http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

13

DO RUGOSO AO LISO: O ESPECTRO CARNAL DE "*FRANKENSTEIN*" (1818) E OS DUPLOS VIRTUAIS DA CULTURA DIGITAL

Maria Cristina Franco Ferraz
Ana Lua dos Santos Ramos

Maria Cristina Franco Ferraz
Doutora em Filosofia, pela Universidade de Paris 1-Panthéon-Sorbonne (1992).
Três pós-doutorados em Berlim (2004, 2007, 2010) e outro em Paris (Universidade de Paris 8-Vincennes-Saint-Denis [2023]).
Professora Titular de Teoria da Comunicação Escola de Comunicação (ECO).
Professora Titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
Pesquisadora do CNPq com o projeto "Comunicação, tecnologias e subjetividade: da monocultura subjetiva às fabulações especulativas".
Membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM), da UFRJ.
Membro do GT "Comunicação e Sociabilidade" (Compós).
Membro do grupo de pesquisa emergente "Imagem, tecnologia e verdade: a produção discursiva midiática em torno da Inteligência Artificial", Chamada Universal.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/3089046352451907.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-5142-8734.
E-mail: mcfferraz@hotmail.com / mcfrancoferraz@gmail.com.

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

Ana Lua dos Santos Ramos
Doutoranda em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (2023).
Bolsista CAPES.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/5832547299506524.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-5117-9093.
E-mail: contact.analua@gmail.com / analua.ramos@discente.eco.ufrj.br.

Resumo: Tomamos como ponto de partida o contexto da produção proliferante de duplos virtuais, os avatares contemporâneos, como nos incontáveis perfis criados em redes sociais e na prática de produção de *selfies*. A partir de uma perspectiva genealógica, destacamos possíveis pontos de emergência desta prática — a produção de duplos — e nos debruçamos sobre o campo das narrativas que interseccionam corpo e tecnologia, como o horror gótico e a ficção científica. Identificamos, no monstro morto-vivo trazido à luz no *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, a aparição de um "avatar moderno", conceituado como "duplo rugoso" — uma duplicata carnal gestada a partir da fusão entre saberes, técnicas e temores de uma época diante da finitude.
Palavras-chave: Duplos. Frankenstein. Avatares virtuais. Ficção.

Abstract: This article explores the growing prevalence of virtual doubles — contemporary avatars — within the context of social media profiles and the widespread practice of selfie-taking. Adopting a genealogical approach, we trace potential moments of emergence of this phenomenon, focusing on the intersection of body and technology in narrative traditions such as Gothic horror and science fiction. We argue that Mary Shelley's *Frankenstein* (1818) introduces the figure of the undead

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

monster as a "modern avatar", conceptualized as a "rough double". This carnal duplicate emerges through the fusion of knowledge, techniques, and existential anxieties of its era, particularly in response to the human confrontation with finitude.
Keywords: Doubles. Frankenstein. Virtual avatars. Fiction.

"To examine the causes of life, we must first have recourse to death. I became acquainted with the science of anatomy, but this was not sufficient; I must also observe the natural decay and corruption of the human body".
Mary Shelley

"O além dos espelhos é o verdadeiro reino dos duplos, o reverso mágico da vida...".
Edgar Morin

Introdução

Na contemporaneidade, somos constantemente atravessados por apelos e meandros do mundo virtual, por um número crescente de aplicativos que surgem para dar conta de cada antiga e nova suposta *necessidade* engendrada por sistemas socioeconômicos. Seguimos em conexão horas a fio, ativando cliques e toques na tela, aderindo de modo voluntário a estratégias políticas de captura do tempo de vida e da atenção. Conforme autores como Jonathan Crary (2016) têm salientado, gestos em telas disputam de tal modo o lugar da materialidade, da carne e do encontro efetivo entre corpos que vão-se produzindo novas ancoragens e modos de vida, que tendem a se tornar maneiras privilegiadas de relação com o tempo e com o espaço.

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

Em meio a uma miríade de perfis virtuais, de avatares específicos para cada rede social, que funcionam como duplos digitalizados, seja para atuar nas plataformas de trabalho ou para entrar em contato com outras pessoas, somos incitados a nos pluralizar e cindir subjetivamente, assumindo diferentes roupagens digitais, em um mercado que Suely Rolnik, desde 1997, já chamara de "kits de perfis-padrões identitários".

Diante desse cenário, cabe indagar que novos contornos vêm ganhando a carcaça orgânica composta por tecidos musculares, sangue e ossos, que insistem em sustentar o "corpo humano".

A prática do uso de filtros que alteram as dimensões do rosto e do corpo são exemplos evidentes da problemática a que aludimos. Aplicativos como o Instagram, o Tik Tok e o Snapchat, além dos que alteram idade e gênero, como o Face App, não deixam de funcionar como bisturis digitais (Sibilia, 2004), podendo ser vinculados à busca por cirurgias plásticas[1] para modelar o corpo a partir de formatações virtuais e de um ideal de alisamento das rugosidades e viscosidades da pele. Esses gestos têm se tornado cada vez mais naturalizados e difundidos, principalmente no público jovem[2].

Tendo em vista as instigantes reflexões acerca dos duplos produzidas na modernidade, podemos questionar se os avatares contemporâneos, essas duplicações estéticas, constituem uma invenção exclusiva em tempos de redes. Para pensarmos em possíveis

1 Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/geral-43910129. Acesso em: 26 set. 2022.

2 Disponível em: https://theintercept.com/2022/04/19/filtros-selfie-cirurgias-plasticas-jovens/. Acesso em: 26 set. 2022.

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

multiplicidades espectrais da carne, ou no modo como elas eram percebidas em outro período, propomos nos debruçar sobre certas refrações que emergem do cotejo entre algumas obras artísticas diante de nossas perguntas.

Em um primeiro movimento, partimos do pressuposto de que a Ficção Científica (FC) pode ser vista como um tipo de narrativa comprometida com a história e interessada nos processos que perpassam o conflituoso campo do corpo humano. A FC, colocada aqui em perspectiva como modo de pensamento sobre o mundo (Csicsery-Ronay, 2008; Vint, 2021), e, sobretudo, em relação à contemporaneidade (Tucherman, 2004; 2005; 2006), produz imagens especulativas sobre futuros possíveis, assim como elaborações críticas acerca dos deslocamentos e efeitos das tecnociências, como é o caso, por exemplo, de obras do subgênero *Cyberpunk* e *Biopunk*. Estas últimas exploram o corpo humano e seus possíveis desdobramentos e reconfigurações. Além desses aspectos, esse tipo de narrativa apresenta reflexões de ordem filosófica implicadas na temática da condição humana, tal como a questão da finitude, constituindo, assim, universos de "experimentação do contemporâneo" (Le Breton, 2017, p. 160). Todavia, o trabalho que propomos desenvolver aqui se aproxima de um sentido diverso dessa prática. A palavra "especular" vem do latim "*speculari*", cuja raiz — "*specio*" — significa ver ou olhar. Propomos, então, considerar a FC em uma espécie de "jogo de espelhos" (Flusser, 2019). Se posicionarmos nossas reflexões ante a superfície caleidoscópica das narrativas ficcionais, o que sairia refletido nessa trama de imagens e de projeções?

