

O passageiro das trevas: estética e psicologia do monstro em Frankenstein

Maria Cristina Cardoso Ribas¹

Universidade do estado do Rio de Janeiro / FFP

Thiago dos Santos Braz da Cruz²

Bolsista FAPERJ / Assessor Editorial EdUERJ

Resumo: As experiências transformadoras que marcaram a modernidade foram inscritas, em parte da literatura universal, junto às (de) formações do homem – tanto físicas quanto morais. Dizemos que a configuração de personagens na pele de monstros abomináveis representou tanto uma tentativa de exteriorizar e compartilhar aspectos dissimulados ou particulares do ser humano em crise quanto manifestações da resistência desse sujeito (moderno) ao discurso do poder. O objetivo da pesquisa é mostrar como a figura do monstro na literatura universal pode acionar um mecanismo de recusa dos paradigmas elogiados no período, ao mesmo tempo em que reproduz “o outro” humano (arquétipo sombra (JUNG, 2002) dentro do humano – o lado inconsciente dos homens, segundo a psicanálise de Jung, estudada por Mednicoff (2008). Observamos que tais seres, reconhecidos como bizarros, têm encontrado, na sua passagem pela literatura e por outras linguagens, ampla acolhida na recepção contemporânea. Aqui, nos deteremos na difundida obra da literatura gótica *Frankenstein*, de Mary Shelley (1831), entendendo a preconizada deformidade do personagem monstruoso não somente como marca de excludência, complexo de inferioridade ou ode à vitimização, mas também como transgressão do modelo vigente e alternativa à sobrevivência. A perspectivização do monstro é entendida por nós como resistência à forma perfeita e, ao mesmo tempo, busca do ser pela própria autonomia através da quebra de expectativas, recusa à massificação, transgressão de normas sociais e reconfiguração identitária.

Palavras-chave: Gótico. Modernidade. Literatura. Monstro. Frankenstein.

Introdução

É do conhecimento de todos que a expressão Gótico, em sua vertente etimológica, é proveniente de godos, povo originário da Germânia tido no Ocidente como bárbaros e que, a partir do séc. III, ter-se-iam difundido pela Europa. Nota-se que o drama, a melancolia, o sentimento de mistério e o romantismo atribuídos ao Gótico não são infundados, visto que estas eram características que assolavam o contexto europeu em que o termo teria surgido. No nível imagético, arriscamos dizer ainda que, tal como os vitrais das catedrais góticas e as

¹ Maria Cristina Cardoso Ribas é Professora Associada da UERJ / FFP e Procientista da UERJ / FAPERJ. E-mail: maricrisribas@uol.com.br.

² Thiago dos Santos Braz da Cruz é ex-bolsista de Iniciação Científica da FAPERJ, poeta, pesquisador voluntário no Projeto Prociência da Professora Maria Cristina Ribas (*Discussões e Releituras de Literatura na Contemporaneidade*) e Assessor Editorial da EdUERJ. E-mail: thiago_sbraz@hotmail.com.

abóbadas que apontavam e simulavam tocar o céu, a arte gótica desenhou uma espécie de máscara, resplandecente em uma nuvem de obscurantismo, mesmo que sem pretender explicitamente tal condição paradoxal, trazendo luz à sombra, e imiscuindo, ao sublime, aspectos considerados *grotescos*. Neste jogo que redimensiona o *chiaroscuro* do barroco, nos permitimos entrever a contemporaneidade do Gótico.

Dissemos, então, que um dos recursos usados para iluminar os traços “sombrios” do humano foi a literatura gótica, que trata o empirismo científico como fator degenerativo do homem ao mesmo passo em que sinaliza as mudanças subjetivas e sociais. O caráter científico de algumas obras góticas contribui para a verossimilhança das narrativas, em que os monstros são também detentores da retórica, do conhecimento (o combustível da sociedade e da razão modernas), o que se estende à ciência, a qual se volta para o novo, o inédito, rompendo o *status quo* cultuado nos modelos precedentes.

*Frankenstein: or the modern Prometheus*³ é marcado por uma narrativa em primeira pessoa, na qual os personagens relatam os acontecimentos em narrativa epistolar, estratégia que sutura a contiguidade dos fatos, ou seja, a preconizada coerência da história. Ao mesmo tempo, configura um efeito de real, já que o testemunho em forma de documentos joga com a expectativa do leitor, imprimindo confiabilidade às informações. O romance estrutura-se em cartas escritas por Robert Walton, o ‘narrador-moldura’ da história, para sua irmã e leitora, Margaret Saville.

Os personagens e o leitor como que assinam um protocolo de leitura e dialogam em rede, alimentando versões distintas de uma mesma história, que transita pelo fantástico, em um coral de vozes que estimula a produção de sentidos. Do ponto de vista ético, os personagens apresentam comportamentos duvidosos e questionáveis perante as regras reguladoras da sociedade e sofrem alteração durante a narrativa. Transformam-se e evoluem, não na concepção linear de evolução direcionada à perfeição, mas sim em termos de mudança de configuração para além do binarismo, no jogo *sombra e persona*.⁴

Sombras e personae: entre máscaras e medos, entre ser e não ser

Os conflitos que vimos se originam de duas pulsões opostas, como, por exemplo, um desejo e um dever, dois deveres fundamentais, cuidados

³ A primeira versão sem crédito para a autora, Mary Shelley, é de 1818; a versão oficializada como primeira publicação é de 1831.

