

**UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ  
CAROLINA NUNES DA MOTTA**

**FRANKENSTEIN: ANTECIPAÇÃO LITERÁRIA DE UM NOVO  
SUJEITO HISTÓRICO.**

**CURITIBA  
2014**

**CAROLINA NUNES DA MOTTA**

**FRANKENSTEIN: ANTECIPAÇÃO LITERÁRIA DE UM NOVO  
SUJEITO HISTÓRICO.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de História da Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Tuiuti do Paraná como requisito parcial para a obtenção do grau de licenciada em História.

Orientadora: Professora Doutora Maria Ignês Mancini de Boni

**CURITIBA**

**2014**

*[...] E todas as lamentações do mar,  
do vento, do céu, das aves, das estrelas  
Serão a tua voz presente,  
a tua voz ausente,  
a tua voz serenizada.*

***Vinícius de Moraes***

Para meu pai,  
**Orlando Nunes da Motta.**

Gostaria de agradecer ao Corpo Docente do Curso de História da Universidade Tuiuti do Paraná, de modo geral, pelo constante endosso do amor nutrido pela área dos estudos históricos. De modo especial, gostaria de agradecer à Professora Me. Viviane Zeni (Coordenadora do Curso de História da Universidade Tuiuti do Paraná), pela militância em defesa do curso, pelo apoio constante, pelo exemplo de dedicação e entusiasmo; à Professora Doutora Etelvina Maria Castro Trindade, que preside a Banca Examinadora desta Monografia de Conclusão de Curso; à Professora Dra. Vera Irene Jurkevicz, pelo estímulo na delimitação de uma proposta de estudo monográfico que refletisse meus interesses específicos; ao Professor Pedro Oscar Valandro, pela disposição e dedicação para orientar-me à respeito das Normas Técnicas a qualquer momento; à Professora Dra. Maria Ignês Mancini de Boni, que orientou o presente trabalho com disposição e afinco; à Professora Orientadora Dra. Isadora Dutra, que garantiu a manutenção da qualidade do trabalho em relação aos estudos de Literatura; ao Professor Me. Luiz Carlos Sereza, pelo entusiasmo, pela constante disposição, pelas conversas e aulas inspiradoras, bem como por ter aceito fazer parte da Banca Avaliadora da presente Monografia de conclusão de curso. Também agradeço a disposição do Professor Dr. Clóvis Gruner – UFPR por sua disposição em participar da banca examinadora. Com ele, bem como com o Professor Luiz Carlos Sereza, Professora Isadora Dutra e Professora Maria Ignês Mancini de Boni, compartilho o interesse em perspectivas que associam as áreas de Literatura, Cinema e História.

Desejo ainda agradecer à minha mãe, Glorinha Macedo Motta, pelo suporte e incentivo para que eu concluísse o curso; à minha sobrinha Luiza Tavares da Motta, por todos os momentos em que pudemos – e ainda poderemos - bater palmas, juntas, três vezes – *I do believe in fairies*.

Por fim, manifesto minha gratidão a André Roberto Cremonezi, pelo apoio, companheirismo, carinho, compreensão e ajuda sem os quais a realização deste trabalho não teria sido possível.

*Os contos de fadas adotam muito francamente o ponto de vista animista da onipotência dos pensamentos de desejos, e mesmo assim não consigo imaginar qualquer história de fadas genuína que tenha em si algo de estranho. Ficamos sabendo que há estranheza no mais alto grau quando um objeto inanimado - um quadro ou uma boneca - adquire vida; não obstante, nas histórias de Hans Christian Andersen, os utensílios domésticos, a mobília e os soldados de chumbo são vivos e, ainda assim, nada poderia estar mais longe do estranho. E dificilmente consideraríamos estranho o fato de que a bela estátua de Pigmalião adquire vida.*

*A morte aparente e a reanimação dos mortos têm sido representadas como temas dos mais estranhos. Também as coisas desse gênero são, contudo, muito comuns em histórias de fadas. Quem teria a ousadia de dizer que é estranho, por exemplo, quando Branca de Neve abre os olhos uma vez mais?*

*Sigmund Freud*

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>06</b>
<b>1 ROMANTISMO: CONTEXTO E CONTRASTE NO SÉCULO XIX EUROPEU.....</b>	<b>12</b>
1.1 GERAÇÃO E CONTEXTO.....	12
1.2 CAPITALISMO E ROMANTISMO: CONCEPÇÕES EM CONTRASTE.....	17
1.3 SECULARIZAÇÃO, RELIGIÃO E RESGATE.....	23
1.4 ROMANTISMO, CULTURA E NACIONALISMO.....	28
<b>2 FRANKENSTEIN: O ROMANTISMO, O HORROR E O MONSTRO DO SÉCULO XIX.....</b>	<b>33</b>
2.1 ROMANTISMO, LINGUAGEM E LITERATURA.....	33
2.2 SUBJETIVIDADE, ESTILO E HISTÓRIA. ....	38
2.3 FRANKENSTEIN: UM DUELO ENTRE O MITO E A CIÊNCIA.....	48
2.4 DEMASIADO HUMANO.....	57
<b>3 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>62</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>68</b>
<b>FONTE.....</b>	<b>68</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>68</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>70</b>

## INTRODUÇÃO

A fonte literária como objeto de pesquisa é um ganho recente no percurso da historiografia. A causa desse ganho, contudo, é a característica inata do mito, do conto, do texto: a de, ao comunicar o que quer que seja, estar atravessado pelo contexto histórico em que foi produzido, refletindo, consciente ou inconscientemente, o universo cultural que gerou seu autor, seu narrador, seu reproduzidor. Acolhida como fonte histórica, a obra literária tem contribuído imensamente para pesquisas no campo da História cultural, como reflexo de modos de pensar múltiplos de época, formas de expressão particulares, críticas e registro do imaginário.

Em contrapartida, a obra literária, por seu caráter de manifestação artística que comporta particularidades estruturais e estéticas derivadas da possibilidade criativa da subjetividade humana manifesta-se como objeto que possui a marca de identidade própria. Como tal, evidencia a condição humana conforme explorada pela historiografia moderna: de sujeito histórico constituído por uma identidade binomial – que é tanto gerada pela história quanto produtora da mesma.

Tais são as razões pelas quais o objeto elencado como fonte para o desenvolvimento do presente trabalho foi a obra literária *Frankenstein*, de Mary Shelley.

Gerada a partir de uma competição literária e publicada em 1818, a obra de ficção *Frankenstein – ou O Moderno Prometeu*, de Mary Shelley, é considerada o primeiro mito dos tempos modernos.

A autora, filha de William Godwin, teórico social de renome, e de Mary Wollstonecraft, feminista que consagrou-se como uma das principais figuras literárias femininas do período, além de ter herdado da “genética cultural” as influências de seus progenitores, vivenciou a juventude imersa em um ambiente de erudição e produção literária profundamente marcado pelas questões políticas, sociais, culturais do período – e significativamente influenciado pelo Romantismo do século XIX.

Segunda esposa do poeta Percy Bysshe Shelley, que mantinha relações de intensa troca intelectual com William Godwin, Mary Wollstonecraft Shelley escreve, com a idade de 19 anos, a obra que superaria sua própria mortalidade. Em um período em que a produção literária feminina era bastante restrita e o uso de pseudônimos masculinos era comum entre as poucas escritoras publicadas, Mary

Shelley escreve e assina uma obra de ficção que aborda em profundidade as questões polêmicas de um período de transição histórica.

Produzido no seio do século XIX, o romance gótico de Mary Shelley é fruto de uma época em que o Liberalismo e as Ciências Naturais (*Naturwissenschaften*) ascendiam como as referências da verdade: conduziriam o mundo ao progresso e ao esclarecimento. Os ecos da Idade Média, com a característica lentidão com que se transformam os elementos formadores do imaginário, se faziam presentes, ainda que sob nova roupagem (resultado da Reforma e Contra-reforma religiosa, e da propagação da doutrina espírita de Allan Kardec, entre outros), na presença do cristianismo como explicação máxima do valor supremo do homem no mundo e do sentido da vida.

O choque entre tais mentalidades no período – a nascente e a remanescente – se fará intenso – basta citar o impacto social das teorias de Charles Darwin desenvolvidas no início da segunda metade do século XIX que realocavam o homem, criação suprema de Deus, como descendente da cadeia evolutiva dos primatas. O mito, conforme os ditames da ciência, era passado: mera literatura ficcional, o que antes fora a explicação desvelada do sagrado como origem e razão da vida.

O legado desse confronto na estruturação do imaginário dos sujeitos de época se encontra presente nas proposições ficcionais da obra: o desamparo do sujeito órfão de Deus e da coletividade, em seus questionamentos sobre o bem e o mal, a moral, a virtude, a finitude humana e a solidão, o sentido da vida.

O desenvolvimento científico do período promete maravilhas em relação às possibilidades de domínio do homem sobre a natureza. Além disso, responde com assertivas a respeito da origem biológica da vida. Em paralelo, o individualismo promovido pelas perspectivas de vida atreladas às proposições do liberalismo econômico clama suas virtudes: a liberdade individual e o direito ao sucesso. Contudo, ambos não comportam substituir o arcabouço do sagrado e da coletividade.

Abre-se uma lacuna no lugar em que se encontravam presentes as compensações oferecidas pelo sagrado em relação à morte; extingue-se a certeza norteadora que conduzia a identidade humana em suas escolhas baseadas na expectativa de um encontro seguro com o consolo pós-morte; rompe-se o referencial humano estruturado sobre a coletividade.



A organização da coletividade conforme organizada na sociedade pré-industrial era também um norteador de comportamentos e definidor de identidades: localizando os sujeitos no espaço social com atribuições e propósitos específicos, funcionava como um legado referencial para a estruturação da identidade na vida em grupo, oferecendo ao homem um lugar no mundo e um sentido para a existência que a nova sociedade capitalista não irá preservar.

A criatura chamada à vida por Victor Frankenstein é a representação desse humano órfão de um mito de origem sagrada ou fabulosa e carente do conforto do maravilhoso e da coletividade. Seu desamparo, solidão e questionamentos, bem como os do próprio Victor Frankenstein diante do prodígio realizado (a geração da vida por meio de corrente elétrica) e de sua solidão são o espelho da queda da graça de toda uma época; apontam para o conflito a respeito da própria identidade do humano e o impacto emocional decorrente.

A narrativa sempre em primeira pessoa, seja na voz de Victor Frankenstein ou nas cartas de outros personagens, dá vazão à complexidade emocional interior dos sujeitos em questionamento deste período de construção de um novo humano, em confronto com suas pulsões díspares e estímulos externos que intensificam tais conflitos.

A estruturação da individualidade, em sua efusão interior, bem como no desenrolar da vida prática em suas vicissitudes cotidianas nas relações com o outro e com o mundo reflete o panorama do novo período histórico que se instaura. Em suas implicações sociais e culturais que causam impacto na estruturas das mentalidade, vão definindo os conflitos decorrentes da sobreposição da ciência e do individual sobre o fabuloso, o sagrado e o coletivo no imaginário do século XIX.

É justamente por sua característica de espelho hipertrofiado da realidade social da época que o presente trabalho se propôs a investigar de que forma a obra citada antecipa o impacto da afirmação da ciência e da individualidade sobre o fabuloso, o sagrado e o coletivo no imaginário do século XIX.

Para tanto, foi realizado o estudo contextual do período, para o qual as asserções de Eric Hobsbawm em sua obra *A Era das Revoluções* foram imprescindíveis. Para verificação da relação entre o contexto histórico do período, seus impactos sobre a subjetividade humana e a obra produzida por Mary Shelley, foram realizados estudos sobre o Romantismo, que confere identidade à produção literária do período, dando-se especial atenção à produção gótica, gerada no seio da

literatura romântica e que acolhe em suas definições a obra analisada. A sustentação de tais estudos deu-se a partir da obra *O Romantismo*, de J. Guinsburg, e *Gothic Fiction*, de Andrew Smith.

No desenvolvimento de tais estudos, foi privilegiada a análise da relação entre características particulares da visão de mundo e da produção literária romântica – como manifestação artística associada ao contexto amplo que abarca todos os âmbitos da existência humana no desenrolar da esteira histórica – e o contexto histórico em que foi produzida. Ao longo da análise baseada em tal estabelecimento de relações, foi perseguida a sustentação ou não da hipótese segundo a qual a obra *Frankenstein*, de Mary Shelley, antecipa as consequências do impacto do processo de dinamização científica e individualismo novecentista no imaginário de época.

Como sustentáculo teórico crítico deste empreendimento monográfico, optou-se pelo referencial teórico oferecido pelo pensamento de Johann Gottlieb Fichte, Sigmund Freud e Walter Benjamin. A escolha de Fichte, filósofo do Idealismo Alemão da transição do século XVIII – XIX, deveu-se ao fato deste sintetizar, através de sua proposta filosófica, os ideais do Romantismo: o desejo de reunião a um Absoluto como chave de libertação e autoconquista identitária e o resgate do mistério e do sagrado que, para o Romantismo, encontra-se presente no ser humano, na natureza, e, de modo especial, nas expressões de genialidade artística – considerado pelo movimento como âmbito supremo da liberdade humana.

Sigmund Freud, pai do movimento psicanalítico na transição do século XIX – XX, oferece, por sua vez, o referencial teórico suficientemente capaz de ilustrar e problematizar o drama da busca identitária procedida por todo e qualquer indivíduo – drama este que assola não apenas a criatura, mas também seu criador, em *Frankenstein*. Ademais, o conceito de **estranheza**, trabalhado por Freud em seus ensaios derradeiros, apresenta a dimensão do mistério no jogo do desvelar-se do ser que, a exemplo de uma clareira, encontra-se em perene assinalação de sua condição existencial: trata-se de um jogo entre o mostrar-se parcialmente e o ocultar-se, entre o tornar-se consciente do que há de si mesmo no olhar que dirige ao Outro. Tal dinâmica traduz a situação existencial humana por excelência, isto é, o lançar-se em possibilidades perenemente, sem poder contar com uma definição *a priori* de uma natureza e destino, tendo que conquistar e construir sua própria humanidade. Foi justamente essa mescla de historicidade e necessidade de autonomia no processo de significação da vivência autobiográfica refletida –

elementos basilares na teoria psicanalítica – que se procurou evocar – enquanto embasamento teórico – do pensamento de Freud para a análise de *Frankenstein*.

Por fim, através de Walter Benjamin, tornou-se possível identificar o traço latente em *Frankenstein* que, através da figura do narrador, manifesta a característica marcante do período – uma crise de transição histórica – no qual se situa a obra produzida.

O testemunho auditivo de Robert Walton serve-lhe de reflexão e, por consequência, de traslado reflexivo para o leitor. A busca pela **força magnética que atrai a bússola para o norte** sintetiza o drama de vida de Robert Walton, mas não é o limite de sua personalidade complexa. O núcleo a partir do qual esta se desenvolve é, na verdade, a identidade arquetípica do narrador, temática que atravessa a obra de Benjamin e que, neste trabalho monográfico, embasa a análise situacional de Robert Walton.

Para Walter Benjamin, a narrativa oral, típica de formas de vida em que a coletividade conduz à estruturação do indivíduo, pode ser definida a partir de dois representantes arcaicos que, fundidos, geram a estrutura do narrador: aquele que encarna as tradições, o conhecimento do passado, representado pelo trabalhador sedentário, e o viajante, que traz o acréscimo do novo, do conhecimento do estranho, de terras distantes, do fantástico ou surpreendente (originalmente representado o primeiro pelo camponês sedentário e o segundo pelo marinheiro comerciante) – parte do amálgama que constitui a identidade do narrador da obra analisada.

Destacam-se, ainda, no presente trabalho, o papel desempenhado pela literatura, de modo geral, na história, através de Lynn Hunt.

A dimensão do discurso em seu caráter de criador da realidade foi enfatizada através do pensamento de Michel Foucault. Do mesmo modo, as asserções de Roger Chartier a respeito da dinâmica de influência recíproca entre sujeito e contexto na construção da realidade histórica se fizeram necessárias nas considerações conclusivas. Tais asserções são de especial valor por destacarem a relevância em se falar sobre a realidade subjetiva do homem que o transforma em um significador da realidade e, portanto, co-criador da mesma, tanto quanto um produto desta – condição que endossa a relevância da literatura como fonte histórica por ser produto/reflexo da realidade subjetiva do homem, produtor de história e objeto de reflexão da mesma.

Tais são as reflexões propostas que foram organizadas em dois capítulos. No primeiro capítulo, foi privilegiada uma caracterização geral do contexto de transição do século XVIII para o século XIX europeu em suas relações com as proposições românticas desenvolvidas no período, de modo a sustentar a hipótese segundo a qual o Romantismo constitui a expressão artística de um espírito de época. Gênese, ideais e expressões do movimento são elencados e sintetizados sistematicamente sempre em relação ao contexto mais amplo que caracteriza as transformações políticas, sociais e econômicas da época, destacando-se a secularização política, a ascensão da razão e da ciência e o desenvolvimento do capitalismo.

O segundo capítulo apresenta as influências da visão de mundo romântica sobre a conceituação da linguagem e a forma como é utilizada no âmbito literário do Romantismo, sobretudo na constituição da ficção gótica.

O capítulo desenvolve-se apresentando a conexão entre tal manifestação expressiva e a figura oitocentista do indivíduo que se encontra em crise – social; religiosa; moral; científica.

Por fim, foi feita a análise da obra a partir do arsenal teórico e contextual pesquisado, em uma dinâmica que procurou evidenciar as relações entre o previamente exposto – sobre contexto histórico, literatura e subjetividade humana e as características constitutivas do texto de Mary Shelley – no que diz respeito à temática e a estrutura narrativa.

A organização de tal análise, que foi a proposta geradora do presente trabalho, foi estruturada de modo a evidenciar como a tríade de personagens criada por Mary Shelley – o narrador navegante, Robert Walton, o cientista criador, Victor Frankenstein, e a criatura condenada à orfandade absoluta – representam futuros desdobramentos possíveis para o sujeito que está a se constituir no século XIX, e de que maneira estes três arquétipos representam o amálgama da condição conflitiva em que se encontra a subjetividade humana do período.

Cabe ainda ressaltar, em justificativa, que muitos títulos que não foram mencionados no corpo do texto monográfico (ver bibliografia) foram relevantes para elaboração do presente trabalho, na medida em que ofereceram fios condutores para leitura investigativa de *Frankenstein*.

## 1 ROMANTISMO: CONTEXTO E CONTRASTE NO SÉCULO XIX EUROPEU.

### 1.1 GERAÇÃO E CONTEXTO.

Mas mesmo as artes de uma pequena minoria social ainda podem fazer ecoar o trovão dos terremotos que abalam toda a humanidade. Assim ocorreu com a literatura e as artes de nosso período, e o resultado foi o “romantismo”. (Eric Hobsbawm)

Definido por Eric Hobsbawm como uma tendência artística consciente, imbuída de militância própria, o Romantismo desponta na Grã-Bretanha, França e Alemanha na aurora do século XIX. A partir daí, se estende para outras regiões europeias, América do Norte e além.