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

O texto clássico *Frankenstein ou o Prometeu moderno (1818)*, de Mary Shelley, assinala um marco importante nas transformações da modernidade, um campo histórico e cultural em constante movimento e circulação. Em vez de tratar a obra como um salto inaugural, cabe pensá-lo, na esteira de Foucault (2020), ao mesmo tempo, como efeito e como propulsor de um deslocamento maior, como expressão de um estilo narrativo interessado na técnica e nas mudanças provocadas pelas relações de poder e saber próprias à modernidade.

As imagens do monstro montado com partes de cadáveres em busca de vingança contra seu criador permeiam, desde então, o imaginário cultural do ocidente. As narrativas de horror são historicamente associadas às transformações socioculturais de um determinado contexto e período, exprimindo anseios, temores, inquietudes, inseguranças e tabus, o que, de certo modo, as candidata a se tornarem curiosos "objetos" de trabalho, um material privilegiado para tematizarem possíveis soluções para problemáticas sociais e históricas que atravessam o tecido social (Twitchell, 1983). O horror gótico, em especial, adiciona novos elementos a esta empreitada narrativa, ao acionar temas que dialogam com a transgressão e o sublime para lidar com possíveis *problemas*. Um dos demarcadores desse subgênero que abarca obras como a de Shelley é a ambientação soturna e a construção de personagens atravessados por experiências aterradoras.

De certo modo, a obra clássica do horror gótico mescla-se ao gênero narrativo conhecido por suas especulações futuristas, ideias ousadas e inventividades tecnológicas, tecendo uma trama híbrida,

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

monstruosa, uma anomalia narrativa que problematiza, por meio da criatura forjada em suas páginas, a experiência vertiginosa de uma época em meio à complexa relação entre poderes e saberes que incidem sobre a materialidade e a efemeridade do corpo humano.

Dando à luz a criatura

Logo no prefácio da primeira edição, de 1818, Percy Bysshe Shelley — que assumiu, inicialmente, a autoria da obra no lugar de sua jovem companheira — apresenta o romance como um acontecimento de modo algum improvável, concebido à luz dos estudos dos fisiologistas da época acerca do galvanismo, tais como as pesquisas realizadas pelo Dr. Erasmus Darwin. Naquele período, com efeito, estavam sendo efetuados experimentos com a aplicação da eletricidade, com o intuito de provocar reações químicas capazes de estimular o sistema nervoso e os músculos de corpos humanos e de outros animais mortos, visando reanimá-los. Cabe observar que o poeta inglês sinaliza que, apesar de a história do monstro ocupar um lugar privilegiado na fabulação, a narrativa não está centrada em uma "série de terrores sobrenaturais", mas em uma

> novidade das situações que desenvolve, novidade que, embora impossível como fato físico, abre um ponto de vista mais amplo e mais abrangente à imaginação no delineamento das paixões humanas do que qualquer outro que possa ser proporcionado pelas relações normais entre acontecimentos concretos. (P. B. Shelley, 2015, *apud* M. Shelley, 2015, p. 73)

Portanto, a experiência de pensar o horror como um acontecimento concreto, concebível pelo viés da fabulação ou

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

da experimentação científica, pode ser tomada como um dos aspectos importantes da obra. Como se sabe, Mary Shelley havia sido desafiada por Lord Byron a escrever uma história de fantasma, durante dias de escuro inverno em Genebra, quando a conversa sobre os experimentos de superação da morte, realizados na época, aquecia a roda de debate. Após ter um pesadelo com um morto vivo, Mary Shelley uniu o horror às possíveis consequências dos saberes tecnocientíficos de seu tempo como faísca condutora do romance, amalgamando o receio face à penetração no campo dos mistérios da natureza e da vida, suas próprias questões em relação à morte, e as ousadas explorações do campo científico de seu tempo.

Cabe lembrar que o duplo título da obra recorreu ao mito grego de Prometeu, igualmente explorado pelo filósofo da técnica, Hermínio Martins, que assim batizou tendências prioritárias da tecnociência moderna, endereçadas ao aprimoramento técnico e científico da vida e do corpo orgânico, com vistas à melhoria da vida humana. Entretanto, no livro de Shelley, já se esboçava outra tendência da tecnociência, que viria a se tornar cada vez mais pregnante e que o sociólogo e filósofo da técnica Martins associou à figura cultural e literária de Fausto. Se a inflexão prometeica, cara à modernidade, apostava no uso das tecnologias para aliviar e melhorar as condições da vida humana, a vertente fáustica, predominante na tecnociência contemporânea, exprime um verdadeiro horror às viscosidades do orgânico, por sua tendência à "obsolescência programada", suas falhas e (por ora!) à irremediável finitude. Embora o Frankenstein de Shelley inscreva-se, sobretudo, na linhagem prometeica (conforme

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

indicado no próprio título), seu *pathos* não deixa de tangenciar a inflexão fáustica, na medida em que o recurso à eletricidade também prometia vencer e ultrapassar o limite radical do orgânico: a própria morte. É esta temerária *hybris* que é realçada, problematizada e colocada em questão na obra.

A história de Frankenstein e de seu monstro pode, assim, ser interpretada como indicadora de movimentos de um solo histórico e cultural europeu em mutação, pendendo, entretanto, para a adesão às assombrosas promessas da tecnociência, sem deixar, contudo, de expressar os limites e temores em relação às desmesuras do ímpeto fáustico, não menos presente, de certa maneira, nas pesquisas da época. A obra revela a imagem de um "monstro prometeico-fáustico" que não é tão nítida e cristalina, estando mais próxima de uma aparição espectral, como uma projeção oblíqua e turva no espelho, um duplo distorcido, deformado. Um borrão que tenta acessar novas aberturas acerca do entendimento das paixões humanas em um campo conflituoso de interesses, entre saberes e poderes, entre a ciência e seus objetivos na modernidade.

O Galvanismo foi certamente uma das inovações que mobilizava discussões científicas no século XIX, principalmente por estar associado aos poderes da eletricidade, em um período fértil em ideias sobre a relação do fenômeno elétrico com o corpo humano. Esse cenário científico e cultural constitui o horizonte em que se desenvolveu a prática do uso dessa tecnologia para estimular, conforme salientado, músculos do corpo. O impulso elétrico passou a ser associado a uma força misteriosa, que conduzia a vida dentro

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

dos seres, como uma fonte da vida. Essa perspectiva é claramente explorada na obra de Mary Shelley. Vale ressaltar que a aproximação da temática da eletricidade, na obra, comparece principalmente na versão da obra publicada em 1831, na qual são afastadas referências ligadas à alquimia, evidenciando-se a presença dos interesses modernos sobre as práticas científicas (Harkup, 2018).