⁴ Arquétipos jungianos que serão abordados no decorrer do trabalho. “Jung chamou de arquétipo os traços funcionais do inconsciente coletivo” (MEDNICOFF, 2008, p. 62).

consigo mesmo, ou cuidados com outro etc. Estes opostos, quando colocados frente a frente, geram uma tensão, que pode ser grande ou não (MEDNICOFF, 2008, p. 45).

Segundo Jung (1980), o ser humano é dotado de um lado consciente e outro inconsciente, e assim como no caos, a energia é gerada pelo conflito dos opostos. Ele escreveu que cada uma das principais estruturas da personalidade seriam Arquétipos, incluindo o Ego, a *Persona*, a Sombra, a *Anima* (nos homens), o *Animus* (nas mulheres) e o *Self*. Em nível simbólico, o psicanalista nos ensina que o inconsciente se expressa primariamente através de símbolos. Embora nenhum símbolo concreto possa representar de forma plena um Arquétipo (que é uma forma sem conteúdo específico), quanto mais um símbolo se harmonizar com o material inconsciente organizado ao redor de um Arquétipo, mais ele evocará uma resposta intensa e emocionalmente carregada. Imagens e termos simbólicos, em princípio, dizem respeito a conceitos que esbarram na impossibilidade de esclarecimento preciso. Para Jung (2010), um signo agrega outros sentidos e nesta multiplicidade interpretativa pode representar alguma outra coisa diferente do previsível e consensual; em outras palavras, é uma força significativa dinâmica e viva. Por tal razão, o símbolo dramatiza a situação psíquica do indivíduo em um determinado momento.

Pelo consenso, aquilo que chamamos de símbolo pode ser uma expressão, um nome ou até mesmo uma imagem familiar do cotidiano. Jung, porém, enfatiza que mesmo o símbolo consensualmente entendido possui conotações específicas além de seu significado convencional. Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além de seu significado manifesto e imediato.

Nossa *persona* seria, então, a forma pela qual nos apresentamos ao mundo, a pele que habitamos e que nos habita; através dela, nos relacionamos com os outros. Inclui nossos papéis sociais e inclui desde o tipo de roupa que escolhemos, passando pelo nosso estilo de expressão pessoal até modos mais complexos de comportamento. O arquétipo jungiano *persona* diz respeito “àquela face que nunca mostramos ao mundo, porque a encobrimos com [...] a máscara do ator” (JUNG, 2000, p. 30).

O termo *persona*, portanto, em sua acepção latina é equivalente à máscara, referindo-se primariamente àquelas usadas pelos atores na tragédia e na comédia gregas, para imprimir algum sentido específico aos papéis que estavam representando. Em termos gerais, uma *persona* dominante pode abafar o indivíduo e aqueles que se identificam plenamente com ela

tendem a se ver apenas nos limites de seus papéis sociais e de sua aparência. Por isso, Jung definiu *Persona* também como Arquétipo da Conformidade.

A *Persona*, entretanto, pode abrigar outros vieses, não sendo totalmente passiva e/ou negativa. Ela funciona como proteção ao Ego e à Psique das diversas forças e mandatos sociais a que somos expostos. É também um recurso precioso para a comunicação, já que dissimula e simultaneamente informa o perfil dos personagens que a ostentam e incorporam.

A persona é a máscara usada pelo indivíduo em resposta a sua necessidade de desenvolver características básicas de adaptação social. É a persona o arquétipo da adaptação. O nome vem da antiga máscara usada no Teatro Grego para representar papéis nas peças, e tem, para Jung, o mesmo sentido. Em outras palavras, persona é máscara, fachada, ou o que é aparente no indivíduo. Ela é exibida de maneira a facilitar a comunicação com o mundo externo, com a sociedade em que vivemos (MEDNICOFF, 2008, p. 66).

Em nossa compreensão, as *personae*, como pele, integram o ser, tornam possível a proteção e o contato, a permeabilidade e a aporia, o diálogo e o isolamento. Ao mesmo tempo, a pele, em sua exterioridade, molda, limita, permite suportar a temperatura do ambiente, conforma e deforma o ser que envolve, sendo também manifestação e resultado do ser interior. Neste jogo dentro/fora, interioridade/exterioridade, a configuração da *persona* é de dupla face perspectiva que pode incluir a sombra.

Quanto à Sombra, então, Jung (2010) afirma ser o núcleo do material que foi reprimido da consciência, reforçado pelas demandas sociais: “No nosso nível cultural ela é considerada como uma falha pessoal (‘gafe’, ‘deslize’), sendo atribuída à personalidade consciente como um defeito” (JUNG, 2000, p. 258). A Sombra corresponderia ao indesejável, ao escondido, e por isso incluiria tendências, desejos, memórias e experiências rejeitadas pelo indivíduo como contrárias aos padrões e ideais sociais, ou seja, incompatíveis com a *Persona*. Como tal, a Sombra representaria aquilo que consideramos inferior em nossa personalidade e por isso negligenciamos e não investimos. Jung descobriu, nos estudos ao longo de sua vida, que o material reprimido se organiza e estrutura ao redor da Sombra, a qual configura um *Self* negativo, que equivaleria à Sombra do Ego.

Alicerçada pelos condicionamentos sociais,

[...] a Sombra é vivida em sonhos como figura escura, primitiva, hostil ou repelente, porque seus conteúdos foram violentamente retirados da consciência e aparecem como antagônicos à perspectiva consciente. Se o material da Sombra for trazido à consciência, ele perde muito de sua natureza de medo, de desconhecido e de escuridão (BALLONE, 2014).