As primeiras proposições que viriam a servir de inspiração para o Romantismo, contudo, datam de um período anterior: já estavam expressas na palavra e ações de Jean-Jacques Rousseau e dos jovens poetas alemães do *Sturm und Drang* – Tempestade e Ímpeto<sup>1</sup> –, no que seria considerado como **pré-romantismo**. (HOBSBAWM, 2010, p.407).

Tendo colhido inspirações de nacionalidades diversas – pode ser citado também o inglês William Shakespeare, neste caso, como uma inspiração mais remota – o pré-romantismo, e mesmo o Romantismo, concentram-se, sobretudo, na Europa, com especial força e definição na Alemanha.

As múltiplas influências convergentes (filosóficas, estéticas, religiosas) que resultariam na ruptura com os padrões estabelecidos pelo classicismo – reafirmados no neoclassicismo iluminista – resignificaram e foram resignificados pela produção dos sujeitos históricos, sobretudo europeus da Inglaterra, França e Alemanha, e pelos impactos por eles sofridos, materializados no movimento a que se denominou romantismo e que se desenvolveu entre as duas últimas décadas do século XVIII e o encerramento da primeira metade do século XIX.

O nascimento de um contraste histórico é sempre o fruto gerado por um desconforto; muitas vezes, é o útero social que se torna demasiado apertado para um dos grupos que nele se desenvolve. Este, às vezes tendo sua nutrição alterada em nova dinâmica, cresce, vivifica, vem ao mundo para tomar novos espaços. Para

---

<sup>1</sup>O movimento herdou o nome da peça teatral de Maximilian Klinger (1752 – 1831). (CARPEAUX, 2013, p. 60).

além das necessidades intrauterinas há muito abandonadas, não apenas ocupa espaços, mas transforma-os.

É essa a história do desenvolvimento do comércio, da ascensão burguesa, do triunfo capitalista. Da secularização e da racionalidade. Também é a história do rompimento dos cordões umbilicais feudais que será pesadamente lamentado pelos medievalistas românticos.

A história de uma placenta que se tornou desconfortável como lar de gêmeos que precisariam disputar o mesmo alimento – que se tornou ameaçadora para aquele que melhor se nutria e temia perde-la, ameaçadora para aquele que minguava – à Revolução Industrial foram, afinal de contas, atribuídas as origens tanto do capitalismo como a do marxismo.

Herman Hesse, fazedor de pérolas da literatura alemã, disse um dia – ou, ainda, escreveu – que para nascer era preciso destruir um mundo (talvez a casca de um ovo) (HESSE, 1974, p.91).

Mas nascer não se resume ao rompimento. Em uma nova estrutura de significação histórica – que compreende uma dinâmica econômica, social, política, subjetiva, própria – é preciso reinventar aquilo que se é. E, para cada grupo que compõe cada novo contexto histórico manifestado, para cada lugar ocupado, as perspectivas serão diferentes. Assim os grupos ímpares serão, paradoxalmente, eternamente binomiais – a identidade define-se pela alteridade. O pano de fundo do sujeito é o Outro – a partir do qual se define por contraste.

Um dos muitos Outros a partir do qual o Romantismo irá significar-se é o Clássico. E, a partir do contraste, é possível reconhecer ambos.

Conforme Roselfeld e Guinsburg, é principalmente a partir do Renascimento que a Antiguidade Greco-Latina torna-se sinônimo de *Clássica* – o padrão referencial é inspirado em uma fase da arte grega.

No século XVIII, o Neoclassicismo prevalece – consonante, pela valorização do racionalismo ilustrado, com o Século das Luzes. Claro, racional, o movimento preza o equilíbrio e a ordem. Os impulsos subjetivos devem ser disciplinados. A primazia é da obra, e não das particularidades do autor, que se pretende objetivo. A obra de valor, portanto, é aquela bem-sucedida na realização de técnicas que constroem um resultado identificado a um padrão ideal.

O modelo do Romantismo é o da irregularidade – da enunciação do subjetivo, original, irreverente aos preceitos que vinham sendo defendidos – pelo classicismo, racionalismo, pelo cientificismo, pelo capitalismo em ascensão.

A interiorização associada à sintonia com a natureza – na qual esta aparece como caminho para o encontro da verdadeira identidade – se coaduna com o pessimismo diante dos rumos da sociedade e da civilização. O clamor é, portanto, em busca daquilo que falta – o passado perdido que, idealizado, significa o paraíso original.

Na Alemanha, *Asfaltliterat*, “literato de asfalto”, perfila o homem crítico, sensível, essencialmente urbano, contudo sufocado pela atmosfera da cidade grande. O *tedium vitae* daí emergente se associa à busca da satisfação no rústico e elementar – a marca do bucolismo romântico. (ROSENFELD, GUINSBURG. In: GUINSBURG, 1993, p. 261 – 283)

Pode-se considerar de maneira conjunta que o fenômeno do romantismo é um produto típico da vida e cultura urbana de uma Europa sob o impacto da revolução burguesa. Seja como for o primitivismo romântico não é o fruto agreste de um viver na natureza, nem sequer de uma cultura tribal ou mesmo aldeã, mas sim o florão apurado de formas de existência material civilizadíssimas [...]. (ROSENFELD, GUINSBURG. In: GUINSBURG 1993, p. 282 – 283).

Entusiasta do capitalismo, inspirada pelo individualismo e pelas premissas iluministas que louvam a ciência e a razão, a classe média emergente aclama o novo contexto – útero da urbanização; para os românticos, ele é um mau agouro de aridez angustiante.

Tal bifurcação que afasta contemporâneos do novo século vem se predestinando desde o final do século XVIII.

1780, mesma década que acolheu a tomada da Bastilha, é considerada marco de relevância inalienável na maré que soergueu as ondas da Revolução Industrial da Inglaterra rumo ao estabelecimento e consolidação do capitalismo.

Os inúmeros elementos e fatores atrelados a estes dois momentos significativos no campo da transformação histórica constituem o perfil contra o qual a militância romântica estabeleceria seu contraste, sendo mesmo considerada não apenas como emergência do período, mas como um fruto derivado deste. (FALBEL. In: GUINSBURG, 1993).

Se fôssemos resumir as relações entre o artista e a sociedade nesta época em uma só frase, poderíamos dizer que a Revolução Francesa inspirava—o com seu exemplo, que a revolução industrial com seu horror, enquanto a sociedade burguesa, que surgiu de ambas, transformava sua própria experiência e estilos de criação. (HOBSBAWM, 2010, p 403.)

O contexto apresentado por Falbel (1993) não deixa dúvidas em relação à transformação vertiginosa que conduz o desenvolvimento inglês à exuberância tecnológica e comercial e à reestruturação social simbolizada na Revolução Francesa; a partir da Revolução Industrial, a nação inglesa legaria aos homens a nova estrutura econômica que floresceria no capitalismo – e a já citada Revolução Francesa suas marcas políticas e ideológicas.

A Inglaterra seria favorecida pelo estímulo e as possibilidades de inovações e progresso na área industrial.

Os conhecimentos teóricos acumulados e o estabelecimento da ciência experimental contribuíram para tais progressos, no qual redundava o extenso processo de desenvolvimento do comércio que se acelerara e tornara-se mais complexo a partir das relações com países ultramarinos.

O comércio marítimo – entre metrópoles e colônias espanholas e portuguesas, bem como as do extremo oriente, fez acumularem no continente europeu os metais preciosos; a política colonial inglesa garantiu privilégios comerciais que atraíam esses metais para seus cofres – as próprias relações comerciais foram facilitadas pela adesão ao uso do papel-moeda e a técnica bancária; os banqueiros incentivavam empreendimentos e negócios industriais através de empréstimos, troca de títulos e ações – abre-se aí o caminho para o surgimento de sociedades de ações que encontrarão na Bolsa seu contexto de mercado.

O crescimento demográfico no período também foi bastante significativo – a população aumentou em 40% na segunda metade do século XVIII e mais de 50% nas três primeiras décadas do século XIX (Inglaterra e País de Gales). Diversos fatores contribuíram para tanto: aumento da taxa de natalidade, queda do índice de mortalidade, aumento da oferta de alimentos pelos incrementos na produção, maior imunização em consequência de melhora na alimentação e hábitos de higiene, substituição da madeira e do colmo pelo tijolo e a pedra que ofereciam maior proteção contra epidemias (FALBEL. In: GUINSBURG, 1993, p.24 – 27).



O rumo da classe média que constituiria a burguesia era para o alto e avante: não houvera contexto mais animador até então para os que apostavam na organização do novo sistema econômico que se desenvolvia.

Conforme Hobsbawm (2010), o *self-made-man*, cidadão do futuro, estava representado em Benjamin Franklin, impressor, jornalista, inventor, empresário, estadista e negociante. O talento individual exercido em um mundo de razão era a medida do sucesso, a ser alcançado por habilidade e mérito das classes economicamente progressistas que se envolviam com os avanços da época – círculos mercantis, financistas e proprietários que demonstravam destreza econômica, a classe média instruída, os fabricantes, empresários, administradores de espírito científico. Como Estado mais bem-sucedido da Europa do século XVIII, a Grã-Bretanha devia seu status ao progresso econômico – este passa a ser o investimento dos governos continentais.

As regiões desérticas, contudo, fazem contexto ao oásis – nem todos terão o privilégio de usufruírem de uma realidade semelhante à miragem capitalista de seus beneficiados.

A revolução industrial inglesa substituiu oficinas e tendas de artesãos pelas grandes manufaturas, transformando-os em órfãos profissionais – a impessoalidade passava a predominar sobre o trabalho orgânico que resultava em produtos que eram a assinatura de seus criadores – que, afinal, os concebiam, iniciavam, desenvolviam, concluíam. A setorização tornou os trabalhadores anônimos e estranhos a seus produtos (não existia mais, como era para o artesão que teve seu trabalho substituído, a relação criação e criatura).

À aridez da vida social legada pela revolução industrial aos que não foram contemplados pelas benesses do capitalismo incluíam-se condições de vida subumanas; estas se evidenciavam como fato entre as massas de trabalhadores reorganizadas pelo novo sistema de produção.

O consenso de ideias de um grupo social de grande força aglutinadora, que incluía as proposições do liberalismo clássico e as marcas da ideologia maçônica deu identidade à França pós-revolucionária; na Revolução Francesa de 1789, eram as exigências burguesas que se manifestavam na Declaração dos Direitos do homem e do Cidadão – um manifesto contra a hierarquia nobiliárquica, mas que não sustentaria uma prática de sociedade democrática e igualitária conforme parecia teorizar.

A ideia de se libertar da opressão e da pequena nobreza instilou no povo perspectivas que o levaram à união que conduziu à vitória da revolução.

Seria a burguesia, contudo, que colheria o fruto dessa vitória, e não toda a população, conforme o ideal de liberdade, igualdade e fraternidade que os atraía – e que se vinculava à necessidade burguesa de preservar a propriedade privada, oferecer garantias para a empresa privada, instaurar um contexto que não limitasse a possibilidade de vida a partir de títulos e nascimento, dando vazão ao desenvolvimento do capitalismo e a possibilidade de enriquecimento ao alcance daqueles que possuíam perspectivas de lucro. (HOBSEBAWN, 2010).

## 1.2 CAPITALISMO E ROMANTISMO: CONCEPÇÕES EM CONTRASTE.

O clássico liberalismo burguês, elaborado já nos séculos XVII e XVIII, triunfara encarnado na classe média que devia sua ascensão à revolução dupla e conformaria a silhueta da sociedade burguesa.

Hobsbawm evoca, na ideologia estruturante da classe triunfante, os princípios iluministas afirmados no século XVIII – ainda que os iluministas do período (até 1780) se dividissem entre aqueles que defendiam o despotismo esclarecido – o **soberano filósofo** – e os que abraçaram a proposição de que a sociedade livre seria a sociedade capitalista: a crença no traço evolutivo da história humana atrelava-se à observação de que o controle do homem sobre a natureza e o conhecimento científico, associado aos métodos empiristas – constatação de resultados observáveis das experimentações – fortemente influenciados pela revolução científica do século XVII, avançavam continuamente. Sustentava-se a razão como a via para a verdade, a partir da qual o homem poderia a tudo compreender – bem como solucionar qualquer problema; era a ela que se deveria, portanto, o aperfeiçoamento da sociedade e do indivíduo. (HOBSEBAWN, 2010).

A grande Enciclopédia de Diderot e d'Alembert não era simplesmente um compêndio do pensamento político e social progressista, mas do progresso científico e tecnológico. Pois, de fato, o "iluminismo", a convicção no progresso do conhecimento humano, na racionalidade, na riqueza e no controle sobre a natureza – de que estava profundamente imbuído o século XVIII – derivou sua força primordialmente do evidente progresso da produção, do comércio e da racionalidade econômica e científica que se acreditava estar associada a ambos. (HOBSEBAWN, 2010, p. 47).

Ainda conforme Hobsbawm, durante o Século das Luzes a confiança da classe média no triunfo do capitalismo era efetiva – este seria, inclusive, o caminho para o desejado progresso da humanidade – junto com o progresso da produção viria o das artes, das ciências, da civilização – o desenvolvimento do sistema e da civilização do século XVIII fora significativo.

Contudo, na primeira metade do século XIX a economia política “tornou-se uma ciência “lúgubre” mais do que cor-de-rosa.” (HOBSBAWM, 2010, p. 376).

A miséria gritante dos desfavorecidos, sua substituição ou padecimento pela introdução das máquinas, as dificuldades enfrentadas pela expansão capitalista entre 1810 e 1840 incentivaram críticas a respeito do contraste entre produção e distribuição e feriram o otimismo original.

A reorganização dos modos de produção e dos espaços configurada pela instauração do que viria a ser o sistema capitalista ressignificava as relações entre os homens: a dinâmica de produção pré-capitalista dos artesãos e camponeses perdera seu contexto.

A dissolução entre os laços feudais do trabalhador e seus superiores, substituída pelo vínculo impessoal do “pagamento em espécie” era um dos lamentos do Romantismo, que elegia a Idade Média como um de seus referenciais idealizados. Teria sido aquela a época dourada dos trabalhadores; o camponês, o artesão pré-industrial, mergulhado em fervorosa fé cristã, sua relação orgânica com seu trabalho, harmonizada com os ditames e o tempo da natureza, a reverência diante de sua dimensão fantástica, a vida idílica, bucólica, idealizada nas antecedentes cidades pré-industriais serviam como referência do paraíso perdido. (HOBSBAWM, 2010).

A proposta da visão romântica adotava a “perspectiva de coesão mágica, de envolvimento analógico entre palavras e coisas, da compreensão pré-clássica do mundo, dominante do Medievo à fase renascentista” (NUNES. In: GUINSBURG, 1993, p.67).

O movimento em direção ao misticismo presente no bucolismo romântico evidenciava-se também no interesse em culturas orientais – da Índia e da Ásia, de modo geral, para onde se voltavam os românticos em “busca dos mais antigos mistérios e fontes da sabedoria irracional do Oriente”. (HOBSBAWM, 2010, p. 417)

Em oposição à realidade árdua, os românticos erguiam a bandeira do resgate da relação do homem com a natureza e com o divino (que já se incluía na primeira, bem como no homem).

O voltar-se à interioridade romântico, ao sentimento, já presente na esteira rousseauiana do pré-romantismo, conforme evocado por Hobsbawm (2010) estende-se para um conceito de natureza diverso daquele ditado pela

[...]concepção cartesiana e enciclopedista, que via nela algo de exterior, de objetivo, de matematizado e racional. [...] Trata-se, como se vê, de uma natureza com a qual o espírito tende a confundir-se, desenvolvendo uma espécie de volúpia cósmica. E essa interiorização da natureza permite, segundo Rousseau, um mergulho na própria interioridade humana, um alargamento da humanidade do homem. (BORNHEIM. In: GUINSBURG, 1993, p.81).

A autenticidade do homem derivaria da vivência do sentimento interior que permitia a fusão mística com a natureza, em oposição à imposição de uma cultura artificial que balizava comportamentos e restringia a verdadeira identidade humana, conceito identificado para o romântico à nova sociedade emergente da burguesia.

Hobsbawm afirma que o gênio teria sido “[...] uma das invenções mais características da era romântica” (HOBBSAWM, 2010, p. 410). Esse gênio, contudo, não está identificado originalmente a uma superioridade intelectual, mas a um conceito específico hasteado pelos jovens alemães do *Sturm Und Drang*. Conforme Carpeaux, estaria associado

à capacidade de criar valores de beleza sem obedecer às regras eruditas pelas quais é formado o gosto artístico dos cultos; capacidade atribuída ao povo e invocada para reabilitar a poesia popular, que o gosto clássico desprezara. Um “gênio” é, então, aquele que não precisa de regras para comover e edificar. “Genial” é a poesia sem imitação dos antigos e “genial” é a religiosidade livre sem dogmas. Os pré-românticos alemães pretendem viver e escrever sem e contra as regras da sociedade e da literatura do século; por isso julgam-se “gênios” (CARPEAUX, 2013, p.55).

Conforme Nunes (1993), o “gênio”, portanto, permaneceria insubmisso as regras ditadas pela nova sociedade, pelo classicismo, pelos novos costumes, pela burguesia, pelo capitalismo; estaria entregue à autenticidade de sua interioridade, ao inconsciente, livre da racionalidade e identificado a uma verdadeira força mística da natureza romântica. Esta, espetacular, chamariz privilegiado da atitude contemplativa, espaço favorecido para o refúgio do indivíduo solitário era também o

atestado do elemento espiritual, a existência do suprassensível ao qual o poeta podia ter acesso pelo caminho da interiorização, da imaginação intuitiva, que manifestaria em suas obras – e que se opunha à ideologia burguesa que herdara do iluminismo a defesa ao acesso à verdade via razão e ciência. (NUNES. In: GUINSBURG, 1993).

Tal conceito de natureza era então inspirado ao Romantismo a partir das proposições filosóficas de Fichte, Schlegel, Schleiermacher, Schelling<sup>2</sup>.

Se Fichte é uma inspiração consistente para a ideia de transcendência do Eu e busca da Unidade que permeia o romantismo, Schlegel, ao abraçar as proposições de Fichte e procurar desenvolvê-las, aparece, efetivamente, como um iniciador do movimento romântico.