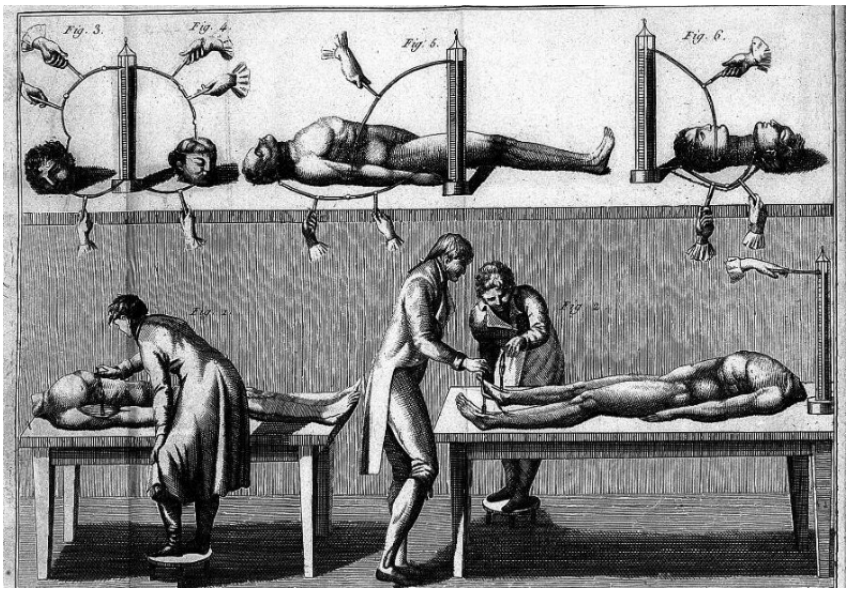
No artigo "*The Science of Life and Death in Mary Shelley's Frankenstein*", Sharon Ruston (2014) aborda o pano de fundo da obra com relação às investigações científicas sobre os estados entre vida e morte naquele período histórico. Considerando os estudos sobre ressuscitação, o galvanismo (figura 1) e a possibilidade de estados intermediários entre vida e morte, o romance *sci-fi* e de horror gótico de Mary Shelley relacionava-se com projetos levados a cabo em seu tempo, que tratavam os limites entre vida e morte como estados complexos, abertos à problematização e a todo tipo de experimentação. Desde o final do século XVIII até os primórdios do século XIX, o anatomista e fisiologista francês Xavier Bichat havia esgarçado a nítida separação entre vida e morte — anteriormente uma nítida evidência empírica —, produzindo um novo campo de investigação, rico em experiências possíveis. Com efeito, Bichat identificou a morte como um processo fragmentado, concernindo à extinção gradual de órgãos e a elementos múltiplos e distintos: "a morte da locomoção, da respiração, das percepções sensíveis, do cérebro" (Crary, 1990, p. 78, nossa tradução). Desse modo, a morte abandonou o campo da mera evidência para tornar-se processual, passando a ser vista como um processo dinâmico,

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

múltiplo, disperso, e segmentando o próprio corpo orgânico. Jonathan Crary cita o seguinte comentário de Georges Canguilhem: "O gênio de Bichat foi descentralizar a noção de vida, incarnando-a nas partes dos organismos" (*apud* Crary, 1990, pp. 78-79, nossa tradução). Crary conclui: "Com Bichat se inicia a parcelização e divisão progressivas do corpo em sistemas e funções separados e específicos, ocorridas na primeira metade do século XIX" (Crary, 1990, p. 79, nossa tradução). Embora, por volta de 1840, já estivesse cientificamente desacreditado, o trabalho de Bichat legou a Schopenhauer um modelo físico crucial acerca do sujeito humano. É esse corpo esquartejável que se tornou disponível para experimentos com o galvanismo:

Figura 1 – Experimentos com galvanismo (1804)



Fonte: Bichat, 1840.

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

Ruston (2014) salienta a tematização de diferentes tipos de morte, tal como a "absoluta e a incompleta". Ou seja, casos de afogamentos, desmaios e comas passaram a ser interpretados como estados que poderiam ser curados ou revertidos. Desse modo, Shelley teria utilizado a

> [...] linguagem científica de sua época ao descrever episódios de desmaio no romance. Quando Victor Frankenstein cria a criatura, ele desaba devido a uma doença nervosa e se descreve nesse estado como 'sem vida'. (Ruston, 2014, s.p., tradução nossa)

Alguns pesquisadores e críticos literários associam a temática do duplo — de grande relevância na literatura europeia e nas ciências humanas — como eixo central da obra (Hindle, 2015 *apud* Shelley, 2015, p. 46). Esse termo, já mencionado neste artigo, provém do folclore germânico acerca do *Doppelgänger*, que se refere a um fenômeno fantasmagórico ou que se manifesta em uma pessoa viva e possui forte semelhança com alguém, como um gêmeo do mal, sendo, assim, um símbolo de mau presságio. Lembremos que a palavra alemã *Doppelgänger* aglutina duas ideias, dois termos: *Doppel*, que carrega o significado de duplo, dublê, e *Gänger*, caminhante, andarilho.

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

Figura 2 – Doppelgänger No. 5

Fonte: Sebastian Bieniek (B1EN1EK), 2018.

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

A figura do *Doppelgänger* emerge no Romantismo Alemão na obra *Siebenkäs* (1796–97), do escritor Jean Paul. Nesse livro, o autor desenvolve a temática do duplo como irmãos gêmeos capazes de falsear mortes e tomar a vida um do outro. Ao longo do tempo, podemos observar o surgimento de diferentes abordagens acerca do tema. Evidentemente, o conto de E. T. A. Hoffmann, *O homem de areia* (*Der Sandmann*), publicado em 1817, será central para o desenvolvimento teórico e literário da temática do *duplo*. O conceito de *Doppelgänger*, de *Revenant*, do duplo que acompanha o vivo como uma sombra, exprime uma quebra, uma cisão ameaçadora do velho e coeso "eu" moderno, operando como uma espécie de assombração que persegue quem ele duplicou (figura 2), no intuito de assumir sua *identidade*. Podemos seguir seus rastros em diferentes clássicos da literatura europeia (Posadas, 2018), como, por exemplo, no conto "William Wilson", de Edgar Allan Poe (Ferraz; Carvalho, 2016) e na famosa novela de Dostoiévski, *O Duplo*. No cinema — que não deixa de ser um duplo do movimento humanamente percebido —, essa temática está presente de modo explícito em obras que dialogam diretamente com elementos do horror, como, por exemplo, em "O Estudante de Praga" (1913), de Stellan Rye, e no filme mais recente intitulado "*Cam*" (2018), de Daniel Goldhaber.

Retomemos de modo sucinto o tratamento freudiano recebido pelo tema, já no século XX. Sigmund Freud desdobra o conceito de duplo em um famoso ensaio de 1919. Nesse trabalho, a partir do conto de Hoffmann, Freud destaca a experiência de estranheza entrelaçada com a de familiaridade, "aquela espécie de coisa

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar", a partir do sugestivo adjetivo alemão *unheimlich* (Freud; *apud* Souza, 2011; Ferraz e Carvalho, 2021). Em poucas palavras, o "*Unheimliche* (já substantivado) seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu" (Freud, 2011). Nesse caso, é a semelhança — marca do modelo identitário europeu desde o platonismo — que, ao atravessar um espelho duplicador, embaça as nítidas fronteiras identitárias, convocando sensações perturbadoras e angustiantes. A figura literária do *Doppelgänger*, como a sombra da morte que sempre acompanha o vivente, contaminou a clareza da racionalidade garantidora de um mundo regido pela semelhança e assegurado por uma fronteira bem delimitada entre o ser e o não-ser. Mas cabe aprofundar um pouco mais essa trama entre a ficção de Hoffmann e o ensaio de Freud.