Em termos de constituição do ser e, acrescentamos, de configuração do personagem,

Uma pessoa sem Sombra não é uma pessoa completa, mas uma caricatura bidimensional que rejeita a mescla do bom e do mal e a ambivalência presentes em todos nós. Cada porção reprimida da Sombra representa uma parte de nós mesmos. Nós nos limitamos na mesma proporção que mantemos este material inconsciente (BALLONE, 2014).

Entendemos que a literatura gótica trabalha essa energia ao expressar a oposição entre os aspectos “iluminados” e “obscuros” da mente humana. Vale ressaltar que estes, apesar de muitas vezes se chocarem, não se anulam, pois é necessário manter a sinergia produzida incansavelmente no jogo de forças em atrito – o que, segundo Nietzsche (2006), em 1872, comporia a gênese da tragédia grega. Por essa via, dizemos que, na literatura moderna, muitas vezes a psicanálise e o Gótico, mesmo que não explicitamente, unem-se em luta a fim de tanger uma dissonância entre o inconsciente e a fragmentação do sujeito cartesiano: “uma pessoa, na visão de Jung, já é de um todo, composto de partes fragmentadas que deverão se unir pela experiência e pelo aprendizado” (MEDNICOFF, 2008, p. 45). Esta configuração corresponderia à das mandalas⁵ que representam a integração dos fragmentos.

Voltando especificamente ao conceito *sombra*, arquétipo jungiano que representa “a coisa que uma pessoa não tem desejo de ser” (MEDNICOFF, 2008, p. 73), dissemos, anteriormente, que ela inclui vontades, tendências e experiências rejeitadas pela pessoa por ser incompatível com os padrões e ideais sociais. Tomemos de novo Jung:

A sombra coincide com o inconsciente “pessoal” (que corresponde ao conceito freudiano de inconsciente). [...] A figura da sombra personifica tudo o que o sujeito não reconhece em si e sempre o importuna, direta ou indiretamente, como, por exemplo, traços inferiores de caráter e outras tendências incompatíveis (JUNG, 2000, p. 277).

Esse “outro” inconsciente é renegado pela mente consciente – aquela capaz de discriminar e controlar os instintos –, favorecendo a adaptabilidade social do humano. Todavia, tal fato pode ser perigoso, pois a manipulação dos comportamentos naturais e instintivos pode levar ao silenciamento e ocultação dos componentes mais obscuros e mais irracionais do ser, que também têm sua relevância no desenho *chiaroscuro* do personagem.

Em *Frankenstein*, eis a história de um cientista descontente e calado, receoso da descrença alheia, que gera uma criatura marcada do início ao fim pela tragédia e pelo medo, privada da compaixão dos seres humanos e, de maneira ambivalente, protegida pela onda de

⁵ Palavra sânscrita que remonta a círculo, integração simbólica. É uma representação geométrica da relação dinâmica entre o homem e o cosmo. Jung percebeu que as mandalas expressavam conteúdos interiores e, ao estudar as manifestações do inconsciente, seus pacientes produziam de forma espontânea desenhos de mandalas, sem saber previamente o que estavam fazendo. Para Jung, isso dizia respeito a pessoas que estavam progredindo em seu processo de autoconhecimento e individualização.

catarse que provoca. Dissemos que a criatura, cuja configuração monstruosa é análoga ao seu desconcerto e alude ao exílio no espaço que lhe poderia ser familiar, incorpora a recusa em sua própria constituição. Representa a luta contra o comum, o previsível, o *status quo*. Entretanto, ali a transgressão de valores começa antes mesmo de a criatura “ser nascida” e é anterior à sua própria conceituação como “monstro” o Dr. Victor Frankenstein já pratica atos reconhecidamente monstruosos, ao insistir na ideia de criar vida, violando túmulos e se utilizando de cadáveres para tal fim. Originar artificialmente outro ser e manipular a morte, naquela comunidade, é duas vezes pecado e crime duplamente imoral – o que deixa entrever sua *sombra* e se personifica na figura do monstro espe(ta)cularmente criado. Ao mesmo tempo, a prática do Dr. Frankenstein alia vida e morte e, como um vampiro, vê no cadáver o alimento para a vida. Ao mesmo tempo, os momentos, em seu laboratório, circunscritos à criação são eivados de belas intenções e angustiante expectativa, seja quando contempla seus “instrumentos de vida”, e sua criatura, ainda inerte, no instante anterior ao seu “nascimento”. É quando ele deseja “infundir-lhe uma faísca de vida” (SHELLEY, 2004, p. 59).

Como veremos adiante, tanto criador quanto criatura representam transgressões em cadeia. Com Jung, lembramos que a *sombra* – que em princípio poderia estar representada no Dr. Frankenstein – não representa apenas aspectos negativos. O seu direcionamento restritivo é que pode gerar situações turbulentas, pois

[...] possui aspectos que impulsionam o ser humano para a criatividade e para a busca de soluções, quando os recursos conscientes se esgotaram. Por sorte, a sombra é insistente, e não se sente acuada com a repressão exercida pelo ego. Sempre arranja um jeito de se manifestar; a inspiração e os ditos *insights* são algumas destas maneiras (MEDNICOFF, 2008, p. 76).