Em 1794, Johan Gottlieb Fichte tivera publicado seu livro *Fundamento de Toda Teoria da Ciência*. A expectativa de Fichte com sua filosofia é não apenas de resolver o dualismo kantiano no qual se opõem o mundo da natureza e o mundo espiritual, mas de superá-lo a partir de um princípio unificador que justificasse a realidade de maneira integral. A busca de um princípio metafísico conduz o pensamento de Fichte a um Eu, modo pelo qual o filósofo denomina uma autoconsciência pura que seria não um eu particular de uma pessoa, mas o que existe em todos os homens de divino e absoluto. Esse Eu seria ação pura criadora de toda a realidade – dos eus individuais e do seu derredor. – Toda a manifestação externa – o não-Eu – seria produto derivado da ação do Eu. As limitações da consciência individual (também um produto do Eu carregado por uma finalidade) que se apresenta no desdobramento de atos limitados, dotados cada um de conteúdos determinados, assim como outras manifestações do mundo que se caracterizam como restritivas da liberdade absoluta (identidade do Eu), derivariam da ação desse Eu absoluto com o intuito de exercitar-se como liberdade – o que seria possível pela produção deliberada de obstáculos à liberdade absoluta.

Seria possível atingir a ação efetiva deste Eu puro através de um pensar-se a si mesmo – o ponto primordial da filosofia defendido por Fichte.

---

<sup>2</sup> Em virtude da impossibilidade de aprofundar os estudos sobre o tema a partir das obras originais dos filósofos citados, e pela ênfase da proposta de debruçar-se sobre a perspectiva romântica, os conceitos e proposições de autoria de Johann Gottlieb Fichte (filósofo), August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel (críticos literários), Friedrich Daniel Schleiermacher (professor de teologia) e Friedrich Wilhelm Schelling (filósofo) estão aqui apresentados sob a perspectiva de Bornheim.

O mundo representado estaria, portanto, completamente subordinado ao mundo da interioridade e liberdade humana. A validação do outro, do eu alheio como existência legítima leva Fichte a propor uma comunidade de espíritos que carregam em si o Absoluto Uno que se derrama, pluraliza, nas consciências individuais que, tendo como elemento comum o Absoluto, são passíveis de intercomunicação.

Às características panteístas, de Identidade Una, de Absoluto, de transcendência e de origem divina para a vida, bem como a primazia do mundo interior em relação ao externo e a legitimação da intuição intelectual e da possibilidade de sintonização com o Absoluto a partir da interioridade, imanescentes ao Romantismo, Friedrich Schlegel acresce o papel transcendental da obra de arte.

Através de sua criação, o artista, ao transfigurar o sensível a partir de um sentido a ele conferido pelo espírito, é o mediador por excelência que estabelece unidade entre o real e o ideal, espiritualizando o não-Eu. O artista é visto algo como um sacerdote. Para Schlegel, filosofia, arte, moral e religião estariam indissociados.

A dissidência entre o pensamento de Fichte e Schleiermacher – que também persegue a união com o Absoluto e abraça parte das proposições do primeiro – consiste na rejeição da possibilidade de compreender a União a partir de métodos racionais e discursivos. O caminho seria o sentimento – perspectiva comum aos românticos.

Também para Schelling, grande pensador do movimento romântico, a reflexão barraria o caminho do sujeito para o encontro com o Absoluto. A via de acesso única seria a intuição. Destaca-se em seu pensamento o problema da natureza – que, a partir de sua perspectiva, havia sido ignorado por Fichte, ou reduzido a um epifenômeno, fruto da imaginação criadora.

Em Schelling, a natureza em si seria uma manifestação do Absoluto; no homem, o Espírito Absoluto que o habita se torna consciência e liberdade. Na natureza, permanece inconsciente, sem liberdade, mas ambos tem um fim comum: a (re)integração com o Absoluto.

Para Schelling, também a arte propicia a revelação da unidade – entre natureza e espírito. Futuramente, seu pensamento se desdobrará em outras proposições nas quais a busca pela fundamentação da unidade culminará na dissolução da diferenciação entre sujeito e objeto. O que há não é mais simplesmente harmonia entre o mundo da natureza e o reino dos espíritos, mas coincidência pura de identidade (Absoluto) entre ambos. No panteísmo de Schelling

a multiplicidade é uma diferença aparente; é a ideia absoluta presente em cada representação do mundo das aparências que é a verdade, restando para a particularidade da representação em si nenhuma identificação de realidade. (BORNHEIM. In: GUINSBURG, 1993).

É possível identificar nas proposições desenvolvidas por tais filósofos um epicentro comum – afinal, Fichte teria sido a inspiração primal dos que se sucederam, endossando, discutindo, reformulando suas ideias com aquiescências e rejeições. O que cintila, nesse amálgama, é também o que serve de vértice ao Romantismo: o enaltecimento da natureza, sua espiritualização, a presença do divino no contexto natural e no homem; sua eterna busca pela (re)unificação com o Absoluto – pela sintonia com a natureza, pela transcendência da arte como manifestação do suprassensível mediada pelo artista, pela primazia da intuição sobre a racionalidade, pela valorização do sentir, pela supremacia do interior (realidade) sobre o externo (aparência, representação).

Se o romântico evocava o medieval também como uma idealização, incluindo-se aí o cristianismo, ecoava nele ainda, e retumbante, o entendimento de mundo que edificara crenças, costumes e tradições da velha Índia.

No processo de introspecção e entrega – pregado pelos românticos em defesa da sintonização com o Eu, da harmonização com a identidade real da Natureza, da dissolução das fronteiras entre o que está individualizado e a identidade Absoluta, não escapa ao Romantismo uma sondagem da própria consciência que adivinha uma “interioridade desconhecida” (ROSENFELD, GUINSBURG. In: GUINSBURG, 1993, p. 285): é a antecipação romântica do inconsciente freudiano.

Para eles, é efetivamente no inconsciente que se encontra o nosso ser mais profundo. [...] Dinamismo espiritual, força quase mística, o inconsciente é como que uma floresta selvagem em nosso íntimo, do qual a consciência é o cromo – arranhando-o um pouco, chega-se ao cerne primitivo. [...] Mas os românticos também se sentem atraídos por essa região profunda de nosso ser, porque aí não reinam as dissociações e fragmentações que o cindem e desintegram. [...] A penetração neste domínio encantado, onde não vigem as leis do cotidiano e do racional, é sua tentação permanente. (ROSENFELD; GUINSBURG. In: GUINSBURG, 1993, p. 285.)

Conforme Carpeaux (2013), O gênio romântico Novalis<sup>3</sup>, poeta lírico que deu ao romantismo alemão a expressão “flor azul” como símbolo ideal, ao escrever

---

<sup>3</sup> Pseudônimo de Friedrich von Hardenberg (CARPEAUX, 2013, p. 94)

*Fragments* (aforismos de profundidade filosófica), antecipou ideias da Psicanálise e da moderna filosofia da Natureza – além de inspirar futuros poetas simbolistas e surrealistas. (CARPEAUX, 2013, p. 94).

Já a constituição da ideologia burguesa era radicalmente diferente.

### 1.3 SECULARIZAÇÃO, RELIGIÃO E RESGATE.

Assim, o triunfo burguês imbuíu a Revolução Francesa da ideologia moral-secular ou agnóstica do Iluminismo do século XVIII, e desde que o idioma daquela revolução se transformou na linguagem geral de todos os movimentos sociais revolucionários subsequentes, também lhes transmitiu este secularismo. (Eric Hobsbawm).

Em parceria com A Revolução Americana, a Revolução Francesa também representava o marco de uma transformação histórica de significância extrema: até tais momentos, as questões políticas e sociais europeias eram discutidas sob a ótica e/ou sobre bases religiosas. Esta era a perspectiva predominante na civilização ocidental e justificava, até então, as hierarquias sociais, a política, a economia. É a insurgência francesa que irá oferecer a nova perspectiva secular a partir da qual seriam discutidas as revoluções e independências que se sucederiam.

Na segunda metade do século XIX, a carência de uma eloquência adequada às Igrejas tradicionais para favorecer a manutenção ou adesão do proletariado contribuiria para um processo de secularização também deste grupo – embora quantitativamente a religião continuasse a superar a ideologia agnóstica do Iluminismo do século XVIII que acompanhava a classe média liberal, a evidência da hegemonia política desta se mantinha desde a Revolução Francesa: o caráter ideológico do qual estivera imbuído o movimento era também o que conduzia a estruturação social, política e econômica da nova sociedade. (HOBBSAWM, 2010, p. 350 – 351).

Mesmo os movimentos socialistas e trabalhistas que tomariam forma no decorrer do século XIX baseavam sua ideologia no racionalismo do século XVIII.

Embora nos países em que as seitas protestantes estavam bem estabelecidas a adesão dos grupos trabalhadores fosse mais significativa (a aridez de seu cotidiano, carente de saídas para as emoções de massa, assoberbado por dificuldades e monotonia tornava atraente a participação em seitas livres de



hierarquia religiosa que podiam se transformar em uma assembleia igualitária) a indiferença do proletariado à religião organizada estava presente como uma novidade no corpo social popular.

De certa forma, seus grupos sofreram um tipo de abandono religioso: seus costumes, sua experiência, o novo ambiente social que se compunha – aglomerações, desenvolvimento de cidades, estabelecimentos industriais, enfim, a nova realidade que se impunha, com novas necessidades de consolo e orientação, eram estranhos às Igrejas estabelecidas acostumadas a lidar com outra realidade popular.

A condição de desolamento que aí se apresentava, em um cotidiano desconfortável que não oferecia perspectivas de compensação, contribuiu para que figurasse no período tanto o rompimento com a igreja estabelecida quanto um renascimento religioso que se espraiava através da multiplicação de seitas ou cultos surgidos a partir de derivações aceitas pela religião católica romana. No desenrolar do século XIX, a busca por uma alternativa de oposição à tirania desumana do liberalismo da classe média incentivaria ainda um retorno “à religião militante, literal e ultrapassada” (HOBBSAWM, 2010, p. 358 – 363).

Conforme atesta Thompson (1987), entre o proletariado, o metodismo, que rompera com a Igreja Anglicana, se apresentaria significativamente popular – a ausência de uma hierarquia religiosa, que possibilitava ao trabalhador o lugar de pregador provia a igualdade que não se encontrara entre as classes sociais econômica e politicamente. As capelas de portas abertas ao proletariado e a promoção de organizações sociais que ofereciam uma espécie de comunidade compensatória aos órfãos da Revolução Industrial, desarraigados de sua dinâmica original, favoreciam a apropriação do metodismo pelos trabalhadores. Associando o trabalho à virtude, injetava-se na autoimagem do proletariado algum valor.

Além disso, toda a repressão metodista imposta ao comportamento cotidiano era compensada por uma canalização de energias em celebrações religiosas intensas, preenchidas por desmaios, suores, suspiros, confissões, exclamações de súplica e louvor.

Embora trouxesse vantagens também aos patrões e proprietários, pela pregação da seriedade, entrega à labuta, contenção, abstinência de álcool ou outros prazeres – sempre corruptores do espírito –, e acabasse por incentivar a subserviência, o metodismo oferecia ao proletariado também a expectativa de

consolo após a morte – a dura labuta de seu tempo presente era o sacrifício que, fazendo expurgar o pecado, garantia o gozo de um pós-vida compensador.

Para a classe burguesa, excluindo-se o setor antirreligioso, associado exclusivamente à tradição moral do iluminismo e da maçonaria, as manifestações religiosas coerentes foram, desde sempre, as protestantes. As proposições colocadas por estas favoreciam sociedades construídas sobre o carreirismo individual. Se a origem do anglicanismo já simbolizara a insubordinação da política à religião, embora, de resto, pouco divergisse da Igreja Oficial, o luteranismo e o calvinismo ofereciam sustentação ao estilo de vida burguês – a ética individualista favorecia o capitalismo.

A valorização do comportamento puritano, que incluía a frugalidade, a autodisciplina, o trabalho árduo, o desabono a atividades de recreação – e via, através do calvinismo, o enriquecimento do sujeito como sinal de aprovação divina – favorecia o controle do comportamento do proletariado com uma justificativa religiosa que privilegiaria a produtividade, bem como justificava as ambições burguesas enaltecendo o comportamento que favoreceria a iniciativa individual – necessária para progredir dentro da competitividade do sistema capitalista – e o enriquecimento. (PERRY, 2002, p. 231 – 246).

As minorias e seitas protestantes estavam naturalmente mais próximas do liberalismo, sobretudo em termos políticos: ser huguenote francês equivalia a ser um liberal moderno. [...] As igrejas estatais protestantes, como a anglicana e a luterana, eram politicamente mais conservadoras, mas suas teologias eram talvez menos resistentes à corrosão da erudição bíblica e da investigação racionalista. Os judeus, naturalmente, estavam expostos a toda a força da corrente liberal. Afinal de contas, eles deviam sua emancipação política e social inteiramente a ela. (HOBBSAWM, 2010, p. 368).

Assim como atesta Hobsbawm (2010), havia evangélicos, judeus e também católicos entre os burgueses. A moderação, a poupança, a sobriedade emocional e comportamental eram elementos comuns que se adequavam a seus interesses políticos e econômicos.

De toda forma, a secularização, vinculada aos preceitos iluministas inspiradores da burguesia era, para o desenvolvimento do novo sistema econômico/social estruturado a partir do liberalismo, um ganho. Mas não sob a perspectiva romântica.

A relação entre o protestantismo e o individualismo, racionalismo e liberalismo amparados na sociedade burguesa era, para os românticos, de precursão e culpabilidade: a própria Reforma Religiosa era uma raiz do mal que se espalhara pela sociedade. Muitos jovens românticos (o que, para os grupos envolvidos com a produção das artes românticas, seria uma definição redundante) buscavam proteção contra a realidade burguesa/capitalista/racionalista que os açoitava (em maioria provenientes de países protestantes) no seio da Igreja de Roma. Alguns entregavam-se com satisfação a seus rituais. Outros aderiam ao celibato, ao ascetismo, aos escritos dos padres.

Em oposição à ideologia secular característica da nova classe, as proposições românticas defenderiam o atrelamento entre Estado e Religião – garantindo-se a subordinação do primeiro ao segundo.

A ideia da unidade total estende-se, portanto, ao plano político. A unidade cultural que o romantismo vinha realizando entre poesia, arte, filosofia, religião, moral, ciência, etc., seria complementada, no plano político, pela formação de um Superestado, à cabeça do qual deveria estar o poder religioso, força equilibradora das lutas políticas (BORNHEIM. In: GUINSBURG, 1993, p.108).

A constante busca romântica de unidade tinha uma de suas manifestações na defesa pelo Estado teocrático no qual os valores políticos estariam submetidos ao poder espiritual. A aliança entre Igreja e política era a tradução da preservação de uma sociedade orgânica em oposição aos males do liberalismo e da razão. (HOBBSAWM, 2010, p. 364 – 367).

O catolicismo medieval era enaltecido sob a perspectiva romântica de uma Idade Média idealizada – na qual teria se realizado a tentativa primeira de instauração do autêntico reino de Deus sobre a terra, na qual se estimulava um desenvolvimento integral das faculdades do homem, na qual não havia ocorrido a substituição de fé e amor pela razão e pela posse – conforme os românticos, manifesta na corrupção da cristandade presente na origem do protestantismo e que fora endossada pela Revolução Francesa.

A interpretação romântica de elementos do catolicismo medieval levam a identificá-lo como simpático a determinados ideais: a busca da unidade entre o mundo espiritual e natural aspirada pelos românticos acirrava o anti-protestantismo; a (re)união da política com a religião reforçava a ideia da integralidade; a suspensão

do questionamento científico e racional harmonizavam-se com a valorização da intuição intelectual em oposição ao discurso racional e analítico que manteria o acesso ao Absoluto interdito. (BORNHEIM. In: GUINSBURG, 1993).

A busca romântica pela Unidade não descarta a particularidade dos sujeitos; pelo contrário, as filosofias da visão romântica a respeito do caráter transcendente do homem e o caráter espiritual da realidade legitimam a originalidade e o entusiasmo, que seriam o caminho para a manifestação do divino. As proposições do Romantismo rompem com a forma de individualismo racionalista da Ilustração, mas apontam para um individualismo de características diversas, que identifica a particularidade, a singularidade da expressão como consequência de uma entrega e manifestação do Eu de caráter transcendental que corresponderia à verdadeira natureza humana. Tal individualismo valorizado pelo romantismo manifesta-se no estereótipo do gênio. (NUNES. In: GUINSBURG, 1993).

Protestantes – luteranos, calvinistas, anglicanos, huguenotes, puritanos – , católicos – apostólicos romanos, os fervorosos, os românticos místicos, os do cristianismo esotérico, os convertidos à Igreja de Roma, os panteístas, franceses revolucionários que tinham nos ideais democráticos sua religião, herdeiros iluministas que acreditavam – religiosamente – na evolução humana conduzida pela razão e pela ciência: há, para todos, um referencial divinizado.

Ainda neste momento em que se misturam estes sujeitos, em que suas expectativas são mais concretas do que virá a se realizar na prática, em que a poeira levantada pelo furacão revolucionário ainda tolda as vistas em relação ao porvir – seja com reflexos luminosos refletidos nos grãos que dançam no ar seja com a opacidade dos que circulam na sombra – há um referencial a seguir: uma religião que adoça a consciência com o endosso do comportamento capitalista, um rumo evolutivo brilhante – racionalmente analisado, cientificamente calculado, no qual o céu é o limite, um Céu redentor para os que sofrem nesta vida, uma porta de conexão com o absoluto na natureza, a revivificação de um catolicismo mítico medieval, uma busca devocional de ideais democráticos. A encruzilhada de onde partem, contudo, os conduz a realidades em que a definição do homem passará por dificuldades. As múltiplas transformações, a velocidade vertiginosa de reconfigurações sociais precipitam os sujeitos em um contexto no qual a conformação da subjetividade humana carece de espelhos.

Os românticos, em meio à vertigem das transformações sociais, políticas, históricas, antecipavam-se em busca de redefinições subjetivas que garantissem ao sujeito a constituição e manutenção de uma identidade que resistia às sugestões do novo sistema, da nova organização espacial, social, subjetiva.

Hobsbawm (2010) postula que, às regras de conduta social estabelecidas pela nova classe e meios de produção, o artista romântico, enfático em relação ao valor da subjetividade, da particularidade, do sentir individual, opunha a boemia, o extremismo (político, sensível, subjetivo), o comportamento caracterizado pela alienação. Considerando-se o gênio como solução ao impasse imposto pelas regras do mercado, o artista do período propunha-se, idealmente, a criar apenas o que se originava de seus impulsos interiores, colocando-se em relação ao público com a condição de ser aceito em seus próprios termos ou rejeitado.

Desagradava, ainda, ao Romantismo, o contraste entre a teórica liberdade de talento e a categorização generalizante da mercadoria que submetia as criações da arte ao mercado, este conversor da singularidade do artesanal à impessoalidade da fabricação setorizada e em série. (HOBBSAWM, 2010, p. 410 - 413).