Freud partiu da novela *O Homem de areia*, de Hoffmann, para elaborar o conceito de *Unheimliche,* que pode ser traduzido como *inquietante familiaridade* ou como *infamiliar*, remetendo a uma intercambialidade radical entre o estranho e o familiar. A própria palavra dá pistas certeiras sobre o que seria inquietante: na língua alemã, *Heim* significa "lar", mas também algo que se mantém em segredo, enquanto *un-* é um prefixo de negação. Em uma equação simples, "inquietante" equivaleria, portanto, ao "não familiar". É preciso, contudo, ir além dessa rápida formulação, detectando as dobras sobre si que a língua alemã permite operar. No ensaio de 1919, Freud observa que o adjetivo *heimlich* já apresenta, dentre suas várias nuances de sentido, uma delas na qual coincide com

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

seu oposto: *unheimlich* (Freud, 2010, p. 338-340). Opostos que deveriam se manter distintamente separados passam a ser, nesse caso, de certo modo, confundidos em um jogo de espelhamento. Como se a língua já guardasse essa estranheza e tensão, é essa duplicidade ambígua que a literatura viria desdobrar, explorar e intensificar. Segundo Freud, *heimlich* pertence, portanto, a dois grupos de ideias divergentes, mas não opostas: por um lado, o que é familiar e aconchegante; por outro, o que se mantém secreto e oculto, portanto, ameaçador. A relação gramaticalmente opositiva *heimlich/unheimlich* se furta à lógica da contradição, perturbando o campo em que se instalam oposições nítidas. Assim, o estranho pode ser o mais próximo; e vice-versa. Ou seja, o próprio termo mantém uma relação de duplicidade com seu polo *negativo*, espelhando-se de modo a arruinar as partilhas metafísicas que ancoram o regime de identidade. A ambiguidade inerente à palavra nos situa em uma zona nebulosa, cujos interstícios tornam-se quase indistintos, introduzindo o estranho no seio da segurança do lar, do familiar. Pois o que é *heimlich* pode subitamente revelar-se *unheimlich*[3]. Outro aspecto do conceito de estranho-familiar freudiano que merece destaque concerne ao modo como a repetição própria ao duplo pode salientar o efeito de inquietude, como sinaliza Gunning (2015), que salienta a relação deste efeito com a fotografia, em sua capacidade inquietante de produzir e reproduzir duplos infinitamente.

3 Para essa passagem ver "Carvalho, Louise Ferreira; Ferraz, Maria Cristina Franco. Autômatos, duplos e delírios atmosféricos da subjetividade moderna: O homem da areia, de Hoffmann. *Estação Literária*, v. 27, p. 203-220, 2021".

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

A fotografia também foi experimentada como um fenômeno inquietante capaz de borrar a *identidade* e a distinção das coisas e das pessoas, ao "reproduzir a aparência dos objetos, criando um mundo paralelo de duplos fantasmáticos ao lado do mundo concreto dos sentidos verificados pelo positivismo" (Gunning; Leeder, 2015, p. 18, tradução nossa). Portanto, as duplicações imagéticas compartilham, de certo modo, o *pathos* e afetos suscitados por fenômenos de estranhamento na familiaridade, como é o caso do *Doppelgänger*. De modo significativo, na primeira adaptação cinematográfica de *Frankenstein* (1910), dirigida por J. Searle Dawley, identificamos a aparição do duplo monstruoso vinculada à replicação imagética, neste caso, por meio do reflexo no espelho.

Concluída essa breve passagem sobre a figura literária e ensaística do Duplo, voltemos ao romance de Mary Shelley. No livro, a criatura assume muitas vezes uma postura racional, crítica, e até mais erudita do que a do próprio médico, engendrando estratégias e elaborando reflexões agudas em relação a textos literários, por exemplo. De acordo com Moreno (2015), a criatura seria algo com aparência monstruosa, mas, ainda assim, uma espécie de *ser humano*, um ser compósito alinhavado a partir de fragmentos de corpos orgânicos. A ausência de nome e de identidade da criatura tende a sugerir sua interpretação como alter ego maligno de Frankenstein, como resultado da sua busca incessante por contornar a morte, um duplo nefasto gestado a partir dos impulsos tecnocientíficos que atravessam o projeto

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

ambicioso do médico. Seria, portanto, seu duplo grotesco, maciço e, sobretudo, *carnal*, trazido à luz numa obra igualmente híbrida e anômala, que mescla ficção científica e horror gótico. O que vemos é a projeção do caleidoscópio ficcional de horror de Mary Shelley, que ilumina os contornos de uma duplicata carnal e monstruosa, entrelaçando corpo, tecnociência e a problemática dos Duplos. Identificamos, sobretudo, a aparição de um duplo carnal, granular, ou seja, rugoso, que tensiona, por meio de sua estética visceral, o complexo campo de forças que o forjaram. Vejamos mais de perto certos duplos cinematográficos.

O DUPLO RUGOSO

A primeira adaptação cinematográfica de *Frankenstein ou o Prometeu moderno* foi produzida por Thomas Edison e, conforme já mencionado, dirigida por J. Searle Dawley, em 1910. O filme dialoga de modo direto com a perspectiva da criatura como duplicata especular do médico, mas essa perspectiva perde força nas adaptações que se sucedem, tal como no filme *Frankenstein* (1931), de James Whale. Alguns pontos abordados na obra de Dawley destacam-se por sua peculiaridade, tal como a criação do monstro a partir de um experimento alquímico em uma espécie de cozimento (Figura 3).

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

Figura 3 – Nascimento da criatura (1910)

Fonte: *Frankenstein*, 1910.

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

Outro aspecto intrigante é a relação entre o protagonista e a coisa criada, pois somente o médico consegue vê-lo, o que sugere a possibilidade de a criatura ser mero fruto de sua imaginação. Além disso, uma cena específica adiciona um elemento diverso do texto original, acabando por sustentar nossa interpretação ligada ao tema do *duplo*. Nas cenas finais do filme (Figura 4),

> o monstro se esconde em uma casa e fica horrorizado ao contemplar o reflexo de sua própria aparência; mas o que sucede a seguir é ainda mais surpreendente: confrontado com sua própria imagem, a criatura desparece, mas não seu reflexo. [...] Victor entra na casa, descobre que o reflexo que o espelho lhe devolve é o do monstro, mas pouco depois este reflexo desaparece e a imagem que o espelho devolve passa a ser a sua. (Moreno, 2015, p. 164, tradução nossa)

Figura 4 – Frankenstein e seu reflexo (1910)

Fonte: Fonte: *Frankenstein*, 1910.

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

Portanto, no filme de Dawley (1910), a ideia de Duplo é reforçada como reflexo no espelho, ou seja, o corpo da criatura é virtualizado em imagem, desaparecendo quando percebida por Victor Frankenstein. Como enfrentamento da morte, com o apoio de seus experimentos e por conta de seus interesses pessoais, o médico cria um duplo de si. O espelho não só reflete esse outro *eu*, o avesso do *eu*, como também produz um novo *corpo-imagem*, uma nova faceta de Victor, uma espécie de presença e ausência, conforme postula Edgar Morin (1970) acerca do duplo.

A palavra monstro tem sua raiz etimológica na palavra "*monstrare*", que significa demonstrar, e, em "*monere*", que tem o sentido de avisar, ou alertar (Lawrence, 2015). Nesse sentido, a monstruosidade pode ser lida como uma oportunidade de tornar algo visível, de fazer algo ser visto, sob a forma de uma imagem que incorpora aspectos culturais difíceis de serem assimilados social e culturalmente. Segundo Lawrence, o fato de que monstros

> [...] têm sido criados através dos séculos é muito mais indicativo dos desafios morais e existenciais enfrentados pelas sociedades do que das realidades com que elas têm se deparado. (2015, s.p.)

Trata-se de "imagens que encarnam as características culturais e psicológicas que nós, como sociedade, consideramos difíceis de serem identificadas" (Lawrence, 2015, tradução nossa).