No caso de *O médico e o monstro*, seus nomes dão pistas da influência da *sombra*: Dr. Jekyll, o homem bondoso de dia é também capaz de matar quando se transforma, à noite, em Mr. Hyde; Jekyll, nome que utiliza o verbo do inglês *kill* (matar) e Hyde, homônimo homófono do verbo também em inglês *hide* (esconder), ou seja, alguém que esconde a capacidade de matar, poder praticado pelo monstro. Um e outro, *persona* e *sombra*, são composição dissociada do mesmo ser que se recusa à *outridade*: “É como se a sombra fosse uma fera dentro de nós mesmos, que pode aparecer a qualquer momento, sem controle e sem consciência” (MEDNICOFF, 2008, p. 77); completamos, corresponderia ao nosso *daimon*⁶. Jung reconhece algo intrínseco ao próprio Si-Mesmo que não se relaciona nem se submete a

⁶ Do latim *dæmon* (“espírito”), originalmente do grego antigo *δαίμων* (*daimon*), “um deus, deusa, poder divino, gênio, espírito-guardião”; segundo Sócrates, uma dádiva, o lado mais elevado do espírito, de onde vinham as inspirações e *insights*.

uma hierarquia. Considerar o Si-Mesmo apenas como o centro ordenador da psique é ignorar este aspecto sombrio; ou seja, a sombra Arquetípica, rara e assustadora, o aspecto diabólico, enfim, a energia inspiradora do *daimon*.

Em *Frankenstein*, a criatura, com parcial consciência, utiliza-se dessa dinâmica para se vingar de seu criador, Victor, que se sente culpado pelas mortes das pessoas que lhe são próximas. A troca equivalente, lei máxima da alquimia, aqui se apresenta na relação cíclica da mortalidade: o cientista gera vida a partir da morte e, em troca, as vidas que tanto preza são tiradas de seu convívio. A perda dos amigos amados forja a perda lenta da própria vida do alquimista, ou seja, do moderno protagonista da história. O companheiro por quem ele tanto ansiava se mostra cruel, escapa do controle e age sem que ele perceba. Sua natureza maligna se volta contra ele mesmo na forma do “demônio”, como também o criador chama sua criação – e a si mesmo.

A criatura descreve a sua perplexidade diante da própria imagem e do seu desconhecimento da origem:

Nada sabia sobre minha criação e meu criador, mas sabia que não possuía a menor parcela disso a que chamavam dinheiro, nem amigos, nem a mais insignificante propriedade. Além disso, era dotado de um físico hediondo e repelente. Eu nem sequer era da mesma natureza que o homem. [...] Olhando e perscrutando pelas redondezas, não vi nem ouvi alguém que se assemelhasse a mim. Então eu era um monstro, uma nódoa na terra, da qual todos os homens fugiam e a quem ninguém queria reconhecer como seu igual (SHELLEY, 2004, p. 115).

Aqui, o monstro é tão fortemente abordado como conceito que sequer tem um nome próprio, sendo apenas chamado – e autodenominado “monstro”, “demônio”, “criatura”, dentre outros substantivos que o generalizam e tipificam como um ser sem identidade, tão fragmentado e renegado que todas as formas de identificação com a sociedade lhe são negadas. Nem ele mesmo se reconhece:

E que terror senti quando me vi refletido numa poça d’água! A princípio, recuei assombrado, incapaz de crer que aquela era minha imagem e, quando me convenci de que era na realidade o monstro que sou, fui assaltado pelo desespero e senti-me extremamente mortificado (SHELLEY, 2004, p. 109).

Victor o reprime, pois ele é seu duplo, sua *sombra*, sua *nêmesis*.⁷ Voltando a Jung:

Quando, porém, a consciência é abalada por situações dúbias ou críticas, percebe-se que a sombra de forma alguma se dissolveu no nada, mas apenas espera por uma oportunidade favorável para reaparecer, pelo menos como uma projeção no outro (JUNG, 2000, p. 261).

⁷ Do grego, representa um rival ou adversário temível, proveniente do nome da divindade grega *Nêmesis*, que é a personificação da vingança.

Não há desenvolvimento se não aceitarmos a existência da *sombra*, se renegarmos as vontades e as paixões, mesmo que estas estejam encarceradas no plano inconsciente. Um dos desejos reprimidos é a libido, ainda tão condenada pela Igreja católica devido à sua direta relação com o sexo sem o exclusivo propósito da procriação, o que para essa instituição se torna um ato impuro e pecaminoso. A criatura sente falta de uma companheira e faz o pedido para que Victor crie um ser do sexo oposto tão horrendo quanto ele, a fim de que assim haja uma identificação recíproca:

Esse movimento progressivo vem da necessidade de adaptação da pessoa a seu meio. Se, por algum motivo ou alguma dificuldade, esse movimento em direção ao meio e aos objetos externos for bloqueado ou impedido de se manifestar, a libido fica detida naquele ponto. Em consequência, dará energia aos conteúdos do mundo interno, que podem ser suprimidos, atitudes ou desejos que não condizem com a moral consciente, pulsões sexuais infantis, ou, também, conteúdos inconscientes, nunca antes energizados suficientemente para serem impulsionados a emergir à consciência (MEDNICOFF, 2008, p. 47).