#### 1.4 ROMANTISMO, CULTURA E NACIONALISMO.

A reação romântica é sempre em oposição ao que é visto como uma assepsia identitária consequente da nova realidade econômica e social e em busca da afirmação de uma identidade de resgate.

A cultura defendida pelo Romantismo seria a do “povo” – identificado ao camponês ou artesão pré-industrial do medievalismo idealizado –, expressa em sua língua, lendas, costumes, canções. Esta, alvo de interesse e inspiração romântica, estaria associada ao nacionalismo característico do Romantismo: povos em busca de “descobrir ou reafirmar a identidade nacional” (HOBBSAWM, 2010, p. 419) encontravam no folclore (palavra cunhada no encerramento da primeira metade do século XIX) uma importante expressão de relevância política.

No pré-romantismo alemão, o Povo (*Volk*) ocuparia o lugar de conceito de cidadão. Aí também se reconhece a busca nacionalista, inaugurada, sob esta perspectiva, no movimento *Sturm und Drang*.

Ambos (Rousseau e os jovens poetas alemães) compartilham também da busca da identidade na fusão com a natureza. Contudo, no *Sturm und Drang*, diferentemente do que acontece no modelo do “*bon sauvage*” de Rousseau – que aceita a cultura embora sob a nova perspectiva do sentimento de interioridade, os jovens poetas alemães associam à identidade verdadeira o resgate dos aspectos do primitivo em oposição ou a despeito da cultura. (BORNHEIM. In: GUINSBURG, 1993, p.81).

Em Rousseau, conforme evocado por Falbel (1993), o traço que virá a caracterizar o nacionalismo romântico se manifestava em suas proposições que associavam a estruturação da identidade nacional “ao papel que as condições históricas e ambientais assumiam ao diferenciar os agrupamentos românticos e criar as individualidades nacionais” (FALBEL. In: GUINSBURG, 1993, p. 41).

Durante o século XVIII afirmara-se um cosmopolitismo abstrato, supressor de diferenças nacionais, ao qual o Romantismo faria oposição por um nacionalismo concreto. O nacionalismo romântico definia-se também a partir da visão de organicidade e espontaneidade – mesmo motivo que elegia a cultura do povo e o primitivismo como referenciais ideais.

As civilizações e os povos eram vistos já no pré-romantismo dos jovens poetas alemães como tendo sua originalidade e particularidades oriundos das condições de existência próprias do espaço e tempo em que se desenvolviam. Assim, clima, tempo e momento – elementos físicos, vitais, espirituais, convergiam na síntese que se definia como nação.

A manifestação do nacional era consequência da confluência de circunstâncias que vicejavam em determinado contexto quando sucumbiriam sob outra combinação de clima, circunstâncias temporais, com virtudes nacionais e seculares particulares – conceito que se harmonizava com a ideia de “cultura do povo” e o primitivismo. Estes últimos, ocupando papéis com funções similares no Romantismo, representavam a identidade real, original, espontânea, em oposição à cultura burguesa artificialmente produzida.

Hobsbawm (2010) expõe que, embora muitos dos *slogans* característicos do pré-romantismo tenham servido a glorificação da classe média em oposição à nobreza a ser destituída do poder, e que a Revolução Francesa, como referência ideal da igualdade, liberdade e fraternidade, pudesse ser identificada, de certa forma, à identidade nacionalista, à valorização do povo e da individualidade

românticos, o triunfo da burguesia na dupla revolução opôs a ambos como inimigos: para o romantismo, o mundo burguês capitalista que se estruturava podia “dar conforto e riqueza aos homens [...] mas deixou suas almas desnudas e solitárias” (HOBSBAWM, 2010, p. 415).

Para o romântico, a primazia seria sempre dos sentimentos. Estes, somados às intuições, sendo sempre individuais, em oposição à razão (supra individual), enfatizam a valorização romântica do que é único, livre, desembaraçado de formas preestabelecidas.

A cultura burguesa não era romântica. Na Alemanha, entre 1815 e 1848 a estética da vida burguesa era *Biedermeier*. Ressoava nela o classicismo e a valorização do espaço privado do lar, enfeitado com simplicidade, estrangeiro a extremismos que caracterizariam os românticos. (KIEFER. In: GUINSBURG, 1993, p. 2019).

O próprio progresso técnico opunha-se, nos centros industriais mais desenvolvidos, ao perfil ortodoxo de romantismo.

Em lugar das artes, a primazia, mesmo no que seriam os centros da sociedade burguesa avançada, era da ciência e da técnica.

A Revolução dupla demandara das ciências e do desenvolvimento tecnológico novas exigências, ao mesmo tempo em que lhe oferecia oportunidades e sugeria o desenvolvimento de novas formas de pensar.

O estímulo à educação científica e técnica fora significativo. Acontecimentos como a criação da Escola Politécnica francesa (1795) e do primeiro esboço da Escola Normal Superior (1794) transformaram a educação técnica e científica do país. Na França e na Grã-Bretanha havia instituições para formar técnicos como havia professores na França e Alemanha. O alargamento de horizontes em relação ao estudo científico associava-se ao progresso do comércio e da exploração que expandira a Europa para uma geografia mais ampla do globo. (HOBSBAWM, 2010, p. 435 - 439).

Os impactos de descobertas como a do oxigênio e o princípio de combustão por Joseph Priestley, a descoberta e experimentação da eletricidade – em 1789, Galvani descobre a corrente elétrica; em 1799, Volta constrói a bateria; em 1800 é descoberta a eletrólise e, em 1820, Oersted descobriu a conexão entre eletricidade e magnetismo – seriam significativos. (HOBSBAWM, 2010, p. 440 - 441).

Estimulavam-se as reflexões sobre as relações entre o orgânico e o inorgânico tanto entre racionalistas quanto entre românticos. A perspectiva romântica, contudo, se colocaria em oposição à perspectiva com tendências racionalistas. Para o romântico, o enxergamento e abordagem da natureza passava por uma concepção da mesma como um organismo intraduzível matematicamente. (BORNHEIM. In: GUINSBURG, 1993, p. 96–97) – perspectiva radicalmente diversa da futura concepção darwinista do mecanismo da “seleção natural” que tanto tinha de influência do modelo de competição capitalista proposto por Thomas Malthus(1768): este justificava sua oposição às ações estatais sob a perspectiva de que a sociedade sempre teria uma ampliação populacional maior do que a oferta de alimentos e que não se devia encorajar a manutenção de famílias maiores e pobres. (PERRY, 2002, p. 367).

Efetivamente, o romantismo não dominava nem a cultura da classe média, nem a cultura aristocrática, nem a cultura da classe trabalhadora pobre. A ideologia romântica compartilhava do clamor do que viria a ser o do Manifesto Comunista de 1848: a oposição contra a quebra dos vínculos que uniam os homens através dos laços feudais, da substituição de valor pessoal pelo valor de troca, do estabelecimento de uma relação de interesses pessoais entre os homens na qual a liberdade vivenciada era simplesmente a de Comércio. Contudo, as críticas mais efetivamente corrosivas frente à sociedade burguesa originavam-se a partir das tradições do próprio pensamento clássico burguês conduzidas a conclusões antiburguesas.

O Romantismo não foi um movimento quantitativamente representativo nem o único presente na arte e na vida do período da revolução dupla. Contudo, foi o mais característico. Sua manifestação, significação e influência, atreladas às transformações econômicas, políticas, sociais da época não podem ser subestimadas. (HOBSBAWM, 2010, p. 413 - 424).

A mais surpreendente consequência dessa união do Romantismo com a visão de uma nova e mais elevada Revolução Francesa foi a avassaladora vitória da arte política entre 1830 e 1848. (HOBSBAWN, 2010, p. 422).

Tal momento histórico testemunhou um partidarismo significativo dos artistas revolucionários românticos que ressignificavam a Revolução Francesa,



identificando-a a um referencial ideal após esmaecida na memória social a violência que lhe fora implícita em comparação com o horror capitalista que se fazia presente; Consideravam servir à política um dever.

O desenvolvimento da consciência nacional e iniciativas em direção à libertação nacional atrelavam as artes e os assuntos públicos. Em países como Alemanha, Rússia, Polônia e Hungria a supremacia cultural da língua vernácula e do povo nativo se fazia em oposição à cultura aristocrática e cosmopolita. A música e a literatura foram as principais manifestações deste nacionalismo que se nutria de uma herança criadora do povo – sua linguagem e canções folclóricas. (HOBBSAWM, 2010, p. 404).

Estas são influências que não devem ser desprezadas. Conforme atesta Lynn Hunt, a capacidade de influência na transformação de modos de pensar pela literatura é efetiva; no século XVIII o desenvolvimento do sentimento de empatia ou identificação que fomentaria a ideia de direitos humanos igualitários pronunciada, sob ênfases diversas, no período da Revolução dupla e nas consequências de tal movimento social tectônico fora significativamente estimulado a partir da leitura de romances como *Júlia*, de Rousseau, e os *Pâmela* e *Clarissa* de sua inspiração inglesa, Samuel Richardson. (HUNT, 2009, p. 24 - 50).

## 2 O ROMANTISMO, O HORROR E O MONSTRO DO SÉCULO XIX.

### 2.1 ROMANTISMO, LINGUAGEM E LITERATURA.

Uma vez que seu aspecto material significa o espiritual que as anima, as formas naturais, por um lado *produtivas* e portanto *criadoras*, por outro *expressivas* e portanto *simbólicas*, oscilam entre o estado de coisa e o estado de linguagem, achando-se comprometidas pela dualidade da *expressão e da criação* – conceitos românticos mantidos com valência quase igual para a literatura. O universo inteiro fala e os corpos são os signos de sua linguagem. (Benedito Nunes).

A conformação da arte na primeira metade do século XIX e o lugar que ela ocupa no cosmos social estão atravessados pela visão de mundo do Romantismo e seus fundamentos. Este refletia uma concepção de mundo natural e humano de extrema grandeza: a natureza era entendida como força criadora de vida; o gênio representava uma força original análoga à natureza; a divindade era integrada à natureza, contrapondo-se ao racionalismo extremado de matriz iluminista; a liberdade e os sentimentos impetuosos eram exaltados<sup>4</sup>. A arte, neste contexto, não esvazia seu sentido de produção em si mesma. Estabelece-se como um circuito de tradução, um condutor de um sentido do real – o Absoluto – que se traduz a partir da produção intuitivo-criativa. Simultaneamente, a obra de arte define-se como expressão do mesmo (Absoluto) e, tornando-se a manifestação da coisa-em-si, chega a ocupar o lugar da mesma: a coisa em si manifesta<sup>5</sup>.

A arte romântica (obra romântica) define-se, para os românticos, portanto, como Schelling define a identidade da natureza, conforme enunciada no primeiro capítulo do presente trabalho. A identificação entre ambos percorre todo o processo de criação: desde o impulso original que lhe dará origem até seu resultado final, tanto a natureza quanto a obra romântica passam por um processo do qual não se exclui uma intenção – a intenção de conexão com o todo e a identidade de tradução e manifestação do mesmo. Conforme Nunes, “[...] a arte solveria as contradições

<sup>4</sup> REALE; ANTISERI, 2005. p. 3- 8.

<sup>5</sup> Esta pretensão constitui um traço comum da filosofia romântica, sobretudo no Idealismo alemão de Fichte, Schelling e Hegel, que criticavam veementemente o Idealismo Transcendental de Immanuel Kant no que concerne à restrição do âmbito de conhecimento possível ao fenômeno espaço-temporal. Em outros termos, para Kant a possibilidade de conhecimento da coisa em si – *noumeno* - estava para todo o sempre impossibilitada (HARTMANN, 1976. p. 9-14).

entre o subjetivo e o objetivo, o consciente e o inconsciente, o real e o ideal [...]” (NUNES. In: GUINSBURG, 1993. p. 61).

Estabelece-se, a partir daí, uma concepção de linguagem que confere à mesma propriedades que evocam uma função mitológica primordial. Se “é na obra de arte que o Eu alcança a intuição de si mesmo como Absoluto” (NUNES. In: GUINSBURG, 1993. p. 61), é lógico identificar na concepção romântica da poesia a relevância religiosa e ética que a caracterizaria. Além disso, a concepção de objetos que já são signos evoca o arquétipo do texto mitológico que, a cada manifestação na linguagem, se reatualiza no sujeito como vivência<sup>6</sup>.

A perspectiva romântica resgata, portanto, uma concepção de linguagem a partir da qual existe uma identificação entre as palavras e as coisas que confere àquelas o caráter de veículo de Verdade Manifesta. A partir da experiência literária vivenciada na linguagem o sujeito se integra como o real acessado via intuição e condensado no texto – caracterizando-se este como tradução de uma verdade do humano.<sup>7</sup>

Esta identidade conferida à linguagem pelo Romantismo está presente na enunciação de Nunes (1993) a respeito da

[...] intencionalidade de expressão direta, imediata e espontânea, na qual as imagens, funcionando como uma segunda pauta da linguagem, tentam reduplicar, de maneira sempre insuficiente, uma primeira pauta original, dada pelos próprios objetos naturais: a linguagem dos sentimentos e das próprias coisas, que excede a das palavras. Além disso, há o transcendentalismo da expressão verbal, criação do espírito, existindo como obra sua, e em que as imagens dos objetos naturais e terrestres, intencionando uma realidade outra, não-natural, não-terrestre, são como

<sup>6</sup> Para o estudioso da Mitologia Comparada ou História natural dos Deuses e Heróis, Joseph Campbell, o mito representa a elevação de uma experiência coletiva de arrebatamento para o posto de modelo memorável, a fim de promover o renascimento daquela experiência no indivíduo, bem como, a perpetuação dela para os demais membros de um clã. (CAMPBELL, 1992. p. 372 – 374). Para Thomas Mann, o Mito é o próprio princípio da vida, suficientemente capaz de retratar, para a sociedade onde surge a ordem eterna, a fórmula sagrada para a qual a vida flui. (MANN, 2000. p. 168 - 199).

<sup>7</sup> Ironicamente, o próprio discurso científico que se constrói como verdade do real ao qual se opõe o romantismo – sendo ambos produtos históricos do século XIX - se sustenta a partir de proposições similares: da possibilidade de apreensão de um real que pode ser objetivamente manifesto no discurso científico analítico que redundava de uma observação empírica capaz de apropriar-se da verdade do mundo – os objetos do derredor – e do homem –objeto de estudo racional de si mesmo. É o embate destas duas *verdades manifestas* que remodelam a subjetividade humana no que diz respeito à concepção de homem e de mundo que irão pautar ou justificar comportamentos e costumes da exceção e da regra social do século XIX, no qual a sociedade sofre a profunda remodelagem que se caracterizou pela progressiva urbanização, secularização e cientificização decorrentes dos desdobramentos dos processos política, econômica, intelectual e tecnologicamente revolucionários do período. São tais especificidades que transmitirão à matéria textual da obra literária tensões imanentes vivenciadas no período. (LÖWITH, 1968. p. 23 – 30).

que os signos de um mundo superior ideal longínquo, misterioso, estranho e invisível. [...] (NUNES, In: GUINSBURG, 1993, p. 67).

É possível estabelecer uma reflexão dialética entre tal perspectiva aplicada sobre a tessitura da linguagem e as instâncias defendidas por Michel Foucault, conforme estas são expostas por Patrícia O'Brien em **A História da Cultura de Michel Foucault**. Tais asserções dizem respeito ao papel do poder na criação da verdade e o desvelamento da condição de discurso da identidade/sentido atribuído às coisas, aos sujeitos, às dinâmicas sociais, enfim, à composição do quadro histórico da vida humana (O'BRIEN. In: HUNT, 1992. p. 33 - 62). Estabelecendo-se uma relação entre as enunciações de Nunes e as acima expostas é possível iluminar a tensão discursiva entre as perspectivas românticas reativas e as perspectivas racionalistas, secularizadoras e cientificistas que embasavam tanto quanto endossavam a constituição da dinâmica política, econômica, social, material e subjetiva que se afirmavam na virada do século XVIII para o XIX. Legitimadas pelo encadeamento do fazer histórico, funcionam, em tensão opositora, como processos de disputa em busca da instituição de um sentido que deveria se estabelecer como referência de Verdade.

As próprias condições a que se submetiam as vivências materiais seriam legitimadas e significadas pela referência de verdade a elas atribuída pela via discursiva. Em processo de execução, tais vivências, por sua vez, legitimariam a verdade discursiva instituída sobre elas. Em tal dinâmica, o comportamento romântico buscava legitimação em seu discurso, ao mesmo tempo em que esse discurso justificava suas práticas. O mesmo ocorre em relação ao discurso cientificista e racionalista que sustenta as práticas científicas e de produção tecnológica que se engrandecem no período. Em momentos de questionamento das verdades estabelecidas, ou deposição das mesmas, as tensões entre as diferentes significações possíveis que buscam ascender ao poder de justificar a realidade material, e mesmo determinar/conduzir suas vivências, tornam-se evidentes, conforme ocorre no período de transformação histórica que se situa entre os séculos XVIII e XIX.

Neste momento histórico, a literatura do Romantismo assume o papel de denúncia de insatisfação com o real, abrigando o ideal que o real frustrava. (NUNES. In: GUINSBURG, 1993, p. 55).

À evocação do mitológico e transcendental como elementos imanentes à linguagem – conforme a concepção romântica da mesma exposta por Nunes (1993) – somam-se manifestações temáticas particulares do período que evidenciam tanto a busca de compensação e evasão do real em arquétipos eleitos pelo Romantismo como referências ideais (o medieval) quanto o extravasamento das angústias subjetivas nascidas do impacto do momento histórico vivenciado.

No seio do Romantismo, a partir da recorrência de temas e formas particulares comuns que se aglutinam, estrutura-se um conjunto estilístico da manifestação literária que receberá a denominação de **gótico**<sup>8</sup>.

À nomenclatura de gótica para uma manifestação literária não se pretende atrelar um conceito estático, estruturado a partir de um receituário que demanda a presença inalienável de determinados elementos dentro do qual nenhum pode ausentar-se ou a partir do qual há uma ordenação ou um encaixe que não permite além de uma possibilidade de desdobramento.

Contudo, é possível identificar uma essência comum que define a silhueta de um estilo próprio que, a seu modo, manifesta modos de pensar característicos do período no qual se desenvolve. Deste modo, a obra gótica traz implícitas as tensões, dúvidas, demandas, ansiedades, proposições, contestações, críticas e reafirmações políticas, sociais e culturais que atravessam o período em que o estilo se desenvolve. A ênfase do **gótico** na literatura sustenta-se sobre a tese popular entre os românticos de que a complexidade da vivência humana não pode ser traduzida nem estar confinada aos limites e explicações de cunho exclusivo do racionalismo e da racionalidade.