Paralelamente ao monstro de Frankenstein, vale recordarmos outros personagens oriundos de romances góticos, afastando-nos um pouco da ficção científica. Tanto *Dorian Grey*, de Oscar Wilde,

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

como *Drácula*, de Bram Stoker, por exemplo, abordam, de formas peculiares, a relação entre morte e espelho. Enquanto Dorian Grey tem a capacidade de *imortalizar-se* ao trocar de lugar com sua sombra imagética, tornando-se uma imagem animada, seu quadro a óleo padece como um corpo mortal. Já a imortalidade fugidia do vampiro é incapturável pelas superfícies reflexivas.

No filme de 1910, em sua tentativa de vencer a morte, o Dr. Frankenstein cindiu-se. Seu duplo, forjado a partir de sua ambição, tornou-se visível e foi sugado pelo reflexo do espelho. A criatura é o resultado de um projeto de superar a finitude a partir da técnica, que acaba produzindo um duplo monstruoso, que, neste caso, evidencia o carnal, o aspecto visceral da morte, um morto-vivo criado por um "médico-alquimista" (Imagem 5). A criatura surge no espelho[4] como uma espécie de corpo *virtualizado* de Victor, um avatar moderno, uma permutação estética composta de restos mortais.

Desde a obra literária, o encontro entre a ambição de Viktor Frankenstein e seu projeto de simular a fagulha da vida resulta na criação de uma monstruosidade encarnada: a materialidade e a aparência de um corpo disforme, montado por retalhos humanos. Esse corpo pós-vivo é enquadrado como monstro, como uma criatura concebida por mãos humanas, fruto de ambições científicas e do receio diante da finitude da vida. Conforme podemos conferir nesta passagem,

4 Podemos estabelecer uma relação no modo como o espelho é trabalhado na obra com a fotografia no contexto moderno. Como uma tecnologia da imagem que permite ao corpo tornar-se disponível para ser apanhado, a fotografia possibilita um modo de obter a posse de uma "fisicalidade fugitiva"; dessa forma, o corpo é capturado imageticamente, convertendo-se em informação (Gunning, 1995, p. 19). Paralelamente, tanto o espelho ficcional de Shelley quanto o de Dawley projetam o reflexo de um monstro, a aparição de um duplo feito de carne que atormenta seu criador.

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

> não haveria pai que pudesse reivindicar tamanha gratidão de um filho quanto a que eu mereceria de minhas criaturas. Ao desenvolver tais reflexões, pensei que, se eu era capaz de presentear com a vida a matéria morta, talvez pudesse, com o tempo (embora hoje tenha descoberto ser isso impossível), fazer reviver um corpo que a morte aparentemente condenara à deterioração. (Shelley, 2015, p. 127)

Portanto, a postura do médico estaria alinhada com o desejo de prolongar a vida de algum modo, com o impulso de corrigir essa *falha* do corpo, como uma tentativa de consertar um suposto defeito do corpo-máquina, e, até mesmo, superá-lo. Como este impulso busca ultrapassar os limites do orgânico, já estaria mais próximo da inflexão fáustica que atravessa a tecnociência. Essa mescla de impulsos *prometeicos* e *fáusticos,* de certo modo, culmina na criação de um duplo composto por carne morta, por partes de cadáveres que não somente compõem a estrutura do monstro, como também o envolvem pela morte, por mais que sua existência prove *cientificamente* o oposto, conforme o mundo fictício criado na obra.

Podemos, então, afirmar que esse duplo pós-orgânico, construído à imagem da morte, pode ser considerado como um elemento pulsante do contexto social e histórico da modernidade, principalmente no território europeu. A eclosão de saberes que fecundava as rodas de debates e comunidades acadêmicas tinha um propósito: o de adequar o corpo para resistir à morte, seja corrigindo-o, produzindo extensões técnicas, disciplinando-o, ou, até mesmo, o reanimando com as centelhas da eletricidade.

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

Quanto ao embate entre tecnociência e morte, assim como à administração dos impulsos e às formas de saber e poder projetadas para alcançar a imortalidade, as tecnologias da imagem também parecem assumir certo papel nessa disputa para superar a finitude da existência humana. As reflexões de Vilém Flusser (2019) sintetizam o pano de fundo desta problemática:

> O homem é ente que, desde que estendeu a sua mão contra o mundo, procura preservar as informações herdadas e adquiridas, e ainda criar informações novas. Esta é a sua resposta à 'morte térmica', ou, mais exatamente, à morte. 'Informar!' é a resposta que o homem lança contra a morte. Pois é de tal busca da imortalidade que nasceram, entre outras coisas, os aparelhos produtores de imagens. O propósito dos aparelhos é o de criar, preservar e transmitir informações. Nesse sentido, as imagens técnicas são represas de informação a serviço da nossa imortalidade. (Flusser, 2019, p. 26)

Conforme propõe o filósofo tcheco-brasileiro, as posturas tomadas diante do destino fatal da existência humana teriam encontrado na informação, em imagens técnicas, uma oportunidade de alcançar uma possível continuidade.

Do rugoso ao liso

Os duplos rugosos, como propomos conceitualmente denominar as duplicações estéticas, que evocam a carnalidade e a finitude do corpo, emergem no regime moderno como sintomas de uma crise de representação. Nesse contexto, o sujeito experiencia a finitude a partir da sua própria materialidade corpórea, confrontando-se com

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

a degradação, a mortalidade e os limites da carne. Diferentemente de um duplo idealizado ou transcendental, o duplo rugoso expõe a vulnerabilidade inerente ao corpo humano, tornando visíveis suas fissuras e fragilidades. Esse processo de midiatização da precariedade corporal opõe-se aos projetos tecnocientíficos infinitistas contemporâneos, que almejam superar, suprimir e reconfigurar esses limites em busca de uma existência desmaterializada e potencialmente imortal.

Propomos, assim, pensar o *Doppelgänger* pós-vivo de que vimos tratando como uma espécie de duplo rugoso ou granular: uma extensão capturada do corpo, produzida por meio de tecnologias da imagem, cuja finalidade é estabelecer uma comunicação espectral e virtual. Contudo, diferentemente dos avatares lisos e hipereditados que circulam nos espaços digitais contemporâneos, esses duplos preservam rastros de sua origem corpórea — texturas, imperfeições e marcas que evidenciam sua materialidade visceral. Trata-se de um procedimento estético que, em vez de suavizar ou apagar os traços da carne, enfatiza-os, tornando explícita a presença do corpo na imagem.

Em outras palavras, esse duplo rugoso vincula-se a uma imagem do corpo humano que se aproxima do informe, do disforme e do animalesco, evidenciando o atrito entre o corpo e as estruturas que buscam codificá-lo e regulá-lo. Sua resistência às normatividades corporais e estéticas impõe dificuldades à sua absorção pelos dispositivos de captura e controle, sejam eles tecnológicos ou discursivos. Diante dos aparatos técnicos e das coreografias sociais que determinam os modos de ser e aparecer, o duplo rugoso opera como

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

um corpo que escapa, que não se acomoda completamente às lógicas da visibilidade e da performatividade vigentes na contemporaneidade.

Essa noção de resistência da carne ressoa com um embate mais amplo contra os projetos neognósticos que atravessam a cultura tecnocientífica moderna. Se a tradição fáustica projeta o domínio do corpo pela técnica como uma forma de superação da finitude, os duplos rugosos denunciam a irreconciliabilidade dessa tentativa, tornando visível o que resiste à captura e à virtualização absolutas do ser. O neognosticismo contemporâneo, que se manifesta em discursos transumanistas e em idealizações de um corpo purificado pela tecnologia, encontra no duplo rugoso um obstáculo: ele não se dissolve, não se abstrai completamente da carne, mas insiste em sua materialidade densa, fragmentada e pulsante.

