter criado um monstro, ela também concebeu uma obra que ganhou vida própria, e sua criação, como a dele, se tornou maior que sua criadora.

Ela é a autora de uma obra que se transformou em um mito moderno, uma história que foi contada e recontada de diversas formas e em diversos meios (quadrinhos, filmes, televisão, videogames, teatro, balé, etc). Frankenstein e sua Criatura, muitas vezes confundidos um com o outro, vão ao encontro da interpretação do duplo – *doppelgänger*<sup>176</sup> –, que Haifaa al-Mansour abrange em seu filme ao atribuir características tanto da criatura quanto do criador na protagonista.

Desta forma, podemos notar uma interpretação complexa e multifacetada do romance pela cineasta, ela não faz só uma conexão direta entre Mary Shelley *versus* criatura, e Percy Shelley *versus* Victor Frankenstein. Ela teve uma percepção aprofundada da complexidade dessas relações, onde o duplo da autora está representado, na obra e nas relações sociais da mulher do século XIX – que transita pelo espaço-tempo e se reproduz em sua cultura do século XXI.

A diretora, portanto, percebe, em sua interpretação do romance, a Criatura como uma alegoria da alteridade, que é *transcrita* nos percalços pessoais da autora como mulher, esposa,

<sup>175</sup> “Tradução:Horrenda criatura”.

<sup>176</sup> *Doppelgänger* é um termo de origem alemã que significa literalmente "duplo ambulante". Na literatura, refere-se a uma figura que representa o duplo sombrio ou o alter ego de um personagem, frequentemente associado à ideia de identidade fragmentada ou conflito interno, como atesta Botting: “O duplo apresenta um limite que não pode ser superado, a representação de uma divisão interna e irreparável na psique do indivíduo.



e mãe, que sofreu diversas perdas e que teve que lidar com a morte desde o seu nascimento, mas também como uma mulher que não aceitou a subalternidade, e criou uma obra que ressoaria sua voz através dos séculos e em espaços que ela nem imaginava que existia. Neste sentido, ela é também a criadora, que, assim como Victor Frankenstein, criou um ser que tomou o protagonismo da situação. A obra de Mary Shelley ganhou vida própria e hoje é muito mais conhecida do que sua criadora:

*Every robot, every android, every sentient computer (whether benevolent or malevolent), every non-biological person, down to the minuscule, artificially created society [...] is a descendent of that 'mighty figure' Shelley dreamed one rainy night in the summer of 1816 and gave the world two years later (Villanueva, 2023, p. 173)<sup>177</sup>.*

Mas, assim como o propósito deste estudo, que é lançar luz para a autoria feminina, o filme busca devolver o protagonismo para uma menina que, aos dezessete anos, começou a criar uma obra que se tornaria tão famosa que, nesses duzentos anos, “a imagem do monstro, descarregando sua vingança sobre a humanidade, persegue e assombra leitores e desde a primeira versão cinematográfica, feita em 1910, também os adeptos do cinema” (Martinho, 2005).

Teria Mary Shelley imaginado, quando ordenou a sua “*hideous progeny*” “*go forth and prosper*” (Shelley, 1999, p. 5)<sup>178</sup>, o quanto seu romance seria conhecido e que, mesmo duzentos anos mais tarde, sua obra continuaria inspirando debates?

## Considerações finais

O desenvolvimento desta dissertação teve como eixo central a articulação entre literatura, cinema e crítica sociológica, orientada pelo conceito de “ato socialmente simbólico” de Fredric Jameson e pela noção de *transcrição* proposta por Haroldo de Campos. A análise de *Frankenstein* (1818; 1831), de Mary Shelley, e de sua *transcrição* no filme *Mary Shelley* (2017), dirigido por Haifaa al-Mansour, possibilitou evidenciar como obras situadas em diferentes contextos históricos dialogam entre si.

<sup>177</sup> “Tradução: Todo robô, todo androide, todo computador senciente (seja benevolente ou malévolos), toda pessoa não biológica, até mesmo a mais minúscula sociedade artificialmente criada [...], é descendente daquela ‘figura poderosa’ que Shelley sonhou em uma noite chuvosa no verão de 1816 e ofereceu ao mundo dois anos depois”.

<sup>178</sup> “Tradução: horrenda criatura que siga adiante e viva” (Shelley, 2015, p. 71).