“Em seu aspecto positivo, a *Anima*⁸, quando reconhecida e integrada à consciência, servirá como referência e despertará, no homem, o desejo de se unir e de criar vínculo com a mulher” (MEDNICOFF, 2008, p. 70). O tabu do sexo, fortemente intensificado pelos valores cristãos, faz com que esse aspecto da *sombra* vá do proibido ao tentador. Foucault alia admiravelmente aquilo que o nosso modelo de pensamento torna excludente, especialmente em relação a essa discussão corpo, sexo, amor e morte:

[...] O sexo bem vale a morte. É nesse sentido, estritamente histórico, como se vê, que o sexo hoje em dia é de fato transpassado pelo instinto de morte. Quando o Ocidente, há muito tempo, descobriu o amor, concedeu-lhe bastante valor para tornar a morte aceitável; é o sexo quem aspira, hoje, a essa equivalência, a maior de todas. E enquanto o dispositivo de sexualidade permite às técnicas de poder investirem sobre a vida, o ponto fictício do sexo, marcado por esse mesmo dispositivo, exerce bastante fascínio sobre cada um para que se aceite escutar nele bramir a morte (FOUCAULT, 1998, p. 168).

A criatura do Dr. Frankenstein sente desejo e quer atendê-lo, não se importando com o que isso lhe custará, tampouco ao seu mestre, mesmo que seja a morte. Quer encontrar sua verdade em um ser do sexo oposto equivalente à sua condição e ser encantado por esse impulso instintivo que põe em diálogo estágios inconciliáveis do humano. À criatura, porém, é vedado o direito de amar, assim como qualquer direito ao prazer. O amor deve ser belo esteticamente e monstros só podem amar ao se renderem ao poder reparador do sublime.

⁸ Arquétipo que constitui o lado feminino da psique do homem.

Nesse diapasão, uma aparência horrenda é, portanto, condenável e limitadora, pois não condiz com o poder do belo. *Persona* que tenta elidir a *Sombra*, *O retrato de Dorian Gray*, publicado, pela primeira vez, em 1890 (WILDE, 2009), lida de forma explícita com a questão da imagem, de amplo espectro narcísico da perfeição e sua contraface na mesma face pintada. A condição estética da criatura não é contornável, diversamente à de Dorian – “Dorian era o arquétipo de tudo quanto é maravilhoso e sedutor na vida” (WILDE, 2009, p. 160) –, um jovem que abriu mão de sua alma a fim de vencer a efemeridade da beleza, sua riqueza mais importante. Dorian é também monstruoso em sua beleza.

A criação monstruosa do Dr. Frankenstein, tamanha a sua horrenda aparência, é impossibilitada de se utilizar da *persona*, pois o aspecto físico interfere na leitura social dos indivíduos. Daí ocorre o choque entre o *grotesco* e o *sublime*, e a origem da desigualdade entre os homens. Conforme o *ego*⁹ e a *persona* destoam um do outro, vários aspectos são obrigatoriamente descartados por não condizerem com a atitude de nossa consciência em um dado momento. Contudo, apesar de descartados, não precisam necessariamente ser negados para sempre, podendo fazer parte do “eu” em um momento oportuno. O fator da escolha nos empodera e o senso de plausibilidade pode fazer com que o trabalho harmônico da *sombra* com a *persona* torne a vida mais rica. Se por acaso o *ego* se diferencia da *persona*, essa imagem ideal que se tem de si mesmo e se pretende mostrar aos outros, essa pintura de um *Super-Homem*, dá-se início ao enfrentamento do lado mais escuro:

Exagerando um pouco, poderíamos até dizer que a *persona* é o que não se é realmente, mas sim aquilo que os outros e a própria pessoa acham que se é. Em todo caso a tentação de ser o que se aparenta é grande, porque a *persona* frequentemente recebe seu pagamento à vista (JUNG, 2000, p. 128).

Para a construção dessa máscara social é preciso reconhecer todos os impulsos e “defeitos” que se gostaria de negar em si mesmo. Com a interferência da aparência nessa máscara social pré-concebida, em princípio o monstro não tem alternativa a não ser se exilar do convívio humano. O que há de gracioso em seu ser é anulado pelo seu aspecto assustador e suas atitudes são tidas como compatíveis ao seu visual. Sem chance de mostrar seu interior generoso, ele identifica-se plenamente à sua sombra, assumindo, então, para si, a visão parcial daqueles que só enxergam a sua deformação. Num esforço abissal de integração, a criatura se adequa à imagem que os outros têm dele, e quanto mais tenta se integrar correspondendo a esta visão, mas se torna repulsivo e repudiado. Alimentado no paradoxo do (não) ser, ele se

⁹ Segundo Jung (2002), a parte central da personalidade do homem e responsável pela adaptação do sujeito ao meio.

molda e é moldado pelo meio, adotando atitudes vistas como extremas e cruéis, em resposta ao que sofre no mundo dos homens. Torna-se um fragmento de si mesmo, aparentemente incapaz de se libertar:

Progresso e desenvolvimento são ideais inegáveis; mas perdem o sentido se o homem chegar a seu novo estado apenas como um fragmento de si mesmo, deixando para trás, na sombra do inconsciente, todo o essencial que constitui seu pano de fundo, a um estado de primitividade, ou até de barbárie. A consciência cindida de seus fundamentos, incapaz de preencher o sentido de um novo estado, torna a cair com muita facilidade em uma situação, bem pior do que aquela da qual a mudança quis libertá-la... (JUNG, 2000, p. 175).