Ao explorar a relação de Georges Bataille com o mundo das imagens, Georges Didi-Huberman observa que, na iconografia do artista, "o corpo humano não é mais uma justa medida harmônica entre dois infinitos, mas um organismo destinado à desfiguração, à acefalia, ao suplício, à animalidade [...]" (Didi-Huberman, 2015, p. 20). Essa estética alinha-se ao conceito de duplicações rugosas da carne, pois ressalta a fragilidade do corpo e sua proximidade com a decadência e com o ciclo vital que o conecta ao mundo animal e vegetal.

Antes da consolidação das ideias modernas de individualidade e intimidade — concepções que moldaram a noção ocidental de corpo — existiam outras formas de pensar a corporeidade. Algumas dessas perspectivas ainda persistem em desafiar a homogeneização

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

da experiência corporal promovida pela cultura digital. Em sua análise sobre diferentes regimes de corpo e identidade, David Le Breton destaca a cosmogonia tradicional canaque, na qual "o corpo não é uma fronteira, átomo, mas elemento indiscernível de um todo simbólico. Não existe aspereza entre a carne do homem e a carne do mundo" (Le Breton, 2021, p. 21). Inspirando-nos em tal abordagem, os duplos rugosos podem ser entendidos não como rupturas ou anomalias, mas como elementos de continuidade entre o corpo e o meio, como formas alternativas de corporeidade que escapam à codificação moderna e digital.

No contexto da cultura digital e da vida nas redes sociais, percebemos uma transição do rugoso para o liso, do espectro carnal para a imagem polida e higienizada dos avatares contemporâneos. Nesse sentido, as discussões de Wendt (2014) em *Allure of the Selfie: Instagram and the New Self-Portrait* são particularmente relevantes. A autora examina a produção incessante de autorretratos em plataformas como o Instagram, retomando a análise de Marshall McLuhan sobre o mito de Narciso. Para McLuhan, Narciso não se apaixona por sua própria imagem, mas se torna progressivamente anestesiado ao vê-la refletida em um material distinto de sua carne. Incapaz de reconhecer-se no reflexo, ele se perde na extensão de si mesmo.

Esse argumento ilumina um aspecto central da transformação dos duplos na era digital: à medida que os corpos se tornam imagens manipuláveis e adaptáveis aos padrões estéticos e à lógica algorítmica que atravessa as redes, a rugosidade da carne é substituída por superfícies alisadas, higienizadas e programadas

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

para a aceitação social. O duplo digital não carrega mais as marcas da finitude; ele é otimizado para a perpetuação e para a circulação incessantes, projetando uma ilusão de continuidade que reforça os ideais tecnocientíficos de um corpo pós-orgânico.

No entanto, mesmo nesse cenário, resquícios dos duplos rugosos persistem, seja na resistência de corpos que escapam às normas da representação digital, seja na presença de espectros carnais que assombram as imagens com rastros de sua origem material. Assim, a transição para o digital não significa a extinção do rugoso, mas sua transformação em novos modos de presença e resistência.

Nas palavras de Wendt, o expressivo número de *selfies* publicadas está associado à produção de muitas *versões de si mesmo*, na construção de uma autopercepção na tela. Nesta situação, o Instagram opera como um "meio ativo" para que determinados indivíduos construam suas identidades. E conclui: "[...] parecemos ser seduzidos pelas ferramentas do Instagram que criam identidades cada vez mais estilizadas e impotentes para resistir a elas" (Wendt, 2014, tradução nossa).

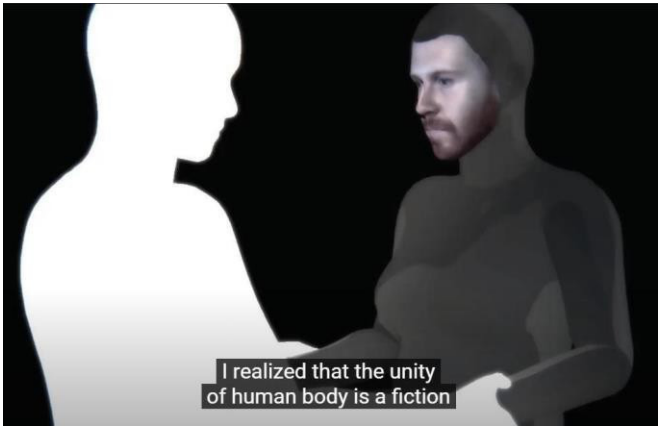
Seguindo nesta esteira de pensamento, na instalação *Captured – Storytelling with Digital Doubles*, Hanna Haaslahti aborda a temática dos duplos digitais e utiliza o rosto dos participantes para replicá-lo em outros corpos, como receptáculos carnosos e maciços, em um dispositivo que explora o desconforto e a familiaridade que os duplos incitam, para estabelecer exercícios de alteridade diante de situações desafiadoras, como o enfrentamento do preconceito e as experiências de bullying. Ao elaborar sobre a experiência da corporeidade, em

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

entrevista ao *MIT Open Documentary Lab*[5], Hasslahti tensiona nosso entendimento cultural sobre a unidade de nossos corpos, sugerindo que o sentimento de ser *um* não passa de uma ficção (Figura 5). A artista também evoca a possibilidade de sermos múltiplos, como no seu caso: Hasslahti discorre sobre o modo em que ela se autopercebe, como um corpo estilhaçado em várias partes, imagens e objetos que compõem sua materialidade.

Figura 5 – A unidade do corpo como ficção (2022)



Fonte: Hasslahti, 2022.

Retornando às contribuições de Martins (2012), poderíamos observar a manifestação do "gnosticismo técnico-científico'' no cerne de nossa reflexão. O termo refere-se à aversão cultural pelo orgânico presente em tendências contemporâneas, em diferentes campos da tecnologia. Essa expressão remete ao "gnosticismo tecnológico", conceito apontado por Victor Ferkiss no artigo

5 Disponível em: https://youtu.be/nXN1zi7s_38. Acesso em: 26 set. 2022.

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

"*Technology and Culture: Gnosticism, Naturalism and Incarnational Integration*" (1980). Alguns de seus aspectos são: "[o] horror ao orgânico, repugnância pelo corpo, aversão pelo natural [...] a 'viscosidade' das coisas [é] sentida como radicalmente inimiga do espírito" (Martins, 2012, p. 17).

Já as telas de Jenny Saville (2019) costumam enquadrar corpos femininos grandes, encharcados de materialidade, que provocam estranheza devido ao alto teor de palpabilidade carnal das imagens. Ao observarmos seus autorretratos, é evidente que a carnalidade de suas duplicações também é aparente e viscosa. Em *Self-Portrait (after Rembrandt)* (2019), inspirada em Rembrandt van Rijn, Saville desenvolve a pintura a partir de uma série de selfies com seu smartphone, resultando em um jogo entre fotografia e o estilo pictórico (pinceladas visíveis na obra), adicionando ainda mais carnalidade ao seu duplo esculpido em tinta.