Conforme Smith (2007. p. 6.), em consonância com o movimento com o qual divide elementos que lhe constituirão a forma, o gótico se produz a partir do extrato nutritivo dos mundos internos das emoções e imaginação do ser humano tanto quanto evoca os espaços medievais idealizados pelo Romantismo para ambientar muito de suas obras. O apelo às sensibilidades a partir do irracional é a tese de defesa da porção do real imanente ao interno, subjetivo, substrato do inconsciente e da essência da verdade.

---

<sup>8</sup> O termo gótica(o) desdobra-se originalmente a partir de *godos*, tribo germânica “bárbara” que se estabeleceu em porções da Europa entre os séculos III e V. A designação gótica (o), na arquitetura, associa-se ao resgate cultural de uma estética medieval de grande popularidade na Inglaterra dos séculos XVIII e XIX. (SMITH, 2007. p. 3).

A exploração das esferas do inconsciente, dos domínios do imaginário, do onírico, do território dos sentimentos e emoções como constituintes inalienáveis da identidade do humano – e, portanto, da interface homem/mundo e da forma como as verdades deste podem ser experienciadas por aquele – confere ao gótico grande parte de suas propriedades.

Ao evocar as asserções de Burke sobre o sublime<sup>9</sup>, Smith (2007), na parte introdutória de sua obra sobre literatura gótica (*Gothic Fiction*), enfatiza a associação entre o sublime e os sentimentos intensos estimulados pela obscuridade e encontros altamente dramáticos com o mundo. Estes despertariam um senso de reverência paradoxalmente inspirado por um sentimento de incompreensão – uma categoria de experiências nas quais o sujeito encontra-se diminuído diante da amplitude – da morte, de um ser criador Onipotente, de uma ordenação – ou desordenação – do real que está além dos limites da compreensão e do controle humanos. (SMITH, 2007, p. 11)

O gótico caminha em busca da experiência do **sublime** levada aos seus extremos. Este se associa ao transbordamento da experiência para além das capacidades racionais de abarcá-la ou descrevê-la. Conduz, neste sentido, ao reconhecimento de uma dimensão interna, real, e outra externa, localizada além dos limites do palpável, que o sublime faz ressoarem de modo a se perceberem existentes e atuantes na vivência do sujeito.

Esse extravasamento além dos limites do racionalmente/conscientemente suportável e compreensível, que se mantém impassível diante de qualquer tentativa de dominação ou controle, é a identidade da natureza selvagem e maravilhosa do romantismo; a identidade sacra de sua arte; a assinatura do sublime.

---

<sup>9</sup> O sublime representa no Romantismo uma categoria estética superior ao conceito de belo. Originado a partir do termo latino do *sublimis* (literalmente: *que se eleva no ar*), o termo aparece na literatura pela primeira vez em um escrito apócrifo do início da era cristã, intitulado *Tratado sobre o sublime*. No que diz respeito, especificamente, ao Romantismo, o termo sublime é evocado a partir da obra *Crítica da Faculdade do Juízo [Kritik der Urteilskraft]* (1790), do filósofo alemão Immanuel Kant, assinalando uma qualidade de extrema força e considerável amplitude. Em termos literários, a categoria do sublime sinaliza as reações estéticas que evocam o sentimento do extraordinário (daquilo que se encontra para além do ordinário) na natureza propriamente dita. Trata-se da tentativa de registrar esteticamente o sentimento de solidão vivenciado pela figura do gênio (aquele que cria sem seguir padrões), sintetizável na concepção mística goetheana de que, na arte, o humano é divinizado, contrariando toda a tradição estética de matriz hegeliana, segundo a qual, o belo é tão somente a versão estética do conceito de verdade. (RUFINONI, Priscila. *Mimesis do sublime: a recepção de Kant pelo Romantismo e pelo Expressionismo*. IN: *Trans/Form/Ação*. São Paulo, 30 (1). p. 115 – 126, 2007).

## 2. 2 SUBJETIVIDADE, ESTILO E HISTÓRIA.

Aristóteles, em sua **Poética**, ao discorrer sobre o épico, o trágico e a comédia, afirma que o homem é retratado melhor do que é no primeiro, maior do que é no segundo e pior do que é no terceiro<sup>10</sup>. As dimensões de exacerbação que estes possuem é um elemento comumente encontrado no gótico. São estas razões pelas quais Smith (2007) aponta, entre outras, as proposições de Edmund Burke em *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) como parte do suporte filosófico/intelectual que legitima a abordagem gótico/romântica da experiência humana.

Para o autor evocado por Smith, o sublime estaria associado ao terror (ao qual o texto gótico é tão familiar) em virtude de serem os sentimentos de transgressão e medo os mais poderosos a que os sujeitos estão submetidos. (SMITH, 2007, p. 2).

As proposições de Sigmund Freud no ensaio intitulado **O ‘Estranho’** (*Unheimlich*) (2006) também são evocadas por Smith como ferramentas de leitura relevantes para a reflexão sobre o gótico.

Conforme Freud, “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 2006, p. 238). A explicação para tal afirmativa é a de que aquilo que se apresenta repentinamente em um contexto familiar como algo não-familiar, causando o estranhamento associado ao medo, é, na verdade, algo que se encontrava reprimido, mas não é desconhecido. A sensação de estranhamento, portanto, se daria em virtude da irrupção de um material constitutivo da própria experiência do sujeito que estava condenado aos limites para além da consciência imediata. Assim, este seria a sensação manifesta pelo retorno do recaiado – um “retorno constante da mesma coisa” (FREUD, 2006, p. 252) que aparece como estranho por representar um conteúdo do próprio eu (self) que não se reconhece. Em consequência de um processo de repressão/ censura

---

<sup>10</sup> Em seu tratado sobre a arte da escrita, mais especificamente em seu Livro II, Aristóteles define os gêneros de escrita em face do papel imitativo estabelecido para com a retratação do contexto e/ou personagens, perpassando respectivamente a poesia épica, trágica e cômica. Trata-se do primeiro tratado sobre gênero de escrita que se tem notícia na tradição do pensamento ocidental, correspondendo ao primeiro estudo sistemático da arte desde a Antiguidade. Neste, Aristóteles analisa sobretudo o gênero trágico, em face do mesmo ser aquele suficientemente capaz de despertar a Catarse. Aristóteles entendia por Catarse, propriamente, a purificação ou purgação da alma através da emoção despertada por um drama trágico. (ARISTÓTELES, 2004. p. 37 – 45).

estabelecido na relação eu/mundo e posteriormente introjetado como uma atividade do próprio ego, este, ao deparar-se com o “estranho familiar” toma frente a ele uma atitude de demonização, não reconhecimento ou rejeição. As dimensões do eu que foram reprimidas continuam a exigir, contudo, manifestar-se. E causam, em sua manifestação, a sensação de estranhamento. Uma concretização exemplar desta dinâmica é o duplo: a imagem do duplo<sup>11</sup>, conforme as postulações de Smith (2007) a respeito do ensaio de Freud, “sugeriria que o Eu é assombrado por sentimentos reprimidos que ameaçam desestabilizar as noções normativas da realidade diária” (SMITH, 2007, p. 6). Tais sentimentos, não podendo ser aniquilados, mas reprimidos, encontram sua evasão/projeção no duplo – o estranho/familiar – que é um *outro* no qual se reconhece uma partícula de identidade do próprio eu:

[...] se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se algo reprimido que *retorna*. Essa categoria de coisas assustadoras construiria então o estranho; [...] esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão. (FREUD, 2006, p. 258).

Em sua exposição a respeito do suporte filosófico/intelectual que contribui para as reflexões a respeito do gótico/literário, Smith (2007) destaca ainda as proposições de Julia Kristeva na obra *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Na obra, a autora discorre sobre a necessidade cultural de representar como abjetas quaisquer experiências que comprometam a norma. A articulação entre as proposições freudianas supracitadas e as de Julia Kristeva conforme evocadas por Smith (2007) possibilita uma reflexão bastante rica a respeito da relação cultural entre identidade e alteridade e demonização do outro. Pensar o Outro cultural como referência da alteridade nos âmbitos de discussão histórica possibilita problematizar as relações de poder nos processos de aculturação e representações do Outro -

---

<sup>11</sup>Trata-se de um ente originado a partir do indivíduo, adquirindo a qualidade de uma projeção, consubstanciando-se posteriormente num ente autônomo que sobrevive ao sujeito que fundamentou a sua gênese. Trata-se, nesta perspectiva, de uma entidade que duplica o “eu”, gerando-se a partir deste para tornar-se independente depois. (MATTOS, 2005).



tema amplamente discutido pela História cultural e pelos desdobramentos historiográficos conforme abordagens influenciadas pela escola dos *Annales*<sup>12</sup>.

Ainda conforme as observações de SMITH (2007) a respeito das considerações de Kristeva, a abordagem historiográfica da literatura pode contribuir, a partir do exame daquilo que aparece como transgressivo no texto, para identificar quais são as normas culturais que geram o conceito de transgressão em dado momento histórico. Permite, portanto, identificar quais as normas sociais que fazem parte de tal contexto histórico e de que modo a sociedade que as produz vê a si mesma e de que maneira se posiciona, constitui e ressignifica sua própria realidade histórica. Eis porque a consideração a respeito dos desdobramentos subjetivos do processo de transformação histórica a que estão submetidos os homens na transição do século XVIII para o XIX são de extrema relevância para uma reflexão a respeito das narrativas de literatura gótica, bem como uma análise da mesma é um elemento enriquecedor para o estudo da história do século XIX.

Uma ironia mais profunda, uma ironia trágica, haveria de marcar o romantismo, na acepção estrita do termo, e o sentido dos valores da visão romântica. Por um lado, o inatingível e o invisível, transformados na instância poética da realidade superior e verdadeira, encerrou as regiões privadas do artista, abrigado no ideal. Evasiva e evanescente, a aspiração ao infinito se identificou com a infinitude do desejo insatisfeito. Sequioso, aspirante de uma plenitude impossível com que a satisfação estética lhe acena, o artista romântico, erótico e sonhador, é, na acepção kierkegaardiana do termo, o homem do desejo. (NUNES. In: GUINSBURG, 1993, p. 69).

Entre o Céu e a ciência, o paraíso perdido e a expectativa de uma vida terrena que justificasse a supremacia da segunda sobre o primeiro, irrompe o sujeito intersticial do período. Submetido a um processo de transformação histórica intenso, o sujeito do século XIX procura definir-se. Este é um sujeito em busca de algo que conceda à existência um novo sentido substancial. Entre as promessas de afã entusiástico que acompanharam as primícias do capitalismo, do cientificismo, da iluminação intelectual e a queda das certezas antes estruturadas, a segregação dos ideais de liberdade, igualdade, fraternidade a grupos sociais restritos, a frustração do

---

<sup>12</sup> A escola dos *Annales* representou uma nova concepção de interpretação da História, surgida entre os anos 20 e 30 do século XX. Esta colocava em pauta toda a historiografia tradicional, consolidando-se como uma crítica severa às escolas metódica e positivista. Pretendia substituir a visão política e institucional da História por uma visão mais ampla e suficientemente capaz de perpassar diferentes esferas humanas. ( BURKE, 1997).

novo modo de vida que se afirma, o sujeito romântico, em sua disruptura, alinhava a identidade da arte romântica.

O *pathos* da rebeldia, implícito ao individualismo egocêntrico, desse desejo insatisfeito e indefinido, sublinhou-se no *satanismo*, transformando a sede de conhecimento e de poder na causa de um conflito dramático de proporções teológicas, pelo qual o homem não é o único agente responsável. [...] Adversário e aliado, antagonista necessário que transfigura a árvore do Bem e do Mal, na árvore da vida, ao encorajar o homem a, infringindo as interdições de Deus-Pai, defrontar-se com o seu destino e com a morte, Satã [...] é o símbolo maior da sequiosidade ambivalente da alma romântica, de sua introversão, de seu desdobramento interno, do conflito entre as suas aspirações ideais e a sua impotência real. (NUNES. In: GUINSBURG, 1993, p. 73).

Esse sujeito do desejo é a manifestação da busca e do exercício da liberdade, com suas delícias e seus percalços. A perda do arcabouço religioso e estruturado na coletividade pré-industrial que geria a vida é também a gênese da demanda de definição de uma identidade. O novo contexto, que acolhe tais perdas e as novas promessas que acenam na ideologia capitalista, no racionalismo, no cientificismo, exige um posicionamento autônomo de escolhas que signifiquem a vida sem as garantias das respostas oferecidas pelas certezas que foram abaladas.

O sujeito que aí procura constituir-se é o sujeito ao qual Mary Shelley dá vida em sua obra literária Frankenstein. Este sujeito ficcional encarna, em sua vivência narrada, em seu discurso intenso, a personagem que pretende criar uma nova humanidade. Pelas mãos de Mary Shelley, ele vem ao mundo para tornar-se para sempre evocado pela associação de seu próprio sobrenome à sua criação sublime – o monstro que, durante toda a sua existência narrada, jamais recebeu um nome do criador que lhe concedeu a vida: Frankenstein.

Frankenstein, ou o Prometeu Moderno, conforme enuncia o subtítulo da obra literária de Mary Shelley, não é um protagonista contemporâneo imediato à sua autora: produzida entre 1816 e 1817, a ambientação apresentada na obra situa-se temporalmente no século XVIII. É o que nos diz o narrador que inaugura o texto.

Este é Robert Walton, que, estando em São Petersburgo, escreve à sua irmã, Mrs. Saville, domiciliada na Inglaterra. Já nesta primeira carta da obra que se estrutura, em parte, como um romance epistolar, Walton dá voz ao homem do desejo, identidade que pode ser conferida às três personagens primordiais da narrativa. E o seu desejo é o eco do frisson que perpassa as expectativas

entusiásticas do desenvolvimento científico e tecnológico da época que, de forma estendida, divide com a autora do texto (o processo histórico de transição do século XVIII para o XIX). Mas na personalidade de Walton se incluem também tensões e ambivalência pertinentes ao século XIX: Walton deseja “saciar sua curiosidade ardente com a visão de uma parte do mundo nunca antes visitada, e talvez venha a pisar sobre terras onde homem algum jamais pôs os pés” (SHELLEY, 2002, p. 30); É isso que o atrai, “e o faz com intensidade suficiente para sobrepujar todo e qualquer medo dos perigos ou da morte”. (SHELLEY, 2002, p. 30).

Assim como Victor Frankenstein, (conforme será futuramente enunciado na narrativa), deseja imprimir suas pegadas no território ainda inexplorado da ciência, Walton deseja estender o poder do homem e seus domínios sobre a natureza – ele deseja navegar até o Pólo Norte. Acredita que sua empreitada poderá trazer descobertas e benefícios à humanidade – nos ramos da navegação, talvez nos esclarecimentos sobre o magnetismo do pólo. Ao mesmo tempo, ele e Victor compartilham com os românticos a exaltação da natureza, conforme apresentada no capítulo um do presente trabalho – ao chegar ao Pólo, Walton espera encontrar um verdadeiro paraíso:

Lá, Margaret, o sol é sempre visível, e seu disco amplo só chega a margear o horizonte, difundindo um esplendor perpétuo. De lá – pois, se você me permite, irmã, darei um voto de confiança aos navegadores precedentes – a neve e o gelo foram banidos; e, velejando num mar calmo, podemos chegar a uma terra cujos esplendores e cuja beleza ultrapassam os de qualquer região até então descoberta no globo habitável. As riquezas naturais desse meio devem ser ímpares, pois não há dúvidas de que as potências divinas manifestem-se em tais regiões isoladas e virgens. (SHELLEY, 2002, p. 30)

A natureza romântica é também o refúgio de Victor Frankenstein e sua via de experimentação do sublime, e a obra que leva o sobrenome da personagem como título está plena de descrições desta natureza.

A ênfase em sua relevância para as personagens do livro – pois também o monstro órfão de nome, trazido à vida por Victor, será envolvido pela experiência da natureza conforme ela é compreendida no romantismo, se encontra presente ao longo de toda obra. Mais do que um dos espaços no qual se ambienta a narrativa, esta natureza é a evidencia manifesta da perspectiva subjetiva romântica que se espraia no período em que vive Mary Shelley. A autora transmite à estrutura psicológica da tríade (Walton, Frankenstein e o monstro) em torno da qual se concentra o substrato de sua obra a marca da visão romântica a respeito da natureza. A evidência confirma-se continuamente no texto, em diversas passagens,

como nestes dizeres de Victor Frankenstein, ouvidos por Robert Walton e reportados via carta à sua irmã:

Minha mula foi trazida a minha porta, e resolvi subir ao topo de Montanvert. Lembrei-me do efeito que a visão daquela geleira imensa e em eterno movimento produzira em minha mente quando contemplara-a pela primeira vez. Enchera-me, então, de um êxtase sublime que dera asas a minha alma e permitira-lhe voar acima do mundo obscuro rumo à luz e à alegria. A visão do que havia de mais majestoso e aterrador na natureza de fato sempre tivera o efeito de transportar minha mente para um estado solene e fazer com que eu esquecesse as preocupações passageiras da vida. (SHELLEY, 2002, p. 107)

Suas personalidades comportam a amplitude das contradições da época em sua diversidade de modos de pensar que se confrontam. Conferindo a cada um destes três personagens características que aglutinam as tensões subjetivas características do período histórico em que produz sua narrativa, Mary Shelley aponta possibilidades de desdobramento de uma nova configuração do humano no desenrolar da esteira histórica.

Deste modo é que Victor Frankenstein, sua criatura e Walton representam, cada um à sua maneira, o arquétipo possível de um sujeito futuro gerado no contexto histórico do século XIX.

Walton é, no começo de sua jornada, o sujeito imbuído de uma perspectiva romântica da natureza tanto quanto um entusiasta do desenvolvimento da ciência, partilhando da crença racionalista de que tudo pode ser explicado, desvelado pela ciência, dominado pelo homem. Assim, traz em si a ambivalência do período, a disputa entre dois polos que buscam, cada um, defender sua visão de mundo e instituí-la como referencial da verdade a ser seguido na vida humana:

[...] sinto meu coração iluminar-se com um entusiasmo que me transporta aos céus, pois nada contribui tanto para a tranquilidade da mente quanto um propósito firme – um ponto em que os olhos de nosso intelecto possam se fixar.” (SHELLEY, 2002, p. 31).

Esta é sua disposição, exposta na carta à irmã em sequência às reflexões previamente narradas a ela a respeito da possibilidade de uma viagem bem sucedida ao polo; uma viagem que contribua para o avanço da ciência e dos domínios do homem sobre a natureza.

Mais do que isso, ele é o sujeito que simboliza a angústia da transição do mundo da coletividade para o novo princípio de vida individualista que se consolida no período de inauguração do capitalismo pós Revolução Industrial – ao mesmo tempo em que toma para si uma empreitada digna do *self-made-man* modelar da

burguesia em ascensão (conforme explicitado no primeiro capítulo do presente trabalho), ele sofre com sua solidão.