Em um primeiro horizonte analisamos o romance a partir do conteúdo manifesto e levando em consideração o que Jameson chama de “sempre-já-lido” (Jameson, 1992, p. 9) ou seja, as leituras sedimentadas da obra e que apontou para os aspectos científicos do romance. Este ponto de vista foca sobretudo no personagem de Victor Frankenstein, deixando um elemento crucial de fora, o desenvolvimento da criatura, que ocupa o centro da obra. As estratégias de contenção encontradas no livro e na recepção crítica, elucida que Mary Shelley, ao punir Victor Frankenstein por criar e dar vida a um ser inanimado, construído a partir de partes de cadáveres e animais, não quer dizer que a autora introduziu um moralismo religioso, como se fosse uma punição divina por ele ter desafiado as leis de Deus, no entanto esse ponto de vista foi explorado por anos. De fato, a punição de Victor se deu por ele ter incorrido na húbris, e a sua ambição desmedida fez com que ele não pensasse nas consequências de seus atos. Sendo assim, ele abandona seu experimento logo após ter sido concretizado, relegando sua criatura a uma vida de extrema solidão e vulnerável às hostilidades da sociedade.

O contexto formal e estético presente na obra, junto com as lacunas e estratégias de contenção, nos levou a necessidade de ampliar semanticamente a análise para o contexto social, pois como dito anteriormente, focar somente no conteúdo manifesto, um importante elemento do livro é deixado de fora, a criatura e seu desenvolvimento. A falta de responsabilidade ética de Victor Frankenstein, ampliado para o social da época, nos remete ao isolamento e à solidão feminina.

Neste horizonte o romance foi interpretado à luz da crítica de autoria feminina, especialmente a partir dos estudos de Elaine Showalter. Nesse sentido, *Frankenstein* pode ser lido como metáfora da exclusão feminina do processo de criação e de conhecimento: a criatura rejeitada por Victor ecoa o destino das mulheres confinadas ao espaço doméstico e silenciadas no mercado literário.

No início do século XIX, quando a obra foi escrita, junto com o fortalecimento da burguesia, uma nova ordem social se formava e junto com elas novas regras sociais foram impostas, relegando a mulher à margem da sociedade, sem direitos e dependendo, assim, do suporte do pai ou do marido. A mulher tinha um papel central para a manutenção da nova ordem social, no lucrativo mercado de casamento, pois dela dependia a continuação da família para garantir que o dinheiro continuasse nas mãos da burguesia capitalista, a autora, nesse novo contexto social, assim como as mulheres de sua época, teve sua vida e obra impactada.

Primeiramente, levando em consideração a formação do romance inglês, que tinha como objetivo passar uma mensagem moral para a manutenção da ordem social. Nesse caso, criar

personagens femininas que subvertissem a ordem social desejada pelo patriarcado seria completamente desencorajado, sendo assim, o que lhe restou foi dar uma voz de protesto para um ser criado de fragmentos, e que de certa forma ecoaria a voz das mulheres que estavam isoladas e abandonadas dentro de seus lares sem qualquer direito ou meios de conquistar sua liberdade.

Em segundo plano, essa nova ordem influenciou diretamente a vida da autora, que se recusou a seguir as regras sociais. Mary Shelley teve uma educação não convencional para as moças da época, com pais filósofos que subverteram a ordem no século XVIII, Mary Shelley foi uma jovem brilhante que não cabia nas regras impostas que tinha o objetivo de apagar qualquer brilho intelectual das mulheres, ainda, ela quebrou regras “pétreas” ao fugir com um poeta revolucionário que era casado. Como consequência por seus atos, ela foi abandonada pela família, hostilizada e isolada do convívio social. Esses aspectos biográficos foram amplamente explorados nesta pesquisa, pois um dos objetos de análise foi o filme biográfico *Mary Shelley* (2017) de Haifaa al-Mansour, que emprega elementos biográficos e ficcionais em sua biopic.

Entretanto, antes de chegarmos na análise comparativa do filme, percebemos a importância de ampliar a análise para um terceiro horizonte de leitura. Jameson atesta a importância de “historicizar sempre” (Jameson, 1992, p. 9) e ao seguir para o terceiro horizonte, chegamos a uma análise que ele chama de “ideologia da forma”, onde os aspectos formais e sociais da obra são unidos em uma totalidade, neste caso, a ideologia da forma culminou na análise do gótico, estrutura formal que, a partir de seus elementos constitutivos, “parafernália gótica”, apontam para os medos e incertezas da época em que o texto foi escrito.

No caso, o romance *Frankenstein* aponta para uma transição do Iluminismo para o Romantismo, e a mudança do protagonismo financeiro da aristocracia para a burguesia. A Revolução Industrial estava ganhando força no século XIX e o capitalismo industrial começava a se formar. Ele crescia cada vez mais, no entanto apresentava falhas intrínsecas ao sistema culminando em crises periódicas. De forma semelhante, Victor Frankenstein com sua ambição desmedida, criou um ser de proporções gigantescas e por sua falta de planejamento e responsabilidade ética este ser se voltaria contra seu criador e o destruiria. Funcionando como uma alegoria deste monstro que estava se criando, que beneficiava poucos e deixava muitos a margem, a criatura de Victor Frankenstein é como um prenúncio a uma revolta iminente, que aconteceria décadas mais tarde, com a revolta do proletariado contra os capitalistas.