O processo de composição do personagem, porém, muda de rumo e o jogo sombra e *persona* invertem os pólos, ainda que mantenha o mesmo campo. A *sombra* do monstro passa a ser sua bondade, pois ele se acha forçado a esconder tal qualidade que sequer teve a oportunidade de ser valorizada. O conflito então deixa de ser apenas psicológico e passa para o campo da imagem: a antes nítida oposição entre o *sublime* e o *grotesco* toma novos contornos e a criatura busca seus próprios meios de se adaptar à sua condição, consensualmente tida por horrenda e miserável.

Jogo de forças: a dança do *grotesco* no compasso do *sublime*

O que faria o drama romântico? Trituraria e misturaria artisticamente juntas estas duas espécies de prazer. (...) Porque, como já estabelecemos, o drama é o grotesco com o sublime, a alma sob o corço, é uma tragédia sob uma comédia (HUGO, 2007, p. 94).

Teremos ganhado muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à inteligência lógica mas à certeza imediata da intuição [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações (NIETZSCHE, 2003, p. 27).

O monstro surge como uma transformação da estética clássica em sua perfeição – acabada, completa, uma – e insere um elemento inusitado no horizonte de expectativas do leitor, promovendo um misto de fascínio e repulsa, afeto e desprezo, raiva e compaixão. Uma figura diabólica de uma eloquência cativante. O herói clássico cede lugar a uma composição que mescla, em sua configuração, pares tidos como opostos, dentre eles, o grotesco e o sublime. Personagens planos são passíveis de transformação ao longo da narrativa e também marcados pela ambivalência. A jornada que enfrentam movimenta sua *psique* e lhes transmuta

o caráter. Vale ressaltar que essa metamorfose pela qual passam não tem o objetivo de levá-los a um lugar melhor ou pior, apenas diferente. Dualidades múltiplas marcam e traçam o destino dos personagens, e um estranhamento natural ocorre tanto da sublimação do grotesco quanto da degradação do *sublime*, que se dá pelo hibridismo entre tendências demasiadamente destoantes – analogamente à arquitetura gótica que mesclava elementos clássicos a construções “bárbaras”. Essa harmonia da desarmonia, enfim, esse ‘modo Gótico de ser’ ocorre tanto a partir do contraste do *sublime* com o *grotesco* quanto a partir da espetacularização do primeiro, cujo exagero pode restar encantatório e repulsivo. Voltando a Victor Hugo,

[...] sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. [...] enfim, o meio de ser harmonioso é ser incompleto (HUGO, 2007, p. 26).

A partir do momento em que o homem reconheceu que o sublime não era a principal meta estético-política, tampouco uma verdade em si, e assumiu a existência do grotesco pelo desenvolvimento da comédia, houve uma expansão de sua visão de mundo: os contrários são essenciais para a existência e não se anulam, completam-se. O diferente enriquece e traz questionamentos; move opiniões e eleva pensamentos. Conforme vimos, Victor Hugo enfatizava o véu de grandeza ou divindade sobre o grotesco. Dizia que “os sátiros, os tritões, as sereias, são apenas disformes. As parcas, as harpias são antes horrendas por seus atributos que por seus traços; as fúrias são belas, e chamam-nas Eumênides, isto é, doces, benfazejas” (HUGO, 2007, p. 30).

O conflito entre forças ditas antagônicas acentua o choque entre as relações ambivalentes que se dão da oposição do antigo com o novo, da luz com as trevas, da morte com o nascimento etc. Victor Frankenstein se vale de conceitos e experiências antigas – os quais seu pai e um de seus professores consideram fracassadas e ultrapassadas – para desencadear uma revolução científica, ao criar vida; a luz, assim como no Renascimento, representa o conhecimento, a construção de novos valores, enquanto que a ignorância humana, ao se utilizar desse poder de forma equivocada ou desrespeitosa, gera as trevas a partir de ideais obscuros que levam à ruína; a relação cíclica entre vida e morte marca toda a narrativa. O sublime espetáculo da existência é degradado a partir de uma grotesca tentativa de se brincar de Deus – Frankenstein se empenha em criar vida utilizando a morte, vida essa que acaba por promover outras mortes, não só no sentido físico, mas também ideológico e moral. A harmonização dos contrários é impossibilitada por paixões excessivas e evasivas e

pela preocupação do senso comum, mesmo que inconsciente, com a aparência. Como exemplo disso, temos o amor: Victor e a criatura demonstram várias vezes o seu apreço pela natureza e seu amor diante de tamanha beleza e “perfeição”. Entretanto, também apresentam amor pelo poder, um amor compulsivo que ao mesmo tempo em que lhes permite manipular alguém, acaba por cobrar seu preço e corrompê-los.

Via de mão dupla, o contato do disforme deu ao sublime moderno sua condição híbrida, irregular, impura. O diferente provoca estranhamento, mas também alimenta o *déjà vu*. Os pares de oposição são suplementares. Essa interação mutualística, esse jogo de forças em permanente atrito produz a forma do drama, o espírito trágico e energia do Gótico.