Tenho, no entanto, um desejo que jamais consegui satisfazer, e sinto agora a ausência do objeto desse desejo como um mal enorme. Não tenho amigos, Margaret: quando estiver radiante com o entusiasmo do sucesso, não haverá uma única pessoa com quem eu possa compartilhar essa alegria. Se o desapontamento me assaltar, ninguém virá oferecer-me consolo nas horas de depressão. É bem verdade que ponho meus pensamentos no papel, mas trata-se de um meio bastante pobre para comunicar os sentimentos. Gostaria de ter a companhia de um homem que me compreendesse, cujo olhar respondesse ao meu. Você pode dizer que sou um romântico, querida irmã, mas sinto intensamente a falta de um amigo. (SHELLEY, 2002, p. 33).

Como símbolo de um período de transição, além de representar um sujeito no qual já se reflete a nova conformação histórica, social, econômica, cultural da virada do século XVIII para o XIX, Walton caracteriza-se como o vértice do encontro entre dois momentos históricos. Ele é o amálgama do sujeito que representa a nova postura, expectativas e ansiedades de um novo período tanto quanto a reminiscência do período histórico que o precedeu, como se fosse a testemunha ocular que, já constituído por uma conformação histórica particular, adentra uma nova era. Ele é a identidade da diferença entre o passado que se delonga e o futuro que promete se erguer no horizonte – a representação do momento crepuscular entre eras.

A hora do crepúsculo é sempre um momento de morte e nascimento – na passagem da noite para o dia, perde-se algo do encanto que se vivia, extinguem-se as características que definem o que é o momento noturno. A luz do sol, em sua novidade, arranca os sujeitos da tranquilidade de já estarem acostumados ao contexto da noite, e oferece novas possibilidades – mas exige do homem despedir-se da noite para o confronto com um novo dia – ou uma nova era.

Walter Benjamin, em seu ensaio sobre o narrador, aponta o surgimento do romance como “O primeiro indício do processo que vai culminar no ocaso da narrativa [...] no início do período moderno” (BENJAMIN, 2012, p. 217). É a dinâmica das perdas e das novas conformações culturais decorrentes dos processos de transformação histórica que o autor evoca em suas postulações.

Conforme Benjamin, a diferença primordial entre o romance e a narrativa (oral) é que o primeiro só é possível a partir da invenção da imprensa, estando essencialmente vinculado ao livro, ao texto: “não procede da narrativa oral nem a alimenta” (BENJAMIN, 2012, p. 217). Conforme o autor,

A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição da vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Em meio à plenitude dessa vida e na descrição dessa plenitude, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. (BENJAMIN, 2012, p. 217).

Robert Walton não é o romancista, mas o narrador primordial da obra escrita. Coincidentemente, encontra-se isolado, submetido à impossibilidade de falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes, sem receber conselhos e sem saber dá-los. E inegavelmente anuncia, no decorrer das cartas que remete à irmã, que constituem o corpo do romance escrito por Mary Shelley, sua profunda perplexidade diante da vida.

Evidentemente, esta condição particular pode ser atribuída à situação contextual na qual está submetido o sujeito que precisa adaptar-se no processo de transformação histórica que ocorre na virada do século XVIII para o XIX – o que nos permite pensar sobre o quanto a autora do romance pode ter colocado de si mesma na personagem do narrador. Mas não reside essencialmente aí a identidade de Walton.

Seu alicerce, sem ressalvas, encontra-se no arquétipo do narrador (narrativa oral) exposto por Walter Benjamin: conforme as postulações deste, o narrador (narrativa oral) “retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 2012, p. 217). O essencial, na narrativa oral, é que sua fonte é a experiência transmitida boca a boca. O alinhavador desta dinâmica, o narrador, é uma personagem histórica. Sua perpetuação, e da dinâmica que conduz, dependem, contudo, de uma conformação social que não é aquela na qual vicejam a Revolução Industrial e a Revolução Francesa. É a conformação social da coletividade pré-industrial, característica do período que é evocado, como imagem idealizada, pelo Romantismo: O Medieval.

A Idade Média é um período no qual a narrativa oral tem primazia. Seu elemento condutor primordial, para além do caráter limitado, elitista e restritivo que identifica o domínio da leitura e da escrita no período, é a dinâmica social estruturada sobre a coletividade.

Segundo Walter Benjamin, a figura arquetípica do narrador (narrativa oral) torna-se plenamente tangível a partir da intersecção entre os representantes arcaicos de dois grupos: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. Nas palavras do autor, “O sistema corporativo medieval contribui especialmente para essa interpenetração” (BENJAMIN, 2012, p.217). A dinâmica da narrativa oral se efetiva pela presença do grupo de ouvintes e de um narrador que tem algo a transmitir. Os representantes arcaicos a partir dos quais teriam se desenvolvido linhagens respectivas de narradores, o camponês sedentário e o marinheiro comerciante, derivam sua autoridade narrativa de seus estilos de vida particulares: o primeiro é o arcabouço da tradição, o repositório cultural de uma coletividade, conhecedor das histórias da região em que viveu toda sua vida. O segundo é aquele que vem de longe, que viaja o mundo e traz na bagagem, ao retornar, o testemunho da realidade alheia, do estrangeiro, da verdade alienígena.

O sistema corporativo medieval teria contribuído para a interpenetração dos dois grupos representados pelo camponês sedentário e pelo marinheiro comerciante devido ao elemento aglutinador de sua organização:

O mestre sedentário e os artífices viajantes trabalhavam juntos na mesma oficina; e cada mestre tinha sido um artífice viajante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os decanos da arte de narrar, foram os artífices a sua escola mais avançada. No sistema corporativo associava-se o conhecimento de terras distantes, trazido para casa pelo homem viajado, ao conhecimento do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário. (BENJAMIN, 2012, p.217)

Nessa intersecção, Robert Walton é o navegador que viaja para longe e vê aquilo que os companheiros sedentários (representados pela irmã a quem remete suas cartas) não poderiam sequer imaginar. É depois de recolher em seu navio um naufrago e ouvir-lhe a inusitada história que reporta, através da narrativa epistolar, a experiência de que tomou conhecimento.

Conforme Benjamin (2012), a narrativa, como forma artesanal de comunicação,

[...]mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. É uma inclinação dos narradores começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, isso quando não atribuem essa história simplesmente a uma vivência própria. [...] (BENJAMIN, 2012, p. 221)

Walton retira o que ele conta de sua própria experiência e da experiência relatada por outrem (Victor) – e, ao transmitir o que ouviu para a irmã, situa, em

primeiro lugar, o contexto dentro do qual recolheu a história narrada. Em seu duplo papel de narrador arquetípico que remete a um período histórico já transfigurado e de ouvinte – pois assim é que toma conhecimento das experiências vividas por Victor Frankenstein, Walton funciona como elo entre duas regiões diversas não apenas na espacialidade mas, simbolicamente, na temporalidade: o passado de onde vem e a perspectiva de futuro que assimila a partir das narrativas de Victor Frankenstein. Na posição de ouvinte, que confere o lugar de narrador a Victor, o navegante tem, nas suas experiências e expectativas, a incorporação das coisas narradas por Victor Frankenstein.

Significativamente, Walton é, da tríade criada por Mary Shelley, a única personagem **que pode retornar** – ele é o viajante que, em contato com outras histórias diversas daquelas comportadas no mundo de onde partiu, trará, em sua bagagem, ao voltar, novos conhecimentos.

Viajando em direção ao futuro – ao Pólo Norte e em direção ao que deseja que seja a realização das expectativas de um empreendimento hercúleo bem sucedido – o navegador é interpelado por quem volta dele – aquele que, partilhando de expectativas similares de glória e realização de grandes feitos antes jamais alcançados, já cumpriu seu destino, realizando aquilo a que se propôs, e não pode mais retornar para o contexto que antecedia tal vivência.

Walton resiste à ideia de desistir de seu intento: sente pesar sobre si a marca do fracasso caso não cumpra o originalmente planejado. Contudo, embora encontre-se submetido a um contexto que torna forçoso o seu retorno antes de chegar ao fim pretendido quando inicia sua jornada, as últimas cartas de Walton à irmã evidenciam a profunda impressão por que foi tomado em virtude da narrativa de Victor. Esta impressão influencia a decisão que vem a tomar e evidencia a diferença primordial entre as escolhas feitas pelo navegante e pelo cientista: Walton decide voltar para a Inglaterra, a despeito do sentimento de frustração pessoal. Sua escolha não resulta apenas da pressão exercida pela tripulação, mas por um senso de responsabilidade que não permite que ele coloque em risco a coletividade do grupo, a sua segurança, contra a vontade do mesmo. Em suas últimas exclamações, confessa à irmã que acredita poder encontrar consolo na Inglaterra.

Consolo que não será concedido a Victor Frankenstein, que já não pode retornar do futuro que construiu. Victor Frankenstein divide com Walton a concepção romântica de natureza tanto quanto as expectativas entusiásticas em relação à



ciência e o desejo de realizar grandes feitos antes jamais alcançados – realizações científicas que resultem na superação de limites e extensão dos domínios do homem sobre a natureza, que tragam benefícios à humanidade sob esta perspectiva e que redundem em fama e glória para seu realizador. A chave que conduz a vivências e desfechos que tornam a história de cada um deles radicalmente diversas é a diferença entre suas escolhas.

### 2.3: FRANKENSTEIN: UM DUELO ENTRE O MITO E A CIÊNCIA

Originário de Genebra, Victor Frankenstein vivencia sua infância no seio do arquétipo da família nuclear que reproduz o ideal da coletividade em seu microcosmo.

Quando lhe é dada voz na narrativa – que teria sido reproduzida em cartas à irmã por Robert Walton, que a ouvira do próprio Victor – Victor enuncia já de início o interesse que o acompanhara desde sempre a respeito dos “segredos do mundo físico” (SHELLEY, 2002, p. 51). Estas inclinações sofrem fortes influências quando Victor defronta-se, aos treze anos de idade, com um volume dos escritos de Cornélio Agripa. A partir deste primeiro encontro, percorreria as obras completas do autor, bem como as de Paracelso e Alberto Magno.<sup>13</sup>

É interessante observar que, desde o princípio, suas inclinações são por ele descritas como **o desejo de despertar fantasmas e demônios**, intento que era asseverado como possível por suas leituras tomadas como primeiros referenciais.

Dois anos mais tarde, Victor presenciou a carbonização de um carvalho, causada por um raio que atinge a velha árvore durante uma tempestade. Estando acompanhado por um pesquisador na área de filosofia da natureza na ocasião, recebeu deste toda uma teoria acerca da eletricidade e do galvanismo, assunto até

---

<sup>13</sup> Victor Frankenstein debruça-se sobre Paracelso (1493 – 1541), Cornélio Agripa (1486 - 1535) e Alberto Magno (1193 – 1280). Personagens da História, estes alquimistas representaram, ao longo dos séculos XII a XVI, todo o ideal humanista evocado pela Renascença. Ao citá-los em sua obra, Mary Shelley pretende vincular Victor Frankenstein aos ideais deste contexto, a saber, a centralidade do Homem – antropocentrismo – no contexto do conhecimento, sobretudo da ciência experimental, que romperia com a crença e ofereceria como profissão de fé não mais a crença em dogmas e princípios religiosos, mas sim, a manipulação experimental da natureza. O humanismo renascentista, no que concerne especificamente ao contexto científico, converteu o mundo natural – em substituição à Bíblia – o grande livro a ser lido e investigado, possibilitando aos alquimistas serem imagem e semelhança de Deus – como evocava-se na religião -, contudo, através do ato de criar. Em relação a este último ponto, Victor Frankenstein vincula-se diretamente a essa tradição, uma vez que empenha-se em manipular, imitar e criar, à exemplo de Deus, a própria vida humana.

então inédito para Frankenstein. O confronto entre tais informações e suas leituras prévias, que neste momento já são evocadas como ideias superadas, causou em Victor um desapontamento que o desviou de seu interesse na área – momento ao qual ele se volta aos estudos matemáticos.

Mais dois anos se passaram para que então, estando Victor com dezessete anos de idade, fosse decidido por seus pais que ele iria estudar na universidade de Ingolstadt. Antes de sua partida, contudo, sua mãe, que caíra doente velando a convalescença da irmã adotiva de Victor, falece – sem deixar, antes, de mencionar sua expectativa pela união futura de Victor e da irmã através do casamento.

Embora postergada, a ida de Victor para a universidade de Ingolstadt acontece. O primeiro professor com quem estabelece contato é o responsável pela área de filosofia da natureza e reforça o caráter ultrapassado das influências que, um dia, haviam engrandecido o interesse de Frankenstein. É interessante ressaltar que a ciência moderna, conforme se apresentava, não interessava a Victor, de qualquer forma. Segundo sua narrativa reportada por Walton, Victor teria afirmado, quando da chegada à universidade:

Além disso, eu desdenhava os propósitos práticos da moderna filosofia da natureza. Era muito diferente quando os mestres da ciência buscavam a imortalidade e o poder; tais objetivos, embora fúteis, eram grandiosos; agora, porém, a cena era outra. A ambição dos pesquisadores parecia limitar-se à aniquilação daqueles sonhos em que meu interesse pela ciência se baseava. Pediam-me que trocasse quimeras de uma grandiosidade sem limites por realidades de pouco valor. (SHELLEY, 2002, p. 61)

Victor, portanto, sofre com os românticos a decepção diante de uma ciência racionalista que não deixa espaço para a manifestação do imaginário. Eis que, por fim, o professor de química da universidade faz com que suas aspirações originais sejam reinvestidas de esperança:

– Os antigos professores desta ciência – disse ele –, prometeram impossibilidades e nada realizaram. Os mestres modernos prometem muito pouco; sabem que os metais não podem ser transmutados e que o elixir da vida é uma quimera. Esses filósofos, contudo, cujas mãos parecem ter sido feitas exclusivamente para revolver a lama, e os olhos para estudar minuciosamente o microscópio ou o cadinho, de fato, têm operado milagres. Penetram nos recantos da natureza e mostram como ela opera em seus esconderijos. Sobem aos céus; descobrem como o sangue circula e qual a natureza do ar que respiramos. Adquiriram poderes novos e quase ilimitados; podem comandar trovões celestes, imitar o terremoto e, até mesmo, zombar do mundo invisível, servindo-se de seus próprios fantasmas. (SHELLEY, 2002, p. 61).

M. Waldman, com tais palavras, representa o poder de que está imbuído o discurso científico nos primórdios do século XIX. Em outras palavras, é inegável que se pode associar a expectativa em relação aos avanços da ciência aos poderes que antes estavam atribuídos a Deus. Afinal, os cientistas poderiam **comandar trovões celestes**<sup>14</sup>. Ao mesmo tempo, os grandes poderes da ciência passam a subjugar e desdenhar daquilo que era alvo de reverência e visto como realidade: o mundo invisível, do qual os cientistas podem zombar. De todo modo, são o poder e grandeza associados por tais dizeres à ciência que reconduzem o interesse de Victor para esta área de estudos.

Também não passa despercebida a ambivalência de Victor e de seu desejo: repetidas vezes ele vincula-se e depois rejeita sua área de interesse – que, como o recalado de Freud, retorna constantemente e rege suas escolhas e decisões.

O momento em que Victor inicia sua jornada para Ingolstadt reflete a ambivalência de suas emoções: ele relata sua aversão por novas fisionomias, sua angústia por estar entre estranhos e sua apreensão ao deixar a família. Contudo, seu desejo ardente pelo conhecimento – conforme enuncia – e a decisão em favor da permanência em Ingolstadt, evidenciam sua preferência. É a ela, de fato, que Frankenstein deve os desdobramentos de seu destino. Ele representa, em si mesmo, a própria identidade idealizada do discurso científico – Frankenstein quer ser capaz de criar a vida a partir da matéria inanimada: ele quer o lugar que antes era ocupado por Deus.

Em busca deste lugar, renuncia à família. Ele não é o sujeito que retorna para a coletividade, que honra a tradição, que garante a manutenção do contexto (histórico) anteriormente estabelecido. Pelo contrário; isola-se, imerso em seus propósitos, e não chega sequer a responder muitas das cartas que recebe do pai e da futura esposa. É outra sua prioridade. Sua narrativa a respeito dos momentos em que está a persegui-la, contudo, dão vazão, simbolicamente, ao horror possível que é, para a subjetividade humana, sobretudo neste período histórico de transição em que vive a autora da obra, a perda da sacralidade: Frankenstein descreve suas ações em busca da realização de seus feitos como infames.

---

<sup>14</sup> É imprescindível chamar a atenção para a forma como está representada aqui o que antes era identificado a um poder divino: trovões celestes. A evocação à mitologia grega é também aqui inegável, embora mais sutil: no panteão grego, o regente dos trovões celestes era Zeus, o deus dos Deuses. Aquele que puniu Prometeu (presente já no subtítulo da obra de Mary Shelley) por ter roubado dele o fogo dos deuses para entregá-lo aos humanos.

Com efeito, as descrições sobre a violação de túmulos, o estado de decomposição dos corpos, enfim, a visão da morte sem a ideia compensatória de uma sacralidade, uma transcendência, uma continuidade da identidade, são as que evidenciam o choque de tal realidade sobre a psique de Frankenstein – e de todos os homens que, inevitavelmente, encontram na ideia da mortalidade o horror maior.

Contudo, Frankenstein persiste: reassociando partes de corpos diversos, o cientista compõe o que pretende ser o primeiro dos seres humanos que virá a gerar. Sua origem fragmentada – este é um ser produzido pelo alinhavamento de partes diversas – pode ser associada à situação conflitiva de fragmentação em que se encontra a identidade do humano nos períodos de transição histórica.

Enfim, Victor consegue. E eis sua reação ao ver realizado seu intento – ao deparar-se com o que antes era matéria morta, que ele havia produzido a partir de partes diversas, de pé ao lado de sua cama, estendendo a mão: horror.

Afinal, este sujeito que ali se encontra é a representação da perda absoluta do caráter sacro do humano. Foi construído por mãos humanas. Victor não se percebe tão humano tanto quanto no momento em que vê a criatura viva.

Sabe-se como alguém que continua não sendo Deus. Mesmo encarnando simbolicamente o lugar da ciência como potência suprema, carece, como a mesma, de propriedades associadas à ideia de Deus.

Em sua absoluta humanidade, não tem respostas nem compensações que confirmem à vida um sentido maior como o fazia o Deus da fé. Não é algo de inumano que possa existir no monstro criado que horroriza seu criador, embora seja esta a sua justificativa: é sua natureza absolutamente humana e dessacralizada. Conforme Smith (2007) comenta sobre a condição de Victor:

A confiança romântica na natureza é substituída pela ansiedade diante da vida [...]. O sublime parecia oferecer transcendência, mas não pode haver transcendência quando se é confrontado por outra versão de si mesmo. (SMITH, 2007, p.47).