A análise em três horizontes de leitura teve um papel importante para entender a biopic e responder à questão central de estudo: Até que ponto as escolhas estéticas e narrativas da

cineasta colaboram para representar o espírito da obra literária e os conflitos históricos e sociais que a atravessam?

Conforme estabelecido, o objetivo central da pesquisa é investigar o diálogo entre o romance de Mary Shelley (1818;1831) e a biopic de Haifaa al- Mansour (2017). Sendo assim, o terceiro capítulo utiliza como suporte o conceito de *transcrição* criado por Haroldo de Campos, junto com os estudos de Fredric Jameson sobre o capitalismo tardio e a ordem cultural inerente a ele, o pós-modernismo.

Como sugere Campos, compreender a totalidade da obra *transcrita* requer um diálogo com sua recepção ao longo do tempo e das transformações que sofreu para que chegasse na nossa contemporaneidade e significasse algo para o público atual. Neste percurso, observamos a trajetória que vai de uma escritora do século XIX, inglesa, que se deslocou por diversos pontos da Europa e criou uma obra seminal que retratou, intrinsecamente, questões de sua época e chega até uma cineasta saudita, Haifaa al-Mansour, que ao *transcrever* a vida e obra de Mary Shelley, está trazendo luz para o fato de que mesmo tendo se passado dois séculos desde a publicação do romance, nós ainda enfrentamos os mesmos problemas, o patriarcalismo ainda está presente em nossos dias, ainda tentam nos silenciar.

Na primeira parte do terceiro capítulo fizemos uma análise técnica e formal da biopic, levando em consideração fatores como produção, bilheteria, iluminação, tomadas, planos, dentre outros. Para então entender como as escolhas da cineasta refletem a lógica cultural do pós-modernismo.

Em um segundo momento, comparamos elementos do filme com a vida da autora, destacando elementos convergentes e divergentes com os fatos. Por exemplo, quando a cineasta escolheu retratar o relacionamento entre Mary e Percy Shelley em uma sucessão crescentes de eventos e conflitos, que não seguiam a ordem em que realmente aconteceram na vida da autora, ela estava, na verdade, criando um balanço de poder que é encontrado no romance *Frankenstein*, principalmente entre Victor Frankenstein e a criatura, deixando subentendido que Victor era Percy Shelley e a criatura Mary Shelley.

Então, na terceira parte, destacamos que a cineasta recria não só a vida da autora como também o romance *Frankenstein* (1818;1831). No início tanto do romance quanto do filme, Mary Shelley e a criatura estão em uma posição de inferioridade e isolamento. E no filme, a romancista se vê cada vez mais solitária que leva a uma inversão de poder — semelhante quando a criatura se volta contra seu criador. Mary Shelley se fortalece e cria uma obra que transcende o tempo e o espaço, e inspira debates e análises em nossa contemporaneidade.

Conceitos como “esmaecimento do afeto” (p. 43), “achatamento” (p. 40), “e crise da historicidade” (p. 52), trabalhados por Jameson em seu livro “Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio” (1996) serviu de suporte para entendermos as harmonizações e lacunas da biopic. O filme chega até o segundo horizonte de leitura, ou seja, a cineasta incorpora debates sobre a autoria feminina no filme, no entanto, não problematiza as contradições históricas presentes no romance *Frankenstein*.

Por ser considerado, também, um romance histórico, o filme representa a história e o gótico apenas na superfície, através de cenários e figurinos sem aprofundar questões históricas. Jameson também nos deu suporte para entender que a lógica cultural do capitalismo tardio está cada vez mais fragmentada e superficial, que segue uma lógica de mercado. Podemos perceber que ao harmonizar o final do filme sem resolver os conflitos criados durante o roteiro, vai ao encontro da lógica da terceira fase do capitalismo. O final feliz fabricado por al-Mansour parece muito mais uma imposição da cultura cinematográfica para obter lucro do que uma escolha da própria cineasta. Quando analisamos dois de seus filmes autorais, *O sonho de Wadjda* (2012) e *Uma candidata perfeita* (2019), percebemos que o objetivo principal da cineasta não é criar um final de conto de fadas para seus filmes, pelo contrário, a emancipação feminina e liberdade são temas muito mais marcantes.

Por fim, chegamos à conclusão de que, apesar dos obstáculos impostos pela indústria cultural pós-moderna, um propósito foi atingido, o filme lança luz para a autoria feminina, para um fato que foi obscurecido por muitos anos, que uma obra que se transformou em um mito moderno foi escrito por uma jovem mulher, sendo este o diálogo mais significativo entre o romance *Frankenstein* e o filme biográfico *Mary Shelley*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALARDAWI, Merfat M.; SAKAH, Faten A.; ZAKARI, Hanin M.. The representation of women in Saudi film: the case of Amra and the second marriage. **Asian Social Science**, [S.l.], v. 19, n. 6, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.5539/ass.v19n6p123>. Acesso em: 10 jun. 2025.