Considerações finais

A busca pela perfeição, equilíbrio ou elevação mental e física do homem encontra entraves e vazios que, ao invés da decantada forma perfeita, acentuam a fragmentação, mostrando a (saudável) incompletude e a (valiosa) deformidade humana, representada, aqui, pela criatura do Dr. Frankenstein. Histórias clássicas como *O retrato de Dorian Gray*, de 1890 (WILDE, 2009), *Drácula*, de 1897 (STOKER, 2002), *O Médico e o Monstro*, de 1886 (STEVENSON, 2011) trazem também personagens que exteriorizam, de alguma forma, esse lado reprimido da psique humana. Todos reconhecemos o efeito das forças presentes no Gótico, pela incidência das releituras das obras clássicas pelo cinema, com as quais a recepção contemporânea dialoga bastante bem. A título de ilustração, citamos as mais conhecidas, dentre as muitas adaptações de: *O médico e o monstro* (MAMOULIAN, 1931; FLEMING, 1941); *O retrato de Dorian Gray* (LEWIN, 1945; PARKER, 2009); e *Drácula* (BROWNING, 1931; HERZOG, 1979).

Pensando no desenho dos monstros, dizemos que dramatizam, em sua própria configuração ambivalente, a luta do sujeito contra o senso comum, o esforço de individuação, a tentativa ferrenha de rompimento com o *status quo*, seja ele representado por valores religiosos, seja por valores sociais. A repressão desses desejos, impulsos e vontades condenados pela moral são a matéria prima da sombra, e completamos, ao mesmo tempo a sua luz. Talvez o elemento mais desconcertante e encantador para leitores e expectadores é saber que a monstrosidade – em princípio exterior - está dentro do humano; e como tal, bem mais acessível do que possa parecer.

A literatura gótica traz ao prosaíco e dramatiza o quão perigoso a experiência de gerar outra criatura, enfim, trazê-la ‘à luz’ pode se tornar, caso não haja um controle sobre a sede de poder, conhecimento e glória de tal conquista científica que compete com o divino. A luz transformadora da ciência tem o potencial poder de corromper o homem, como presenciado no clássico da literatura *O médico e o monstro* e sua adaptação fílmica (STEVENSON, 2011); e até no famoso clássico da Marvel Comics, *O Incrível Hulk*, em filme de Kirby e Lee (1962). Ressaltamos que os criadores do personagem verde revelaram ter-se inspirado na combinação Frankenstein e Jekyll/Hyde. Em ambas as histórias de ambas as modalidades (narrativa literária e narrativa fílmica), os cientistas acabam sendo vítimas de seus experimentos e sofrem modificações físicas esporádicas que representam a exteriorização da sombra — constituída dos sentimentos que ambos reprimem, como raiva e agressividade, às raias da violência. Nesta perspectiva, o monstro atuaria como o *daimon* destes dois pacíficos homens da ciência que se dotam de força sobre-humana para praticar atos agressivos que não fariam em sua conduta diária. Arriscamos dizer algo suplementar a esta visão: o resultado do experimento pode ter dado ‘errado’, mas este ‘erro’ permite a errância da criatura, favorece o contato do criador, em sua busca pessoal, com questões até então impensadas.

Queremos dizer, então, que o monstro atua como um duplo do homem, não degradando, nem o punindo ou vitimizando, mas sim ampliando sua humanidade, o que inclui desacertos, imperfeições, contradições. Por um lado, a configuração monstruosa torna-se negativa: no plano psíquico – na medida em que é recalcada e diz respeito a uma das facetas do ser –; no plano social – quando a sociedade que produziu o monstro quer excluí-lo de suas vistas por temer o espelho e não se implicar na criação; e no nível da crença, quando o gesto de dar vida a um ser representa o temor de que a ciência venha desestabilizar a chamada ordem ‘natural’ e divina das coisas e por isso o procedimento deva ser impedido ou seu ‘pretensioso’ autor seja punido. Por outro lado, e até simultaneamente, estas mesmas questões podem se abrir em outros vieses.

Ora, Victor Frankenstein, assim como Prometeu, tenta acessar o poder dos deuses e deve ser castigado por se colocar em seu lugar. A violência cometida pelo cientista, a sua *hybris*, portanto, é ter atuado à maneira de Deus, ultrapassando seu limite humano, seu *métron*; é ter transgredido as regras de ordenação do mundo, atuado além da sua medida individual. Sua criatura, portanto, representa o gesto do criador e, como tal, é imagem granulada dessa violência, que sinaliza uma positividade: o alargamento do saber, a audácia da experiência e da busca do conhecimento. Como tal, criador e criatura, a despeito dos respectivos

sofrimentos, estão implicados no processo e o tomam como prenúncio de autoconhecimento e individuação. Valendo a recíproca, o que é pecado pode ser virtude. Para além da dicotomia, estes não são pólos extremos nem excludentes e, como tal, ações concebidas neste jogo de forças não merecem prêmio ou castigo.

Continuando, a narrativa de Shelley desconstrói a linearidade da narrativa clássica, compondo-se em círculos concêntricos, organizados sobre um tripé de três narradores que (com-) fundem o leitor acerca dos protagonistas: Robert Walton, que narra a primeira e a última camada, Victor Frankenstein, narrador da segunda e da penúltima e a criatura, que narra a camada do meio, a qual interliga as demais, num feixe coerentemente organizado e superposto.

Encontramos, na releitura de Frankenstein, algum abalo no pensamento ocidental. Não só a questão da origem da vida é posta em xeque, como também o poder sobre a morte, a crença na existência de Deus, bem como, de maneira paradoxal, nos poderes da ciência. Paradigmas são desconstruídos, o que inclui a descentralização do divino e do próprio homem, que é transferido de um paradigma transcendental ou sagrado para um patamar laico. A certeza da origem é substituída pelas dúvidas e especulações propostas pela ciência.