Assim é que o criador não pode acolher sua criatura: esta é o duplo daquele; a despeito da capacidade de realizar feitos assombrosos – Victor dá vida a um ser humano a partir de matéria morta, o monstro tem força e resistência física sobre-humanas, a ciência é o novo poder que promete – ele continua a deparar-se com a morte: a morte estampada no rosto do morto-vivo que surgiu a partir da matéria da qual ela se alimentava; a morte como ruptura de sua vida na coletividade

representada em sua família; a morte de seus entes queridos, assassinados pelo monstro em retaliação à rejeição e isolamento ao qual está condenado; a morte efetiva (afinal, criar a vida a partir da matéria inanimada não significa evitar a morte, bem como não responde às perguntas que atormentam o homem em sua condição de homem antes de Victor criar o monstro e continuam a atormentá-lo depois); portanto, e sobretudo, a morte do ideal em seu confronto com o realizado: o que há de mais estranho no ser criado por Frankenstein é sua essência na qual a vida e a morte são indissociáveis – nada mais familiar para o ser humano. Nem mais horripilante.

Frankenstein conduz seu intento até obter o resultado que supunha desejar. Os impactos causados em consequência disso em sua vida e sua psique tornam-se insuperáveis. Victor condena a si mesmo, ao afirmar “o quão perigosa é a aquisição do conhecimento e o quão mais feliz é aquele que crê que sua cidade nativa é o mundo do que aquele que aspira tornar-se maior do que permite sua natureza” (SHELLEY, 2002, p. 66).

Evidentemente, Victor se refere às consequências irrevogáveis da transgressão. Contudo, é interessante notar de que maneira aquilo que era considerado como uma evolução triunfal dos domínios científicos para o benefício da humanidade passa a ser visto como atitude de transgressão. Esta mudança de perspectiva – que se caracteriza por certa oscilação, evidencia o caráter conflitivo das mudanças de mentalidade decorrentes da transformação histórica/cultural e de que maneira as tensões entre os modos de pensar estabelecidos que passam a ser questionados influenciam a subjetividade humana. Ao lamentar seus feitos, Victor oscila entre o referencial de vida racionalista, cientificista, que justificaria sua busca original, e o referencial de vida mitológico, que aparece como resgate do sagrado.

Nesta condição, Victor é Prometeu, figura mitológica eternizada pelo tragicista grego do período clássico, Ésquilo (525 A.C – 426 A.C.), em sua obra **Prometeu acorrentado**.

**Prometeu Acorrentado** é um mito grego representativo para interpretação do passado e do presente humanos – considerando-se a atemporalidade de todo mito. Trata-se de uma reflexão sobre a criação, condição e cultura humanas, resignada à condição de inferioridade frente aos deuses. Prometeu é aquele que rouba o fogo dos deuses e presenteia os humanos com o mesmo, permitindo que estes últimos desenvolvam-se a partir de então. Descoberto pelos deuses, Prometeu é castigado,

sendo acorrentado ao alto de uma colina e tendo seu fígado devorado todas as manhãs por uma ave de rapina enviada por Zeus. Regenerando-se à noite, todo seu suplício tem início ao amanhecer, novamente e ininterruptamente, ao longo dos tempos.

A dimensão simbólica deste mito revela-nos a sabedoria humana como sendo uma centelha divina, o próprio fogo que Prometeu roubara dos deuses e presenteara os humanos.

Sob esta perspectiva, a transgressão cometida por Victor é justamente seu desejo de realização, tanto quanto a própria ciência conforme aspira ao lugar ou à posse de potencialidades que eram, originalmente, da divindade – dar vida à matéria inanimada seria igualar-se aos deuses, ato transgressor punido por agredir a hierarquia entre os seres divinos e os homens.

À exemplo de Prometeu, o Dr. Frankenstein padece os suplícios de seu feito. Tem sua vida, seu ‘fígado’ – sua família, sua reputação, seus entes queridos, sua amada – consumido pelo monstro que, de forma direta ou indireta, representa a morte simbólica tanto quanto a morte física das relações de Victor: seu irmão mais novo, seu melhor amigo e sua esposa são assassinados pelo ser criado por Victor; Justine, que atuava como criada na casa, é condenada à morte por ser identificada ao assassinato do irmão mais novo de Victor. Seu pai, diante de tantas desgraças, falece. Victor, por sua vez, é quem originalmente escolhe pelo distanciamento e a ruptura: troca a vida familiar, doméstica, pela exploração científica.

Conforme ocorre na tradição mitológica da Grécia Antiga, o herói mítico que atreve a desafiar seus limites e equiparar-se aos Deuses é punido, e não pode jamais escapar a seu destino.

A narrativa de Victor – relatada por Walton, está permeada pelo discurso mitológico. Lamenta desde o princípio seu destino inescapável e o modo a como este conduziu sua vida. Na narrativa construída a partir da reminiscência, anuncia, de antemão, a cada momento pontual, a mão do destino a infringir-lhe sua inexorabilidade.

Não obstante, enquanto figura moderna, participe de um tempo linear e não mais cíclico, seu suplício não se repete a cada manhã, mas é ocorrência única, paulatina e progressiva, perpassando sua existência à medida que a consome em definitivo. Não lhe é permitido retornar, não há repetição, nem mesmo regeneração.

Junto a essa particularidade que rompe com a ideia do cíclico imanente à composição mitológica, encontra-se outra: se, por um lado, incorpora à sua narrativa elementos característicos da estrutura mitológica da Grécia Antiga (evocação e lamentação diante do destino, a existência e irredutibilidade do mesmo, ideia da punição pelo desafio aos deuses, enunciação de maus presságios, enfim, uma miríade de elementos que justificam o subtítulo da obra), Victor se vale, em paralelo, da mitologia cristã.

Depois de já terem se iniciado seus infortúnios (o assassinato de seus entes queridos pelo monstro) – e mesmo a partir do momento em que se confronta com o real de seu intento idealizado (um real que não oferece respostas, que não substitui o sentido sacro da vida que já não pode mais ser acessado diante das evidências científicas que Victor construiu) – Victor se volta para a ideia de criação divina, colocando-se, então, no lugar de um usurpador, aspirante ilegítimo a uma potência maior do que a que, como humano, lhe pertence por direito.

Os cuidados e as atenções de meu pai eram incansáveis, mas ele não conhecia a causa de meus sofrimentos e recorria a métodos errados para remediar uma enfermidade incurável. Queria que eu me divertisse com a vida social. Eu abominava os rostos dos homens. Ah, abominava não é o termo correto! Eram meus irmãos, meus semelhantes, e simpatizava mesmo com o mais repulsivo entre eles, pois eram criaturas de natureza angélica criadas por um mecanismo celestial. Não achava, porém, que tivesse o direito de desfrutar sua companhia. Eu libertara entre eles um inimigo cujo prazer residia em derramar-lhes o sangue e divertir-se com seu padecimento. (SHELLEY, 2002, p. 190).

Neste momento, Victor já perdera para as mãos do monstro Justine, a criada, William, seu irmão mais novo, e Henry, seu único amigo – sendo acusado, inclusive, de ter sido ele o assassino. Volta a encontrar seu pai e sua prometida, que jamais vem a saber de seu drama existencial, e está assolado pela culpa. Atribui a seus feitos as consequências do que ocorre, mas através da intervenção divina: ora voltando-se para o entendimento mitológico de mundo, ora voltando-se para o entendimento cristão, Victor parece tentar resgatar algum sentido de vida que não encontrou na ciência (ao contrário do que expectava). Em um amálgama entre a estrutura do mito grego e a estrutura da mitologia cristã, Victor lamenta o destino já traçado e a queda do paraíso em uma mesma exclamação: “mas a maçã já fora mordida, e o anjo já esticava o braço para banir-me do Paraíso e roubar-me todas as esperanças” (SHELLEY, 2002, p. 194).

A imagem da perda da inocência e obtenção do conhecimento associada à mordida da maçã, bem como à queda do paraíso são a versão cristã do drama de Frankenstein.

Tentando situar o lugar do humano entre o científico e o sagrado, o racional e o maravilhoso, o individual e o coletivo a partir de um contexto que demanda novas posturas, Victor Frankenstein é a segunda possibilidade de desdobramento humano que Mary Shelley antecipa para os desdobramentos do século XIX – aquele que opta pela ciência, pela superação, pelo individualismo, mas não sem condenar-se a dor das perdas sofridas por Victor (de um sentido maior, da coletividade, da vida doméstica sacrificada em prol de uma individualidade em busca de afirmação e domínio) e a uma profunda crise a respeito do sentido da vida e da moral humanas. Em sua busca de uma identidade para o que é, diante do que viveu e realizou, e para o que é a vida, sob as novas perspectivas que a conduzem, em disputa com as antigas, em uma angústia que o romantismo busca denunciar, compara-se a Lúcifer: “Todas as minhas especulações e esperanças redundaram em nada, e, como o arcanjo que aspirava à onipotência, estou condenado a um inferno permanente.” (SHELLEY, 2002, p. 215).

Contraopondo-se a Walton, Victor é o que não opta pela coletividade. Seus lamentos são os que Walton não precisa sentir. Por outro lado, os lamentos de Walton (fracassar em seu intento de domínio e superação, controle da natureza, grande realização científica, abrir mão do objetivo, abandoná-lo) não estão comportados na escolha feita por Frankenstein.

Sob a perspectiva de Walter Benjamin a respeito da narrativa e do romance, identifica-se novamente o caráter híbrido e/ou aglutinador da obra que denuncia o duelo entre o científico e o sagrado, o racionalismo e o maravilhoso: narrando sua vida oralmente para Walton, às portas da morte, Frankenstein deriva dessa toda a sua autoridade. Afinal, ele é o repositório de um conteúdo único – detém a autoridade da narrativa da própria vida, autoridade conferida pelo desfecho que aguarda a todos para silenciar-lhes. Antes de deparar-se com o leitor solitário do romance, de forma simbólica, a narrativa de Victor Frankenstein tem um ouvinte em companhia do narrador, que garante a manutenção da tradição: a lembrança de sua vida anunciada a Walton passará a fazer parte da memória de Walton, que se tornará seu narrador.



Ao narrar sua história para Walton à beira da morte, consequência da busca desenfreada pelo encontro com o monstro a fim de aniquilá-lo, que encontra o insucesso, Victor está passando o cajado da autoridade narrativa para Walton, que passa a ser o portador daquela narrativa, da tradição de transmissão de geração em geração (BENJAMIN, 2012). Por fim, sua narrativa inclui um conselho – outro dos elementos estruturantes da narrativa oral conforme Walter Benjamin: Victor, embora não tenha ele mesmo superado as particularidades que, conforme a própria personagem, conduziram à sua ruína, tem um conselho a oferecer com sua experiência – o de que não se deve fazer a opção que ele fez.

Por outro lado, paralelamente ao que possui de característico da tradição da narrativa oral, sua história contada a Walton em retrospectiva contém a essência que Benjamin confere ao romance:

A verdade contida na frase é a seguinte: um homem que morre aos trinta e cinco anos aparecerá sempre, na reminiscência (Eingedenken)<sup>15</sup>, em cada momento de sua vida, como um homem que morre com trinta e cinco anos<sup>16</sup>. Em outras palavras: a frase, que não tem nenhum sentido com relação à vida real, torna-se incontestável com relação à vida rememorada (erinnerte)<sup>17</sup>. Impossível descrever melhor a essência dos personagens do romance. A frase diz que o “sentido” da sua vida somente se revela a partir da sua morte. Mas o leitor do romance procura realmente homens nos quais possa ler o “sentido da vida”. Ele precisa, portanto, estar seguro de antemão, de um modo ou de outro, de que participará de sua morte. Se necessário, a morte no sentido figurado: o fim do romance. Mas de preferência a morte verdadeira. (BENJAMIN, 2002, p. 231.)

Ao contar a trajetória percorrida às portas da morte, Victor Frankenstein, a partir da reminiscência, dá significado ou identifica o sentido de sua vida a partir da relação entre seu desfecho e os pormenores da jornada. O modo como o faz aponta, ao mesmo tempo, para a essência do personagem do romance e para o arquétipo da narrativa mitológica, na qual se encontram a jornada do herói, o destino, constantemente antecipado em sua narrativa, os Deuses, os limites humanos. Estas estruturas superpostas formam um conjunto híbrido no qual o duelo entre o racional e o maravilhoso se evidencia: ao mesmo tempo em que resgata figuras arquetípicas da narrativa oral e evoca a dinâmica estrutural do mito, a obra se encerra, ainda, em

<sup>15</sup> Matéria constitutiva do romance, conforme Benjamin (2002)

<sup>16</sup> A frase a que Benjamin se refere - “Um homem que morre com trinta e cinco anos é em cada momento de sua vida um homem que morre com trinta e cinco anos”, é de autoria de Moritz Heimann, evocada por Benjamin na citação a que esta nota se refere para ilustrar suas proposições sobre o romance.

<sup>17</sup> Matéria constitutiva da narrativa oral, conforme Benjamin (2002)

uma estrutura narrativa epistolar – modo como Walton, ao ouvir a narrativa de Victor, a reporta a sua irmã.

A narrativa epistolar, tomada como estrutura, é a voz do discurso informativo, racional, científico: procura identificar o texto a um documento retratador de uma vivência real. Procura fazer com que a história tenha caráter de veracidade e, para legitimá-la, busca esse status a partir da estruturação por cartas (HUNT, 2009).

#### 2.4. DEMASIADO HUMANO.

O monstro criado por Victor é a antevisão de um sujeito gerado no século XIX em sua terceira possibilidade: sua origem é a animação artificial. Sua matéria, um agregado de partes de corpos mortos anônimos. A criatura não tem pai, mãe ou um semelhante criado da mesma forma. Está, portanto, destituído de passado – não pode honrar a tradição, como Walton, nem rejeitá-la, como Frankenstein: identificado ao monstruoso, não tem um legado cultural hereditário – seu próprio criador o rejeita.

Tendo a origem de sua vida produzida artificialmente, a criatura também não tem um passado mítico que possa referenciá-lo, sacralizar sua origem ou estruturar um sentido em sua vida. Ela também não faz parte de uma coletividade: não pertence a uma classe, a um grupo de origem comum, a uma família. O monstro representa, em tais aspectos, a solidão absoluta do homem na antevisão de um futuro que rompe radicalmente com o passado, suas tradições, sua coletividade, seu sentido para a vida.

É um titã científico, de força e capacidades hercúleas – a analogia de uma ciência superpotente. Está, contudo, destituído de propósito. Representa, em sua miséria, a crítica romântica à hipertrofia do sentido do cientificismo e racionalismo exacerbados. Em busca de sanar essa orfandade absoluta, persegue seu criador com um pedido a fazer-lhe: de que crie para ele uma companheira.

A criatura tem seu desejo rejeitado – momentaneamente Victor cede ao pedido, e chega a começar a construção de um novo corpo para ser animado.

Contudo, tomado pelo horror que o confrontara desde a animação de sua primeira criatura, certo de que está indo contra a humanidade realizando tal feito, e não trazendo benefícios a ela (posto que a criatura já havia cometido a maioria de seus assassinatos), Victor destrói o segundo corpo que havia começado a construir.

Sua própria exclamação a respeito é de que, ao olhar para os pedaços aniquilados do que antes era um corpo em formação, teve a sensação de ter destroçado um ser humano. Tal afirmativa devolve nosso olhar para a criatura, e reforça a ideia de ser a evidência de sua própria humanidade espelhada o que horroriza Victor. Afinal, o horror e rejeição de Frankenstein vieram antes dos assassinatos realizados pelo ser ao qual concedeu a vida. Neste, está estampada a face da morte, do desejo, da frustração, da solidão, do desamparo - nada mais humano.

A morte, aliás, atravessa constantemente a narrativa sob o signo do horror: no medo dos que se horrorizam diante da visão da criatura e naqueles por ela assassinados também, mas não só: há um disparador original nesse sentido – a morte da mãe de Victor – conforme relatos do próprio Victor, ela pode ser facilmente associada aos ímpetos de seu filho de fazer surgir a vida.

Antes disso, há, porém, uma menção sutil à imagem da morte, mas que se destaca pelo diferencial com que é abordada. O pai de Victor conhecera sua esposa em condições lastimosas. Ela era filha de um grande amigo que se viu financeiramente arruinado. O futuro esposo a encontra velando o pai que está para morrer. Esta imagem, da filha ajoelhada diante do pai morto, é a escolhida pelo pai de Victor para ser eternizada e ornamentar a casa depois de ter desposado a filha de seu amigo moribundo.

Conforme Walter Benjamin (2002), a morte era um elemento de presença comum nas casas antes do período de emergência da burguesia, que desejava bani-la das esferas da evidência do viver.

Antes, os homens morriam em seus leitos, eram velados em casa, a morte participava da vida. Depois, passa cada vez mais a ser vista como algo a ser alocado para além dos limites da realidade mais aparente do cotidiano. Mas ela é um destino inescapável. Assim sendo, o contraste entre o retrato de Caroline (mãe de Victor) exposto na casa e a reação de Victor e seus contemporâneos ao monstro pode ser representado pela relação de assepsia e banimento da morte que se desenvolve no período.

Necessariamente, sem a confiança inabalável em um consolo sacro, posterior, transcendental para a existência, a ideia da morte pode ter se tornado bastante desagradável, visto que nem o racionalismo nem a ciência poderiam dar conta dos seus estragos inexoráveis.

A responsabilidade de superar o maravilhoso foi descumprida pela ciência e pelo racionalismo – a realidade constituída sob suas bases, em suas dificuldades econômicas/sociais e sua incapacidade de dar conta do desconforto do homem diante da vida humana e sua inalienável mortalidade, não pôde substituir a fé. Pôde, no máximo, destituí-la de seu posto de autoridade máxima.

Contudo, mesmo que segregado em relação a este, pelo diferencial de sua origem e sua não aceitação no coração da sociedade, o monstro vem a saber que havia um passado prévio para o homem: em seu desenvolvimento autodidata – que fugazmente retrata a evolução humana em relação à sua interação com o mundo conforme ocorreu na pré-história (a criatura aprende a utilidade do fogo, aprende a alimentar-se, aprende a sanar a sede, a aquecer-se) – a criatura depara-se com inúmeras possibilidades filosóficas para justificativa do sentido da humanidade, às quais tem acesso via leitura – aprendida, como a fala, por conta própria.

Suas leituras são *Paradise Lost* (1667), do inglês John Milton; *Os sofrimentos do Jovem Werther* (1774), de Goethe; *Vidas Paralelas*, do biógrafo dos imperadores romanos, Plutarco (46 A. C. – 120 A. C.); e *Ruínas de Palmira ou Ruínas ou Meditações sobre as Revoluções dos Impérios* (séc. XVIII – XIX), do Conde de Volney.