ALDISS, Brian. **Billion year spree: the history of science fiction**. New York: Doubleday & Company Inc, 1973.

ALEGRETTE, Alessandro Yuri. **Frankenstein: uma releitura do mito de criação**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciência e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, Araraquara, 2010.

ALVES, Juliana Apoliana Tavares. **O gótico feminino em Frankenstein, de Mary Shelley**. TCC (Licenciatura em Letras - Língua Inglesa) - Centro de Formação de Professores, Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, PB, 2022.

ALVES, Ana Claudia Oliveira Neri; MENDES, Algemira de Macêdo. Que fogo nos traz esse Prometeu moderno: as três fases da escrita feminina de Elaine Showalter em Frankenstein de Mary Shelley. In: SOUZA, Ivan Vale de Sousa (Org.). **(In) Subordinações contemporâneas** [recurso eletrônico]. Ponta Grossa, PR: Atena, 2020.

ARAÚJO, Alberto Filipe; GUIMARÃES, Armando Rui. Como Criar um Monstro: O Manual de Instruções do Dr. Victor Frankenstein. In: **O mito de Frankenstein: imaginário & educação**. Organização: Alberto Filipe Araújo, Rogério de Almeida e Marcos Beccari. São Paulo: FEUSP, 2018.

ARAUJO, Thânya dos Santos; SILVA, Livia Fernanda Nery da. The ironies of love: ironical dialogues in Mary Shelley - Biopic (2017). **Revista X**, [S. l.], v. 19, n. 3, p. 585 - 600, 2024. DOI: 10.5380/rvx.v19i3.94309. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/revistax/article/view/94309> Acesso em: 13 jul. 2025.

\_\_\_\_\_. Olhar feminino no audiovisual em streaming. **Revista Interdisciplinar Animus**, [S.l.], v. 4, n. 1, p. 1-18, jul. 2023. Disponível em: <http://200.129.245.142/index.php/v1/article/view/78>. Acesso em: 14 dez. 2023.

AUGUSTYN, [Adam](#). Peterloo massacre. **Encyclopedia Britannica**, 09 Jan. 2025. Disponível em: <https://www.britannica.com/event/Peterloo-Massacre>. Acesso em: 26 jul 2025.

BAIESI, Serena. Adapting Mary Shelley on Screen in-between Biopic and Gothic Fantasy. **La Questione Romantica: Frankenstein: A Special Issue**, Nuova Serie, Napoli, v. 14, n. 1-2, p. 199-216, 2022.

BAPTISTA, Miguel Ângelo. Frankenstein ou a monstruosidade como prática feminista e subjetividade queer. **Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher**, Lisboa, n. 47, p. 99-114, June 2022. Disponível em: [http://scielo.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0874-68852022000100099&lng=en&nrm=iso](http://scielo.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-68852022000100099&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 09 ago. 2025.

BARKER, Andrew. Toronto film review: 'Mary Shelley'. **Variety**, [S.l.], 09 Sep. 2017. Disponível em: <https://variety.com/2017/film/reviews/mary-shelley-review-toronto-1202553317/> Acesso em: 12 jul. 2025.

BARNARD, Linda. Saudi Arabian director Haifaa al-Mansour on why she brought Frankenstein's creator to life. **The National**, Abu Dhabi, UAE, 13 Sep. 2017. Disponível em: <https://www.thenationalnews.com/arts-culture/film/saudi-arabian-director-haifaa-al-mansour-on-why-she-brought-frankensteins-creator-to-life-1.628018>. Acesso em: 20 fev. 2024.

BATES, Bridgette. Haifaa al-Mansour on what it means to be Saudi Arabia's first woman filmmaker. **Sundance Institute**, Park City, UT, 21 Oct. 2009. Disponível em: <https://www.sundance.org/blogs/haifaa-al-mansour-on-what-it-means-to-be-saudi-arabias-first-woman-filmmaker-3/> Acesso em : 13 jul. 2025.

BAUGHAN, N. The reel world: interview with female film directors Susanne Bier and Haifaa Al Mansour, from Denmark and Saudi Arabia. **Index on Censorship**, [S.l.], v. 44, n. 4, p. 11-13, 01 Dec. 2015. <https://doi.org/10.1177/0306422015622923>. Acesso: 08 ago. 2025.

BENNET, Betty T. (org.). **The letters of Mary Wollstonecraft Shelley**. Baltimore: John Hopkins University Press, 1980.

BLOOM, Harold (Ed). **Bloom's Guides: Mary Shelley's Frankenstein**. New York: Infobase Publishing, 2007.

BLOOM, Harold. Frankenstein, o idiota da moral. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 de jan. 1995. disponível em: [www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/1/29/mais%21/26.html](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/1/29/mais%21/26.html). Acesso em: 11 jul. 2025.