Tanto Hasslanti quanto Saville, apesar de se expressarem em linguagens artísticas distintas, apresentam uma visão de duplos mais carnais do corpo, acionando o que chamamos de duplos rugosos em contraposição aos duplos virtuais, que muitas vezes são incitados e produzidos a partir do uso de redes sociais. Os duplos digitais possuem menos teor de *atrito*, como em uma superfície lisa, sendo pensados como duplicações abertas às conectividades; em outras palavras, adequam-se a modos de vida disponíveis à imersão digital e a uma maior compatibilidade com os dispositivos digitais (Sibilia, 2015) e seus novos modos de subjetivação. Já os duplos rugosos, sua contrapartida carnal, evocam a carnalidade, tornando visíveis as

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

fissuras e fraquezas da condição do corpo humano, aspectos esses que os projetos infinitistas tecnocientíficos almejam ultrapassar.

No que se refere à problemática dos duplos lisos em relação ao corpo e aos projetos tecnocientíficos de horizonte fáustico, destaca-se uma reflexão filosófica que problematiza o estatuto paradoxal da pele humana e as formas de sociabilidade engendradas pela cultura da imagem (Ferraz, 2014). Nesse contexto, observa-se um deslocamento característico da contemporaneidade, marcado pela valorização das superfícies e pela transformação da pele em um invólucro cada vez mais liso e impermeável. Tal fenômeno aproxima-se de um material inventado no pós-guerra: o *teflon*. O corpo digital converge com o teflon: fechamento da porosidade cutânea — interface ou membrana de trocas com o outro e o mundo — e consequente embotamento da sensibilidade, bem como déficit de aberturas propícias às trocas afetivas. Essa perspectiva aproxima-se, de certa forma, da noção de "duplos lisos", uma vez que tais duplos contribuem para um isolamento do corpo — curiosamente cada vez mais *conectado* —, reforçando dinâmicas de distanciamento sensorial e relacional, favorecendo conexões virtuais voláteis, elásticas, escorregadias.

Forjamos a noção de "duplos rugosos" como uma categoria capaz de nos auxiliar a diagnosticar possíveis papéis do duplo imagético do corpo nos modos de vida contemporâneos, que nos incidem com um alto nível de vigilância e monitoramento, como a captura de dados realizada pelas redes sociais, seus infinitos perfis e avatares, que tendem a favorecer novos modos de subjetivação atravessados por um esgarçamento da carne. Percebemos, nos trabalhos de Hasslahti

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

e Saville, pistas de que há potência e urgência na possibilidade de pensar um corpo composto e expandido em permutações estéticas.

Seja por meio de saberes em torno do estudo da vida ou por meio dos aparatos de imagem, acompanhamos a implementação e o processamento de diversos protótipos que visam à extensão, preservação e transmissão de dados, como é o caso das mídias ópticas, até as inventividades do mundo virtual. A carne e as noções de corpo que pensam a existência como um modo de vida corpóreo continuam sendo um obstáculo para esses projetos. Afinal, a carnalidade evidencia a morte, a grande *vilã* da trajetória humana diante da técnica. Desse modo, urge pensarmos em formas de se autoproduzir a partir da finitude, de modo que a vida seja potencializada, ou seja, que a existência corpórea e múltipla encontre outros caminhos. Reiteramos a importância do enfrentamento desses projetos desvitalizadores da carne e a incorporação de perspectivas críticas e renovadas acerca do corpo contemporâneo, como visões de mundo que contemplem existências acopladas à carne, e subjetividades capazes de produzir novos sentidos de vida. Poderiam os duplos da carne tecer um novo modo de o corpo se relacionar com os aparatos estéticos sem precarizar a materialidade?

Propomos este desafio como uma possível resposta, a provocação de pensar o corpo em sua multiplicidade, nos direcionando para uma amplificação da corporeidade por meio de permutações estéticas. Em Clarice Lispector, testemunhamos um lampejo desse possível novo uso para o corpo:

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

> [...] a primeira verdade está na terra e no corpo. Se o brilho das estrelas dói em mim, se é possível essa comunicação distante, é que alguma coisa quase semelhante a uma estrela tremula dentro de mim. Eis-me de volta ao corpo. Voltar ao meu corpo. Quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me. Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida. Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas além de mim mesma. Quando me surpreendo ao espelho não me assusto porque me ache feia ou bonita. É que me descubro de outra qualidade. Depois de não me ver há muito quase esqueço que sou humana, esqueço meu passado e sou com a mesma libertação de fim e de consciência quanto uma coisa apenas viva. Também me surpreendo, os olhos abertos para o espelho pálido, de que haja tanta coisa em mim além do conhecido, tanta coisa sempre silenciosa. (Lispector, 2019, p. 65-66)

Estamos em busca de uma nova qualidade para o corpo. Criar duplos que promovam a continuidade e a capilaridade deste corpo, ou até mesmo que possibilitem novas formas de autopercepção, que despertem dúvidas, apontem ausências, um duplo que crie novas coreografias para este corpo, que fortaleça a sua potência em se transmutar e se correlacionar com quem o carrega, assim como com os outros corpos, com o corpo do mundo.

Considerações finais

A emergência de avatares e duplos gerados por dispositivos de imagem, desde a fotografia e o cinema até os atuais smartphones, motiva uma reflexão sobre a genealogia dos espectros carnais e as transformações estéticas do corpo, sobretudo no campo da ficção. Embora os fantasmas sejam frequentemente interpretados

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

como metáforas da fragmentação entre corpo e espírito na modernidade, a noção de espectro que exploramos neste artigo transcende a mera representação de entidades fantasmagóricas, apontando para um fenômeno que se manifesta na materialidade dos corpos tecnocientíficos.

Os espectros da carne, sejam eles duplos rugosos ou lisos, assombram tanto a ficção científica quanto o horror gótico, mas também fazem-se presentes nas intersecções entre aparatos de imagem e práticas culturais. Não se trata apenas de um artifício narrativo, mas de um mecanismo ontológico em que a tecnologia da imagem age como um meio de reelaboração da corporeidade e da identidade. O duplo, nesse sentido, não é apenas uma réplica, mas uma entidade que perturba os limites do humano, inserindo-se em um regime de visibilidade próprio às sociedades tecnológicas.

Esse fenômeno não se restringe às ficções contemporâneas e tampouco se inicia com o advento da ficção científica como gênero narrativo. Ele atravessa diferentes períodos históricos, manifestando-se em mitologias, relatos de aparições e na própria construção das imagens do corpo ao longo do tempo. Com a ascensão das tecnologias de imagem digital, os espectros da carne adquirem novas camadas de significado, transformando-se em simulacros fluidos e maleáveis, mediados por filtros, inteligências artificiais e interfaces digitais.

Dessa forma, o estudo dos espectros na cultura visual e nas narrativas ficcionais sugere um campo de investigação em expansão. As relações entre corpo, imagem e finitude permanecem como problemáticas centrais para compreender as

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

configurações contemporâneas da identidade e da subjetividade. O aprofundamento desse debate, explorando outras narrativas e desdobramentos interdisciplinares, contribuirá para uma análise mais ampla dos impactos das tecnologias, da imagem na experiência humana e na percepção da materialidade dos corpos.

Percorrer a narrativa de *Frankenstein* (1818) sob a lente do duplo e colocá-lo em perspectiva diante dos avatares contemporâneos nos permite vislumbrar a permanência de certas inquietações que parecem atravessar séculos no mundo ocidental. A criatura de Mary Shelley surge não apenas como um espectro do horror gótico, mas como um avatar carnal que problematiza questões centrais das tecnociências modernas. Em sua composição rugosa e visceral, o monstro se revela um duplo que tensiona os limites da finitude. O corpo é atravessado pela técnica e pelas dinâmicas de poder e saber de um determinado contexto social e histórico, assim como os avatares digitais de hoje problematizam a matéria e a efemeridade do ser no mundo digital.