Em termos gerais, *Paradise Lost* descreve a história cristã da queda adâmica, que lança os dois primeiros humanos – Adão e Eva – à condenação de uma existência não mais paradisíaca. *Os sofrimentos do Jovem Werther*, obra goetheana que traduz o Romantismo, tem como traço distintivo o fato de ser escrito em primeira pessoa, traduzindo o drama existencial do próprio narrador, processo similar ao da construção identitária almejada pela criatura.

*Vidas Paralelas* apresenta a biografia dos imperadores romanos, seus vícios e virtudes, bem como exalta um platonismo que contrapõe a materialidade da vida e condena a malignidade do mundo.

*Ruínas de Palmira*, por sua vez, traduz na descrição da cidade que intitula a obra, todo o orientalismo de um dos maiores escritores franceses. Compete acrescentar, sobretudo neste, que o Conde de Volney foi um dos primeiros pensadores contemporâneos a questionar a historicidade de Jesus.

Em comum, estas obras investigam o drama da própria existência humana, no que concerne à administração das paixões, a sociabilidade, a racionalidade e a religiosidade. Debruçar-se sobre aquelas, a exemplo do que faz a criatura,

representa a busca de identidade, perscrutando os elementos que a compõem enquanto identidade humana. Ademais, representa todo o drama existencial traduzido em termos de ceticismo extraível a partir do contraste entre existência e mazelas humanas e a crença em Deus.

Logo, a criatura, que sente forte identificação por personagens presentes em suas leituras, é o amálgama do desenvolvimento humano em sua busca por resposta a questões existenciais. Ao mesmo tempo, denuncia a profunda crise de identidade na qual o ser humano se encontra, crise que inclui o confronto do homem com o que identifica em si mesmo como monstruoso.

Em última instância, à maneira do romantismo, postula, pelo que acontece à criatura no decorrer da história, o problema da condição humana na estruturação social conforme se encontra. A criatura descreve seu enlevo diante da natureza e dos homens e seu desejo de pertencer a uma coletividade, seu desejo de possuir uma identidade e de encontrar para a vida um sentido – ou seja, há um contexto ao qual a criatura gostaria de fazer parte.

Mas, seja por conta do desolamento causado pela ruptura com uma identidade vinculada a uma geração divina que estabelecia um sentido de vida, seja por conta da orfandade ao que o sujeito está submetido pela nova forma de viver do século XIX, a criatura é um segregado: não pode mais pertencer à identidade do humano que vigorava no passado; não consegue inserir-se no presente – o estranhamento entre os homens que já não se conhecem e nem se comunicam na multidão é, de forma hipertrofiada, a reação de desconfiança com a qual se comportam diante do monstro.

Sem sentido de vida mítico, excluído da coletividade, condenado à segregação, o monstro é a crítica de Rousseau à sociedade: ele nascera bom, mas fora corrompido. Sem origens, sem pertencimento, sem um sentido para conduzi-lo ao futuro, após a morte de seu criador, de quem se vingou com a morte das pessoas a quem ele amava, o monstro cria para si uma pira funerária e mergulha nela.

As três personagens estruturadas por Mary Shelley, em sua ambivalência, representam possibilidades hipotéticas de desdobramento da futura conformação subjetiva do ser humano em relação ao modo como o contexto histórico se apresentava no período em que a autora produz sua obra. Em algum lugar entre Walton, que resgata a tradição e retorna, em nome da coletividade, a despeito das promessas estonteantes da ciência e do novo sistema que preza pelo

individualismo, Victor, que entrega à ciência a fé antes destinada apenas a divindades e encarna o estereótipo do sujeito da individualidade em busca do sucesso, e a criatura trazida à vida por Victor, estão os homens do século XIX, em busca de sua identidade: a identidade do humano.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nunca é prudente negligenciar as razões do coração que a própria razão desconhece. Como pensadores dentro dos limites de referência ditados pelos economistas e físicos, os poetas se encontravam sobrepujados, mas não só viam mais profundamente que aqueles, como também às vezes com mais clareza. (Eric Hobsbawn)

A ampliação das perspectivas de análise historiográfica que começa a se desenvolver a partir da influência dos *Annales* permitiu que a historiografia contemporânea viesse a comportar um conceito mais amplo de fonte histórica. Tais perspectivas são frutos gerados, entre outras coisas, pela disposição de historiadores modernos de colocar a historiografia em diálogo com outras disciplinas acadêmicas.

Ao recorrer a disciplinas como a antropologia, a economia, a psicologia e a sociologia em busca de proposições teóricas e metodológicas que pudessem enriquecer sua prática, os historiadores ampliaram seu instrumental e conferiram novas dimensões ao olhar do historiador sobre seu objeto de estudo. A nova pluralidade conferida a esse olhar permitiu que o historiador se voltasse para produções humanas antes excluídas do rol do que seria considerado como fonte histórica para o estudo das formas de pensar e da conformação da subjetividade e do imaginário humano em diferentes épocas, momentos e culturas. Conforme explicitado por Lloyd S. Kramer em seu ensaio **Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra,**

[...]o único traço verdadeiramente distintivo da nova abordagem cultural da história é a abrangente influência da crítica literária recente, que tem ensinado os historiadores a reconhecer o papel ativo da linguagem, dos textos e das estruturas narrativas na criação e descrição da realidade histórica” (KRAMER. In: HUNT, 1992. P. 131–132).

Ao enfatizar “a dimensão literária da experiência social e a estrutura literária da escrita histórica” (KRAMER. In: HUNT, 1992. p. 132), acolhendo no coração da ciência histórica novos objetos de estudos e novas formas de abordagem, a historiografia moderna – sobretudo a história intelectual, conforme Kramer (1992) –, ao debruçar-se sobre a filosofia, literatura e escritos teóricos de culturas do passado, concede à produção literária – assim como a outras manifestações artísticas – o

lugar de enunciação da realidade histórica do período em que foi produzida. Isso implica em dizer, conforme foi feito no corpo do presente trabalho – a partir da evocação das enunciações de Lynn Hunt sobre as propostas de Foucault, entre outras –, que a realidade histórica é constituída não apenas pelas práticas manifestas que configuram determinado contexto de existência humana, mas pelo sentido a elas atribuído pelos sujeitos que as vivenciam.

Estes sentidos atribuídos às práticas, por sua vez, estão conectados à subjetividade humana, às suas respostas aos estímulos recebidos do exterior, nas quais estão manifestas não apenas efeitos causados por tais estímulos, mas a efetivação da realidade conforme enunciada por Roger Chartier no texto intitulado **A História hoje: dúvidas, desafios, propostas**: a de que o homem se constitui no desenrolar da esteira histórica a partir do contexto ao qual está submetido tanto quanto pela sua própria atuação sobre o mesmo. Tal afirmação conduz o olhar ao espaço interativo no qual é gerada a identidade humana: a interface homem/mundo é uma membrana porosa que constitui a silhueta múltipla do humano pela influência recíproca entre a situação a que os sujeitos estão condicionados e a ação dos mesmos diante dela, que fazem efetivar na realidade a identidade individual e coletiva. Nas palavras de Chartier,

[...]o objeto fundamental de uma história cujo projeto é reconhecer a maneira como os atores sociais investem de sentido suas práticas e seus discursos parece-me residir na tensão entre as capacidades inventivas dos indivíduos ou das comunidades e os constrangimentos, as normas, as convenções que limitam – mais ou menos fortemente, dependendo de sua posição nas relações de dominação – o que lhes é possível pensar, enunciar e fazer. (CHARTIER, 1994, p.6)

Esta mescla entre identidade individual e coletiva encontra-se expressa em *Frankenstein* de Mary Shelley, na medida em que o drama de criador e criatura transpassa a esfera individual, problematizando a sua condição em determinado contexto histórico de mudança de paradigmas. Esse momento de crise identitária da humanidade encontra ecos na pessoa do narrador do texto, o navegante, convertido em testemunha não de um processo que lhe é alheio, mas que o engloba e o perpassa de modo incisivo. A figura arquetípica que Robert Walton encarna, como narrador do texto, é um dos muitos elementos que evocam as proposições de Walter Benjamin em seu ensaio **O narrador**. Neste, além de caracterizar o arquétipo do narrador, conforme foi explorado no corpo do texto do presente trabalho, o autor



expõe suas reflexões a respeito do novo modo de vida que estrutura o cotidiano e os valores burgueses. Suas asserções sobre o tema problematizam o **banimento da morte** da vida burguesa em exposição: antes elemento acolhido com naturalidade no cenário do cotidiano familiar, a mortalidade torna-se tabu – não se morre mais em casa – o evento da morte passa a ser confinado nos leitos de hospitais, para longe da visão cotidiana. Tais reflexões são extremamente significativas, associando-se o comportamento adotado pela classe social emergente no período pós-revolucionário ao contexto em que se desenvolve: momento de fragilidade a respeito das certezas antigamente estruturadas pelo sagrado e de afirmação da ciência – candidata predileta do período ao cargo de Verdade que não conseguira, contudo, vencer a morte.

Conforme Benjamin (2012), a morte é justamente a condição que confere ao moribundo sua autoridade máxima como narrador: à beira da morte, o narrador é o receptáculo uma narrativa única que tem, neste momento, a condição de significação absoluta, apoteótica, da vida vivida pelo homem que está a morrer - “um homem que morre aos trinta e cinco anos aparecerá sempre, na reminiscência (*Eingedenken*), em cada momento de sua vida, como um homem que morre com trinta e cinco anos” (BENJAMIN, 2012, p.231). Se, na vida real, conforme o próprio Benjamin reforça, tal afirmação não teria um sentido lógico, no momento em que o moribundo está convertido no arquétipo do narrador o sentido da afirmação faz com que sua legitimidade ultrapasse o âmbito ficcional. É neste momento, às portas da morte, que a narrativa do homem que está para morrer se encontra em sua última e máxima oportunidade de se tornar legado para a geração seguinte de ouvintes que o circundam. Esta é a condição em que se encontra Victor Frankenstein quando recebe, de Walton, o lugar de narrador de sua própria história. Analisada sob a perspectiva exposta por Walter Benjamin, a situação de Victor confere ao seu papel narrativo o lugar de representação do legado do homem que volta do futuro – e pode aconselhar aquele que viaja em direção a ele. A morte iminente de Victor associa-se à morte do ideal que perpassa o século XIX, conferindo um duplo significado ao papel que Mary Shelley, autora da obra, confere ao personagem.

A literatura, que adquire o lugar de fonte história a partir do novo olhar histórico construído, bem como outras manifestações artísticas, sempre foi espaço privilegiado para a manifestação da subjetividade humana, transubstanciando em texto aquilo que faz parte da porção produtiva do sujeito histórico, na qual

manifestam-se suas significações de mundo, ansiedades, reflexões, bem como encarna, a partir da liberdade do universo ficcional, as realidades múltiplas que podem representar o sujeito do desejo: suas expectativas ou possibilidades limitadas no real mas que o constituem no subjetivo, e transbordam nas possibilidades do texto criativo.

A obra da criação artística é o objeto no qual a manifestação desta particularidade do sujeito histórico se evidencia de forma concreta. Se a língua, em suas representações, não é a coisa-em-si que busca representar, é, conforme diriam os românticos, no mínimo, a coisa em si manifesta: a expressão que traduz uma realidade constituída ela mesma de texto, no momento em que se produz, mas que não deixa de estar associada à subjetividade, ao imaginário da humanidade, que confere a ela sua identidade como tal – é humana porque existente num universo que a antecede e constituiu, tanto quanto criadora deste universo, a partir da significação que faz incidir sobre ele.

Tais significações são manifestações de um universo interno que não se constitui apenas conformando-se ao que lhe é imposto pelo ambiente externo. Assim é que a criatura criada por Frankenstein não pode ser simplesmente o que foi imposto **de fora** (seu criador), mas constitui-se essencialmente pela relação entre o que está fora e o precedeu e gerou e o que está dentro – razão pela qual ele pode ser identificado como o arquétipo do ser humano. Em contrapartida, ao mesmo tempo em que representa a expressão de um universo interno – de angústias e expectativas, de dúvidas e motivações – é também a manifestação do que há de limitador em sua condição – e que se exacerba em suas (im)possibilidades em relação ao mundo e a outros homens.

Funcionando, em outra dimensão, como um eco de Victor Frankenstein, nos leva a pensar no criador – e na extensão limitada de criação que possui em relação às suas ansiedades ideais, pois há uma dimensão exterior ao controle do homem – fora dele e dentro de si mesmo e de outros homens – que redefine os limites de sua existência conforme a teria idealizado. O sujeito produtor – criador – de Frankenstein é ao mesmo tempo um sujeito submetido à condição humana – da morte, das frustrações subjetivas e das restrições contextuais.

O dilema diante de tal situação binomial ressoa, por sua vez, em Walton, narrador navegante desta história, que precisa decidir entre o ímpeto capaz de novas realizações que possam superar o limite humano estabelecido em

determinado momento e o impulso conservador da preservação em busca da manutenção de uma identidade.

A enunciação de tais situações subjetivas conflitante, por sua vez, deve sua possibilidade de realização à prática da linguagem e da produção literária – possível apenas na combinação entre o ímpeto criador, que permite ir além das proposições materiais do mundo, e as restrições do código de comunicação da língua escrita que, ditando sua organização, permite que haja inteligibilidade no jogo de combinações entre regras, formas de expressão, expressividade.

De uma forma ou de outra, a existência de um texto depende sempre da existência prévia de um outro texto – que permite a associação entre significados, comparações, a aglutinação de formas narrativas diversas – minimamente, aquele que regula a prática da escrita e da leitura para que o processo de encontro entre o leitor e o que está escrito se efetive.

Para além do texto escrito regulamentador e do tecido subjetivo que se pretende imprimir na palavra escrita, subsiste o texto contextual – a situação histórica que, de acordo com sua conformação, oferece ao artista os elementos a partir dos quais ele poderá propor novas criações. Suas criações, por sua vez, possibilitarão que o leitor realize sua própria experiência com o texto – contanto que siga as regras reguladoras do jogo de leitura, ao mesmo tempo em que faz incidir sobre o tecido textual sua própria historicidade.

O artista, manifestando-se sobre o mundo, produz a si mesmo em contraste e em conformação, e produz uma significação de realidade que leva o leitor a confrontar-se com sua própria subjetividade, ou o caráter subjetivo do que é a realidade, de um modo ou de outro, ao observar a presença manifesta do subjetivo na arte.

Esta é uma consciência em ebulição na produção artística do Romantismo, hipertrofiada na manifestação gótica em suas relações de exacerbação em busca da vivência do sublime, da plenitude do inconsciente e da perplexidade do homem diante da vida. Cabe ressaltar aqui, novamente, o papel de destaque atribuído pela literatura gótica às dimensões da subjetividade humana que estão fora de seu próprio controle, mas são participantes da dinâmica de estruturação da identidade: os elementos que estão associados ao inconsciente, conforme definido por Freud, e que significam e também conduzem a experiência humana do ser e do ser no mundo a partir de uma dinâmica fundadora de significados, geradora de impressões

e atitudes que transcendem percepções e escolhas conscientes. Essa particularidade evidencia um dos elementos estruturantes do ser humano que atua em seus processos de produção e recepção da realidade, participando da produção do sujeito histórico e de sua conformação. Fundem-se, portanto, na estruturação das relações do homem consigo mesmo e com o mundo, as influências internas conscientes e inconscientes e os estímulos externos aos quais o homem está submetido em sua condição de sujeito histórico - característica inerente à sua humanidade - e que redefinem, a cada momento em que se desenrola a existência na esteira histórica, o que é a vida, o que é o medo, o que é a morte, o que é o homem.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### FONTE:

SHELLEY, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein* ou O Prometeu Moderno. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

### REFERÊNCIAS:

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In:\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v.1).

BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929–1989): a Revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus: Mitologia Primitiva*. São Paulo: Palas Athena, 1992.

\_\_\_\_\_. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.

CARPEAUX, Otto Maria. *A História concisa da Literatura alemã*. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 297 – 298.

CHARTIER, Roger. *A história hoje: dúvidas, desafios, propostas*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, 7 (13). 1994. ISSN: 0103-2186.

ÉSQUILO. *O Prometeu acorrentado*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.

FREUD, Sigmund. O “Estranho”. In:\_\_\_\_\_. *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 237–269.

FURET, François. *O Homem Romântico*. Lisboa: Presença, 1999.

GUINSBURG, Jacob. (Org.) *O Romantismo*. 3.ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1993. (Coleção Stylus).

HARTMANN, Nicolai. *A Filosofia do Idealismo Alemão*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1976.

HESSE, Herman. *Demian*. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

HOBBSAWM, Eric J. *A Era das Revoluções: 1789 – 1848*. 25. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

HUNT, Lynn. *A invenção dos direitos humanos: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993. pp. 89 – 92.

KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica e imaginação histórica: O desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra. In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

LECERCLE, Jean-Jacques. *Frankenstein: mito e filosofia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

LÖWITH, Karl. *De Hegel a Nietzsche: la quiebra revolucionaria Del pensamiento en el siglo XIX*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

MANN, Thomas. *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

MATTOS, Marília. O Duplo em Frankenstein. In: Revista Inventário. 4. ed., jul/2005. Disponível em: <http://www.inventario.ufba.br/>. (Acesso em: 05 maio 2014). ISSN: 1679-1347.

O'BRIEN, Patrícia. A História da Cultura de Michel Foucault. In: HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. pp. 33 – 61.

PERRY, Marvin. *Civilização Ocidental: uma história concisa*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RUFINONI, Priscila. Mimesis do sublime: a recepção de Kant pelo Romantismo e pelo Expressionismo. In: *Trans/Form/Ação*. São Paulo, 30 (1). 2007. pp. 115 – 126. ISSN: 0101-3173.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da Filosofia: do Romantismo ao Empiriocriticismo*. São Paulo: Paulus, 2005.

SMITH, Andrew. *Gothic Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

SOTTOMAYOR, Ana Paula. O fogo de Prometeu. In: HVMANITAS – Vol. 53 (2001). <http://www.uc.pt/>. (Acesso em: 05 maio 2014). ISSN: 0871-1569.

THOMPSON, Edward Palmer *A Formação da Classe Operária Inglesa: II – A Maldição de Adão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. (Coleção Oficinas da História, v.5)

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. 2 ed. Brasília: EdUNB, 1982.

**BIBLIOGRAFIA**

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Vozes, 1993.

GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*. 2. ed. São Paulo: Nova Alexandrina, 1993.

\_\_\_\_\_. *Viagem à Itália: 1786-1788*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. São Paulo: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.

\_\_\_\_\_. *Dois introduções à crítica do juízo*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. São Paulo: Herder, 1963.