BOARIA, Grasiela; MACULAN, Mauricio. **Resurrection**: reflexões sobre a tradução intersemiótica de Frankenstein, de Mary Shelley, na ficção seriada Penny Dreadful, de John Logan. 2018. 56 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2018.

BOMBEECK, Sofie. **Women writers on film**: a representation of the work and lives of Mary Shelley and the Brontë sisters through literary biopics. 2019. Bachelor Thesis – Radboud

University, Faculty of Arts, Nijmegen. Disponível em:

<https://theses.uhn.nl/items/9c76ecb4-4d59-4332-a5de-010f3241319e> . Acesso em: 13 jul. 2025.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

BOTTING, Fred. In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture. In: PUNTER, David (Org). **A new companion to the gothic**. West Sussex: Blackwell Publishing Ltd, 2012.

BRADSHAW, Peter. Mary Shelley review – Elle Fanning plays the innocent while making a monster. **The Guardian**, London, 06 July 2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2018/jul/06/mary-shelley-review-elle-fanning-haifaa-al-mansour>. Acesso em: 12 jul. 2025.

BRAGA, L.A. Consciência é o ser consciente. **Revista Espaço Livre**. [S.I.], v. 4, n. 08, p. 19-22, 2022. Disponível em: <https://redelp.net/index.php/rel/article/view/655>. Acesso em: 3 jun. 2025.

BROWN, Tom; VIDAL, Belén (Eds.). **The Biopic in Contemporary Film Culture**. New York: Routledge, 2014.

CALIXTO, Luiz Henrique de Oliveira. **Melancolia e solidão em Frankenstein, ou o Prometeu moderno**. 2021. TCC (Graduação em Letras/Português) - Centro de Ciências Aplicadas e Educação, Universidade Federal da Paraíba, Mamanguape, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/22947/1/TCC%20Luiz%20Henrique%20Calixto.pdf#:~:text=de%20maneira%20infeliz%2C%20a%20criatura%20passa%20a,se%20n%C3%A3o%20fosse%20por%20este%20motivo%20abomin%C3%A1vel> Acesso em: 26 jul 2025.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição**: poética e semiótica da operação tradutora, Belo Horizonte: Viva Voz, 2011.

\_\_\_\_\_. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CAMPOS, Leonardo. Crítica: Mary Shelley (2017). **Plano Crítico**, [S.I.], 17 out. 2024. Disponível em: [planocritico.com/critica-mary-shelley-2017/](https://planocritico.com/critica-mary-shelley-2017/). Acesso em: 24 maio 2025.

CAMPOS FILHO, Lindberg Souza. O Prometeu Moderno: Frankenstein e Capitalismo Tardio. YouTube, 24 ago 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O0lAxMp8L34&t=1165s>. Acesso em: 08 ago 2025.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008.

CARTER, R; MC RAE, J. **The Routledge history of literature in English**: Britain and Ireland. London; New York: Routledge, 1997.

CLERY, E. J. **Women's Gothic** : from Clara Reeve to Mary Shelley. Tavistock : Northcote House in association with the British Council, 2000.

COLEMAN, Deirdre. The film, Mary Shelley, shows Frankenstein is always a story for our times. **The Conversation**, [S.l.], 3 July 2018. Disponível em: <https://theconversation.com/the-film-mary-shelley-shows-frankenstein-is-always-a-story-for-our-times-99148>. Acesso em: 20 fev. 2024.

CRACIUN, Adriana. Frankenstein's politics. In: SMITH, Andrew (org.). **The Cambridge companion to Frankenstein**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

CROOK, Nora. Mary Shelley, author of Frankenstein. In: PUNTER, David (Org). **A new companion to the gothic**. West Sussex: Blackwell Publishing Ltd, 2012

CROW, David. Mary Shelley and the real suffering behind a horror classic. **Den of Geek**, New York; London, 25 May. 2018. Disponível em: <https://www.denofgeek.com/movies/mary-shelley-and-the-real-suffering-behind-a-horror-classic/>. Acesso em: 12 jul. 2025.

CURRAN, Stuart (Org.). **The Cambridge Companion to British Romanticism**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução: Waltesir Dutra. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e crítica literária**. Tradução: Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ENGELS, Friedrich ; MARX, Karl. **A ideologia alemã**: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846). Tradução: Álvaro Pina. Editorial Avante, Arquivo Marxista na Internet, 2006. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1845/ideologia-alema-oe/index.htm>. Acesso em: 15 ago. 2025.

FAUBERT, Michelle. Review of *Mary Shelley: The Life that Inspired "Frankenstein."* dir. by Haifaa Al Mansour. **Keats-Shelley Journal**, vol. 68, 2019, p. 234-236. *Project MUSE*, <https://muse.jhu.edu/article/771109>. Acesso em: 14 dez. 2023.