A hipótese dos duplos rugosos e lisos abre caminhos para uma reflexão mais ampla acerca das múltiplas faces da identidade na contemporaneidade, especialmente na forma como se articulam os corpos diante dos imperativos do virtual, como as performances e comportamentos incitados e produzidos no ecossistema tecnológico. Como um avatar moldado pelo contexto moderno e pelo anseio humano de domínio sobre a vida, a criatura de Shelley opera como um espelho deformado de impulsos tecnocientíficos, apontando não só para a obsessão pela superação da finitude, como também

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

para a angústia e o estranhamento que surgem dessa tentativa de superar o humano.

Se, nos séculos XVIII e XIX, o horror da reanimação cadavérica evocava as sombras da *hybris* tecnológica, no presente, os filtros digitais, os corpos hipereditados e os perfis plurais nas redes sociais instauram um novo jogo de espelhos, no qual os avatares perdem sua rugosidade carnal em favor de superfícies alisadas, programadas para atender ao mercado da visibilidade. Se a criatura de Shelley era feita de fragmentos de corpos, nossos duplos digitais se constroem a partir de píxeis e algoritmos, esboçando um novo espectro de corporalidade: a do corpo fluido, translúcido, de superfície isolada e polimórfica das redes.

Ao revisitarmos *Frankenstein* à luz dos duplos contemporâneos, percebemos que o horror gótico e a ficção científica dialogam diretamente com certos desafios da contemporaneidade. A dialética entre o duplo rugoso e os avatares lisos do ciberespaço reforça o caráter espectral da cultura digital, na qual a identidade se fratura, se multiplica e, ao mesmo tempo, se dissolve em um campo de experimentação infinita. Como Mary Shelley já sugeria, talvez o verdadeiro horror resida não apenas no monstro, mas naquilo que ele reflete de mais profundo e perturbador na história do Ocidente: a incapacidade de lidar com o fim.

Referências

CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer.* Cambridge: MIT Press, 1990.

CRARY, Jonathan. *24/7*: capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

CSICSERY-RONAY, Istvan Jr. *The Seven Beauties of Science Fiction.* Middletown: Wesleyan University Press, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A *semelhança informe:* ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Estatuto paradoxal da pele e cultura contemporânea: da porosidade à pele-teflon. In: *Galáxia*, n. 27, v. 14. São Paulo, p. 61-71, 2014.

FERRAZ, Maria Cristina Franco; CARVALHO, Louise Ferreira. Duplo, imagem e reino do simulacro: "William Wilson", de Edgar Allan Poe. In: *E-Compós*, n. 1, v. 19. Brasília, 2016.

FERRAZ, Maria Cristina Franco; CARVALHO, Louise Ferreira. Autômatos, duplos e delírios atmosféricos da subjetividade moderna: O homem da areia, de Hoffmann. In: *Estação Literária*, v. 27, p. 203-220, 2021.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas*: elogio da superficialidade. São Paulo: É Realizações Editora, 2019.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I*: A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 10.ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FREUD, Sigmund. *Freud (1917-1920) – Obras completas, volume 14*: História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do Princípio de Prazer e outros textos. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. "O inquietante". In: FREUD, Sigmund. *Freud (1917-1920) – Obras completas, volume 14*: História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do Princípio de Prazer e outros textos. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, p. 328-376, 2010.

GUNNING, Tom. Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny. In: LEEDER, Murray. *Cinematic ghosts*: haunting and spectrality from silent cinema to the digital era. London: Bloomsbury Academic, p. 17-38, 2015.

GUNNING, Tom. Tracing the Individual Body: Photography, Detectives, and Early Cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *Cinema and the Invention of Modern Life*. Los Angeles: University of California Press, p. 15-45, 1995.

HARKUP, Kathryn. *Making the monster:* the science behind Mary Shelley's Frankenstein. London: Bloomsbury Publishing, 2018.

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

HINDLE, Maurice. Introdução para Frankenstein ou o Prometeu moderno, de Mary Shelley.Tradução de Christian Schwartz; Introdução e notas de Maurice Hindle; Posfácio de Ruy Castro. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2015.

LAWRENCE, Laura. "What is a monster?". *University of Cambridge*. 7 set. 2015. Disponível em: https://www.cam.ac.uk/research/discussion/what-is-a-monster. Acesso em: 8 nov. 2021.

LE BRETON, David. *Adeus ao corpo.* Campinas: Papirus Editora, 2017.

LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade.* Petrópolis: Editora Vozes, 2021.

LISPECTOR, Clarice. Perto do coração selvagem. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2019.

MARTINS, Hermínio. *Experimentum humanum*: civilização tecnológica e condição humana. Belo Horizonte: Fino Traço Editora, 2012.

MORENO, Guillermo Triguero. El mito de Frankenstein: del doppelganger al monstruo. In: *Revista Sans Soleil — Estudios de la Imagen*, v. 7, p. 159-170, 2015.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Sintra: Editora Europa-América, 1970.

POSADAS, Baryon Tensor. *Double Visions, Double Fictions*: The Doppelgänger in Japanese Film and Literature. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018.

ROLNIK, Suely. *Toxicômanos de identidade*: subjetividade em tempo de globalização. Cultura e subjetividade: saberes nômades. Campinas: Papirus, p. 19-24, 1997.

RUSTON, Sharon. The Science of Life and Death in Mary Shelley's Frankenstein. In: *Discovering Literature*: Romantics & Victorians, v. 15, [s.l.], 2014.

SIBILIA, Paula. O pavor da carne: riscos da pureza e do sacrifício no corpo-imagem contemporâneo. In: *Revista Famecos*, n. 25, v. 11. Porto Alegre, p. 68-84, 2004.

SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico*: a alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais. 2.ed. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2015.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu moderno*. Tradução de Christian Schwartz; Introdução e notas de Maurice Hindle; Posfácio de Ruy Castro. São Paulo: Penguin Classics, 2015.

SHELLEY, Percy Bysshe. *Prefácio para Frankenstein ou o Prometeu moderno, de Mary Shelley*. Tradução de Christian Schwartz; Introdução e notas de Maurice Hindle; Posfácio de Ruy Castro. São Paulo: Penguin Classics, 2015.

e-ISSN: 2525-4022

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.90868

TUCHERMAN, Ieda. A ficção científica como narrativa do mundo contemporâneo. In: *Com Ciência,* n. 59. Campinas, 2004.

TUCHERMAN, Ieda. Notas sobre o Imaginário tecnológico. Portcom-Portal de livre acesso à produção em Ciências da Comunicação, 2005.

TUCHERMAN, Ieda. Fabricando corpos: ficção e tecnologia. In: *Comunicação Mídia e Consumo*, n. 7, v. 3. São Paulo, p. 77-92, 2006.

TWITCHELL, James B. "Frankenstein" and the Anatomy of Horror. In: *The Georgia Review*, n. 1, v. 37. Athens, p. 41-78, 1983.

VINT, Sherryl. *Science Fiction*. Cambridge: The MIT Press, 2021.

WENDT, Brooke. *The allure of the selfie*: Instagram and the new self-portrait. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2014.

e-ISSN: 2525-4022