Em seu romance, portanto, Mary Shelley confronta os pensadores e cientistas do seu tempo com as injustiças sociais e os problemas éticos sobre os avanços da investigação científica. Diante disso, a criatura, cuja origem deixou de ser fixa e predeterminada, experiencia novos processos na formação identitária na comunidade em que tenta se inserir. Copia os modelos de atuação e imagem vigentes e, pelo seu “inacabamento”, não consegue se enquadrar, sendo sempre um estranho sem ninho. Como uma personagem moderna, um *flâneur* às avessas, a criatura não consegue achar o lugar, a origem fixa e única de sua identidade. Alimenta-se da própria perplexidade, ao não reconhecer o entorno nem a própria gênese. Claro está que ela não poderia encontrar o que o contexto principiava a implodir e se resumiria na cadeia linear que define o real: origem, meio, finalidade e seus nexos causais.

Por esta via, dizemos que a criatura monstruosa assimila, em sua deformidade corpórea, as contradições da modernidade e a ambivalência do indivíduo, sua busca de modelos e simultânea recusa à ordem vigente, enfim, seu drama entre o pertencimento e o exílio, órfão sem descendência, experiência inacabada que resiste e vive à revelia do seu criador. Nesta perspectiva, mesmo sendo um romance de ruína da criação humana, com criatura e criador vítimas – um da cegueira humana, outro da própria sede de poder –, Frankenstein é um grito

pela autonomia de pensamento e forma, um gesto de libertação. Este passageiro das trevas e ruínas, entre cativante e repulsivo, conjuga sombra e *persona*, numa tessitura específica.

A narrativa de Mary Shelley alia três vozes (Walton, Frankenstein e Criatura) que constituem uma similitude aos três elementos de uma catedral gótica: a abóbada, parte mais visível e estruturada sobre arcos de ogiva; o suporte – pilar que define o espaço da nave central e a separa das laterais – e o contraforte, que permite construir naves altas e claras. Com a fusão desses três elementos, a verticalidade da catedral gótica é possível e, entre bela e esmagadora, ela se eleva para o alto como uma prece do homem, na sua busca infundável por questões primordiais.

Referências digitais:

<http://arquivosete.webs.com/curiosidades.htm>. Acesso a 25 de novembro de 2012.

<http://universosombrio.blogspot.com.br/2010/04/termo-gotico-historia-e-origem.html>. Acesso em 18 de outubro de 2012.

<http://www.spectrumgothic.com.br>. Acesso em 18 de outubro de 2012.

BALLONE, Geraldo José. Carl Gustav Jung.

<http://www.psiqweb.med.br/site/?area=NO/LerNoticia&idNoticia=192>. Acesso em junho de 2014.

Referências bibliográficas:

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC, 1988, p. 100-106.

COSTA, Valcicleia P. B. O *Daimon* de Sócrates: conselho divino ou reflexão? PUC-Rio, Cadernos de Atas da ANPOF, nº 1, 2001.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*, v. 2: o uso dos prazeres. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

HALL, Stuart. The question of cultural identity. In: HALL, S.; HELD, D.; HUBERT, D; THOMPSON, K. *Modernity: an introduction to modern societies*. Malden: Blackwell Publishing, 1996.

HUGO, Victor. *Cromwell*. Prefácio. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JUNG, Carl G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

_____. *Tipos psicológicos*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

MEDNICOFF, Elizabeth. *Dossiê Jung*. São Paulo: Universo dos Livros, 2008.

NIETZSCHE, F. *A Origem da tragédia proveniente do espírito da música*. Trad., pref. e notas Erwin Theodor Rosenthal. São Paulo: Ed. Cupolo, 1948; eBookLibris; eBooksBrasil, 2006.

_____. *O nascimento da tragédia ou pessimismo e helenismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PUNTER, David. Mutations of terror: theory and the Gothic. In: _____. *Elements of the Gothic*. Oxford: Blackwell, 2004.

RIBAS, Maria Cristina C. Literatura e (pós) modernidade: olhando para trás sem virar estátua de sal. *Cadernos da FaEL*, v. 3, n. 7, jan.- abr. 2010.

SHELLEY, MARY. *Frankenstein: ou o moderno Prometeu*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.

STOKER, Bram. *Drácula, o vampiro da noite*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Martin Claret, 2009.

Passenger of darkness: aesthetics and the psychology of the monster, in Mary Shelley's Frankenstein

Abstract: Modernity's changing experiences were inscribed in literature as man's physical and moral (de)formations. The character as abominable monster expressed dissimulated aspects of a human being in crisis, as well as modern man's resistance to the discourse of power. The research aims at showing how the character of the monster activates a resistance to praised paradigms, while it reproduces the "other" human being (the shadow archetype, JUNG, 2002) within the human, according to Jung's psychoanalysis as studied by Mednicoff (2008). These bizarre beings have been widely accepted in contemporary times. We will study Mary Shelley's gothic classic Frankenstein (1831) and take the monster's deformity not only as a mark of exclusion, inferiority complex or victimization, but as a form of survival. Monstrosity is understood as resistance to perfection and massification, as social transgression and identity reconfiguration, as search for autonomy and breach of expectations that represents the effort to remodel one's identity.

Key-words: Gothic. Modernity. Literature. Monster. Frankenstein..

Recebido em: 20 de maio de 2014.

Aprovado em: 20 de agosto de 2014.