FERON, Tuani; PORTO, Luana Teixeira. Cinema e educação: a representação da mulher oprimida em Mary Shelley, de Haifaa al-Mansour. **Revista Língua&Literatura**, [S. l.], v. 22, n. 40, p. 163–179, 2021. Disponível em: <https://revistas.fw.uri.br/revistalinguaeliteratura/article/view/3808>. Acesso em: 4 jun. 2024.



FERREIRA, Carla Alexandra. **Literaturas norte-sul: percepções de si e do outro na obra de John Updike**. Guarapuava: Editora Unicentro, 2018.

FERREIRA, Carla Alexandra; RODRIGUES, Raquel Terezinha. Jane Austen: uma leitura de *Becoming Jane* (2007). **Anuário de Literatura**, [S. l.], v. 23, n. 1, p. 11–30, 2018. DOI: 10.5007/2175-7917.2018v23n1p11. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2018v23n1p11>. Acesso em: 24 maio 2025.

FERREIRA, E. A. G. R.; ROCHA, G. M. da. Cânone e mercado editorial: uma reflexão sobre a vitalidade de *Frankenstein*, de Mary Shelley. **FronteiraZ**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, [S. l.], n. 24, p. 119-137, 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/47640>. Acesso em: 27 jan. 2024.

FIGUEIREDO, G.G. **Frankenstein: romantismo, filosofia e ciência ao fim do século XVIII e início do XIX**. TCC (Licenciatura em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

FRANCE 24 English. Haifaa al-Mansour: The director breaking boundaries for women in Saudi Arabia. YouTube, 10 jul. 2018. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=fyBtxWhqUEg>. Acesso em: 8 ago. 2025.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination**. 2. ed. New Haven; London: Yale University Press, 2000.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Tradução: Maurício Mendonça Cardozo. 1. ed. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2021.

GORDON, Charlotte. **Mulheres extraordinárias: as criadoras e a criatura**. Tradução: Giovanna Louise Libralon. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2023.

GUILLERMO del Toro emociona fãs com o trailer sombrio de *Frankenstein*! **CorreioBraziliense**, [S. l.], 02 jun. 2025. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/cbradar/guillermo-del-toro-emociona-fas-com-trailer-sombrio-de-frankenstein/> Acesso em: 6 ago. 2025.

HARKUP, Kathyn. **Frankenstein: anatomia de monstro**. Tradução: Giovanna Louise Libralon. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2023.

HESÍODO. **Teogonia: trabalhos e dias** [livro eletrônico]. Tradução: Sueli Maria de Regina. São Paulo: Martin Claret, 2021.

HEYUGUYS. Haifaa Al Mansour interview - Wadjda. YouTube. 16 jul. 2013. Disponível em: <https://youtube.com/watch?v=ftLDU-wUSYE>. Acesso em: 8 ago 2025.

HOBBSAWM, Eric J. **A era das revoluções**: 1789 - 1848. Editora Paz e Terra.

\_\_\_\_\_. **Da revolução industrial inglesa ao imperialismo**. Tradução: Donaldson Magalhães Garschagen. 3. ed. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 1983.

HOLLINGER, Karen. **Biopics of women**. London ; New York : Routledge, 2020

HOLMES, Richard. The Royal Society. Frankenstein inspiring the monster. YouTube, 27 Feb. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q8JxInHxinM>. Acesso em: 25 jul. 2025.

HUNTER, Allan. 'Mary Shelley': Toronto review. **Screen Daily**, London, 09 Sep. 2017. Disponível em: <https://www.screendaily.com/reviews/mary-shelley-toronto-review/5122206.article>. Acesso em: 13 jul. 2025.

HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. New York/London: Routledge, 2011.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político**: a narrativa como um ato socialmente simbólico. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. **Pós-Modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução: Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e Forma**. Tradução de Iumna Maria Simon (coord.); Ismail Xavier; Fernando Oliboni. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

\_\_\_\_\_. **Signatures of the visible**. New York. Abingdon, OX: Routledge Classics, 2007.

JANCOVICH, Mark. Frankenstein and film. In: SMITH, Andrew (org.). **The Cambridge companion to Frankenstein**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

JENSEN, Emma. **Mary Shelley**. *Scripts.com*. STANDS4 LLC, 2025. Aug. 2018. [https://www.scripts.com/writer/emma\\_jensen/8517](https://www.scripts.com/writer/emma_jensen/8517) Acesso em: 24 maio 2025.

KESTNER, Joseph. Narcissism as symptom and structure: the case of Mary Shelley's Frankenstein. In: BOTTING, Fred (Ed.). **Frankenstein: Mary Shelley**. New York: St. Martin's. Disponível em: <https://knarf.english.upenn.edu/Articles/kestner.html#5>. Acesso em: 8 ago. 2025.

KONDER, Leandro. **O que é dialética**. 25. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

LABORATÓRIO de Estudos do Romance USP. Profa. Dra. Sandra Guardini Vasconcelos (USP) - Concebendo Frankenstein. YouTube, 21 out. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JxCxvnS9WmE>. Acesso em: 8 ago 2025

LAJOLO, M. P. **Romance epistolar**: o voyeurismo e a sedução do leitor. Rio de Janeiro, vol. 1, fac. 14, p.61-75, ago. 2002.

LIMA, Priscilla; TEIXEIRA, Rosana. A literatura gótica de autoria feminina na Inglaterra dos séculos XVIII e XIX: resistência à ideologia hegemônica. **Revista de Literatura, História e Memória** [S.l.], v. 16, n. 27, p. 176-200, 2020. DOI: 10.48075/rlhm.v16i27.24755. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/24755>. Acesso em: 9 ago. 2025.

LUCKHURST, Roger. The Royal Society. Frankenstein inspiring the monster. YouTube, 27 Feb. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q8JxInHxinM>. Acesso em: 25 jul. 2025.

LYRICAL Ballads. **Wikipedia**, [S.l.], 10 July 2025. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Lyrical\\_Ballads](https://en.wikipedia.org/wiki/Lyrical_Ballads) . Acesso em: 7 ago. 2025.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Lauro António; Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTINHO, Cristina Maria Teixeira. Frankenstein e a estética da recepção. *In*: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 8, 2022, Rio de Janeiro. **Anais [...]** Rio de Janeiro: Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno12-10.html>. Acesso em: 27 de janeiro de 2024.

\_\_\_\_\_. Sonhos de um monstro solitário: Jean-Jacques Rousseau e Frankenstein, de Mary Shelley. **Anais** do II Colóquio Rousseau. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2005. Disponível em: <https://unicamp.br/~jmarques/gip/AnaisColoquio2005/cd-pag-texto-16.htm>. Acesso em: 8 ago. 2025.

MARX, Karl. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. Tradução: Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARY SHELLEY: informações de lançamento. **IMDb**, [S.l.]. Disponível em: [imdb.com/pt/title/tt3906082/releaseinfo/?ref=tt\\_dt\\_rdat](https://www.imdb.com/pt/title/tt3906082/releaseinfo/?ref=tt_dt_rdat). Acesso em: 12 mai. 2025.

MARY SHELLEY. **IMDb**, [S.l.]. Disponível em: [https://www.imdb.com/pt/title/tt3906082/?ref=tt\\_rvi\\_i\\_3](https://www.imdb.com/pt/title/tt3906082/?ref=tt_rvi_i_3). Acesso em: 24 mai. 2025.

MELLOR, Anne K. **Mary Shelley**: her life, her fiction, her monsters. New York; London: Routledge, 2009.

MISKOLCI, Richard. Frankenstein e o espectro do desejo. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, v. 37, p. 299-322, jul-dez 2011. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8645023>. Acesso em: 9 ago. 2025.

MILTON, John. **Paraíso perdido**. Tradução: José de Lima Leitão. São Paulo: Martin Claret, 2018.

MOERS, Ellen. **Literary women**. 1. ed. Garden City, N.Y. : Doubleday, 1976.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORETTI, Franco. Dialect of fear. In: \_\_\_\_\_. **Signs taken for wonders** : essays in the sociology of literary forms. London; New York: Verso, 1997.

NASÃO, Públio Ovídio. **Metamorfoses**. Tradução: Rodrigo Tadeu Gonçalves. 1. ed. São Paulo. Penguin - Companhia das Letras, 2023.

NÓBREGA, Thelma Médici; TÁPIA, Marcelo (Orgs.). **Haroldo de Campos**: Transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2015.

NUNES, Francisco Romário; SILVA, Francisco Carlos Carvalho da. Frankenstein: a narrativa de Mary Shelley no cinema. **Revista Letras Raras**, Campina Grande, v. 8, n. 1, p. Port. 131–145 / Eng. 128, 2023. Disponível em: <https://revistas.editora.ufcg.edu.br/index.php/RLR/article/view/1479>. Acesso em: 8 ago. 2025.

PONTES, Francisco E.; RIBEIRO, Josanille G. do N. (In)convencionais: convergências e divergências entre os criadores e as criaturas de Mary Shelley e de Tim Burton. **Revista Alpha**, Pato de Minas, MG, v. 21, n. 2, p. 244-267, 27 abr. 2021. Disponível em: <https://revistas.unipam.edu.br/index.php/revistaalpha/article/view/4957>. Acesso em: 15 maio 2025.

QUEM Somos Nós? Filosofia e Natureza: Frankenstein, de Mary Shelley, por Sandra Vasconcelos. Youtube, 7 dez. 2020. 1:00:53. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QjjC7js6xwc>. Acesso em: 27 jan. 2024.

ROBERTS, Adam. **Fredric Jameson**, London: Routledge, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Duas meninas**: uma leitura comparada de Machado de Assis e Helena Morley. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

SCRIPT TO SCREEN. **Story Camp Aotearoa 2025 – Application Information**. Script to Screen, 2024. Disponível em: <https://script-to-screen.co.nz/script-to-screen-story-camp-2025-application-information/>. Acesso em: 14 ago. 2025.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1993.

\_\_\_\_\_. **Frankenstein**: edição comentada bilíngue português-inglês. Tradução: Doris Goettems. São Paulo: Editora Landmark, 2016.

\_\_\_\_\_. **Frankenstein**: ou o prometeu moderno. Tradução: Christian Schwartz. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. **Complete Works of Mary Shelley**. Hastings, East Sussex: Delphi Classics, 2013.

SHELLEY, M. W. **Frankenstein**: the 1818 text, contexts, criticism. 2. ed. J. Paul Hunter (editor). London; New York: W. W. Norton & Company, 2012.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. org. Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_. **A literature of their own**: British women writers, from Charlotte Brontë to Doris Lessing. London: Virago, 2009.

SMITH, Andrew. Scientific contexts. In: SMITH, Andrew (org.). **The Cambridge companion to Frankenstein**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

SOARES, Janile Pequeno. **Frankenstein e a monstrosidade das intenções**: A criatura como representação da condição feminina. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

SOBRAL, Cristiane. **Não vou mais lavar os pratos**. Geledés – Instituto da Mulher Negra. 25 abr. 2013. Disponível em: [https://www.geledes.org.br/nao-vou-mais-lavar-os-pratos-poesia-de-cristiane-sobral/?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.geledes.org.br/nao-vou-mais-lavar-os-pratos-poesia-de-cristiane-sobral/?utm_source=chatgpt.com). Acesso em: 13 ago. 2025.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução: Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2023.

THE EX-Classics Web Site. **George Foster**. Disponível em: <https://www.exclassics.com/newgate/ng464.htm>. Acesso em: 9 ago 2025.

[THEMOVIEREPORT.com](https://www.themoviereport.com). Mary Shelley movie Q&A with director Haifaa al-Mansour & producer Amy Baer - May 25, 2018. YouTube, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-Itw3RzRuvI&t=1s>. Acesso em: 24 maio 2025.

VASCONCELOS, Sandra G. **A formação do romance inglês**: ensaios teóricos. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2007.

\_\_\_\_\_. **Dez lições sobre o romance inglês**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

VILLANUEVA, Camilo. Perspectives on feminism and slavery in Mary Shelley's *Frankenstein; or, the modern Prometheus*. **Bulletin of Nagoya University of Foreign Studies** v. 12, p. 171-184, 2023.

WALPOLE, Horace. **O castelo de Otranto**. Tradução: Oscar Nestarez. Barueri, SP: Novo Século Editora, 2022.

YOUNG, Deborah. The profound normalcy of a day at the movies in Saudi Arabia. **Revista de Prensa**, [S.l.], 30 Apr. 2018. <https://www.almendron.com/tribuna/the-profound-normalcy-of-a-day-at-the-movies-in-saudi-arabia/>. Acesso em: 13 jul. 2025.

## FILMES

A CANDIDATA PERFEITA. Direção de Haifaa Al-Mansour. Razor Film Produktion, 2019.

FELICIDADE POR UM FIO. Direção de Haifaa Al-Mansour. Netflix, 2018.

FRANKENSTEIN. Direção: James Whale. Produção: Carl Laemmle. Estados Unidos da América: Universal Studios, 1931.

GOTHIC. Direção de Ken Russell; Roteiro: Stephen Volk. Estados Unidos; Duração: 01h e 27 minutos, 1986.

HAUNTED SUMMER. Direção de Ivan Passer. Roteiro: [Anne Edwards](#); [Lewis John Carlino](#). Duração: 1h 46 min. [Golan-Globus Productions](#), [The Cannon Group](#), 1988.

MARY SHELLEY. Direção de Haifaa Al-Mansour. Origem: Estados Unidos da América; Duração: 120 minutos; IFC Films. Inglaterra: HanWay Films, 2017.

MARY SHELLEY'S *Frankenstein*. Direção de Kenneth Branagh. Produção: Francis Ford Coppola. Roteiro: Steph lady e Frank darabont; Origem: Estados Unidos; Duração: 01h e 58 minutos, 1994.

O GABINETE DO DOUTOR CALIGARI. Direção de Robert Wiene; Roteiro: Hans Janowitz e Carl Mayer; Origem: Alemanha; Duração: 72 minutos; Gênero: Terror, 1920.

O JOVEM FRANKENSTEIN. Direção de Mel Brooks. Roteiro: Gene Wilder; Mel Brooks. Duração: 1h 46 min. Gruskoff/Venture Films; Crossbow Productions; Jouer Limited, 1974.

O SONHO DE WADJDA. Direção de Haifaa Al-Mansour. Razor Film Produktion, 2012.