

FRANKENSTEIN- O BILDUNGSROMAN MARGINAL

Cristina Maria Teixeira Martinho
USS/ RJ

Mary Shelley publicou seis romances, duas peças, dezessete historietas, dois dramas mitológicos, numerosas resenhas, livros de viagem – que raramente são mencionados em antologias. Manteve um registro de todas as suas impressões do dia-a-dia. Neste diário, captamos uma visão essencialmente feminina, um discurso que fala de solidão, dos problemas ocasionados por gestações difíceis, das doenças periódicas, da constante preocupação de uma mulher para com a família. Ao mesmo tempo em que escrevia, Mary Shelley continuava engajada em inúmeras leituras, hábito que cultivava desde os tempos de adolescente, e que contribuiu para que ela formasse uma sólida e profunda base cultural.

O pesadelo de Mary Shelley, na noite de 16 de junho de 1816, inspirou uma das histórias de terror mais poderosas da civilização ocidental, formando um mito, tão complexas e atuantes são as suas implicações para a compreensão do próprio ser humano e de seu papel no mundo. *Frankenstein* é uma obra que apresenta a análise mais penetrante da psicologia do homem moderno, focalizando ficcionalmente pela primeira vez as complexas relações entre os dois sexos do gênero humano, o masculino e o feminino.

Frankenstein partilha semelhanças na forma e no conteúdo com outras obras ficcionais. No título da obra já está impressa a preocupação romântica com o Titã rebelde, Prometeu. Mary Shelley não somente delineia a estagnação do papel do herói solitário em agonia, mas subverte o ideal épico, que tem em Milton o maior epígono inglês; contraria as expectativas de uma tradição romântica que, em sua maioria, apresenta-se como uma reação ou uma reelaboração de *Paradise Lost*. “O Prometeu Moderno”, subtítulo da obra, espírito de revolta que marcou toda a geração de

poetas, é pouco mencionado no livro, enquanto existem inúmeras alusões a *Paradise Lost*. Rever estas alusões é um passo importante para compreender a obra em sua relação com a tradição do *Bildungsroman* épico e para analisar a obra como uma reinvenção irônica dos mitos cristãos da queda do homem.

O mito que Mary Shelley cria é único, em sua origem, no conteúdo e na forma. O jovem cientista Victor Frankenstein reúne partes de cadáveres; e o ser resultante desta experiência única é diferente de outras criações míticas que fazendo parte do imaginário popular, como Drácula, Tarzan, Super-homem, derivam do folclore e práticas rituais comunitárias. Estes mitos dependem da participação feminina, de algum tipo de intervenção divina, de rituais mágicos ou dos nomes das diversas escrituras sagradas. A idéia de um monstro inteiramente humano é unicamente invenção da própria escritora e é singular na história literária.

As histórias transformadas em mito, decantadas nas epopéias, se apresentam como fragmentos de uma ideologia rica em representações. Coerentes em sua estrutura, mascaram a realidade, colocando-a sob a luz de um espelho convexo, deformam o real revelando suas contradições. O mito jamais existe só; faz parte de um universo que cristaliza expectativas. A humanidade arcaica dota céus e terras de demônios, deuses, heróis e monstros. As filosofias racionais tentam dissipar tais quimeras, mantendo-as como uma existência relegada, como heresias do pensamento, como errâncias da imaginação. No século das grandes utopias do homem, o mito cobra sua revanche e retorna poderoso, mapeando a curiosidade inquietante do mundo do irracional que se abre para o próprio homem.

Frankenstein, como um mito moderno, elabora fantasmas que não somente distorcem o real, mas abrem uma brecha entre a ação e sua representação. Libera a tensão do desejo, o espaço do jogo e resume em ritmos diferentes a metamorfose de estruturas mentais e os processos de individuação, no jogo com a arte. *Frankenstein* responde a estes comportamentos ilimitados, des-

ligados de contornos espaciais e físicos. Inscreve-se na tradição literária inglesa, fazendo circular as idéias que caracterizaram o país na primeira metade do século XIX. Apresenta-se como a linguagem de uma cultura engajada nos eixos sociais, epocais e econômicos, instituindo-se como uma herança literária e artística.

O movimento romântico transforma a linguagem da mitologia poética resultante de forças históricas e culturais: é o início das primeiras mudanças importantes no padrão da mitologia ocidental, basicamente patriarcal, sedimentada nos mitos de um pai criador e nos mitos da Bíblia judaico-cristã. *Frankenstein* é um mito das sombras; veicula uma crítica que a autora faz à figura do Prometeu romântico. As aspirações de Victor de aperfeiçoar a natureza humana o levam à rota da transgressão e à conseqüente perdição; sua criação do homem artificial viola as ordens natural e social, e o transformam no arcanjo que aspira à onipotência. Victor ocupa a posição mítica de um deus demoníaco, porque cria uma vida deformada e depois a rejeita, abandonando-a à própria sorte.

O movimento romântico marcou uma reviravolta nos princípios do individualismo e a literatura feminina marcou a segunda: ambos, Romantismo e Feminismo, são subculturas dentro do quadro principal da sociedade patriarcal; cada grupo tenta definir um sistema epistemológico alternativo para responder aos seus próprios dilemas. Enquanto uma visão de mundo revolucionária subjaz na Poética e Arte românticas, o discurso feminino, enquanto literatura, se mostra ainda escondido na fachada da acomodação social. Ao rever as obras iniciais que formam os *Bildungsromanen* femininos em seus processos de narrar uma nova consciência poética, podemos perceber diversas posturas semelhantes, não somente na retórica instaurada, mas também na forma literária. O Romantismo e a literatura feminina, instauradores de “margens” da tradição, apresentam uma nova configuração do herói/heroína e o nascimento de uma radical teleologia.

Goethe freqüentemente usava a palavra "Bildung" e outras derivadas referindo-se ao seu *Wilhelm Meister*, obra considerada o paradigma arquetípico do gênero do Bildungsroman. François Jost (1969:97-115) define o "Bildungsroman" como o romance da adolescência, que retrata o início da idade do homem, o período de sua formação. Os acontecimentos desse período independem de um princípio estruturador ou de uma seqüência lógica. O herói, com suas reações e atitudes frente ao mundo exterior, funciona como um princípio unificador da narrativa. As conseqüências dos eventos externos agem sobre ele, registrando suas transformações emocionais, psicológicas, éticas e mentais. Há uma ênfase, portanto, no desenvolvimento interior do protagonista como resultado de sua integração com o mundo exterior.

Em termos histórico-literários, o Renascimento e o Romantismo constituem os períodos que privilegiam a configuração de heróis. A épica clássica, sob o impacto de seu legado cultural, mostra o herói corporizando a capacidade de afirmação do homem, na luta contra a adversidade oriunda dos deuses e dos elementos da natureza. No Romantismo, o herói encontra-se num cenário axiológico diversificado. As narrativas preocupam-se em representar um percurso de um ser atribulado, isolado e em conflito virtual ou efetivo com a sociedade, suas convenções e restrições. Aponta-se, agora, um desencontro entre os ideais e ânsias do absoluto protagonizado pelo herói, e as normas abertas de uma sociedade que envolve, constrange e inviabiliza a concretização de tais ideais. No dizer de Georg Lukács a epopéia prioriza:

(...) um sistema de valores acabado e fechado que define o universo (épico), cria um todo demasiadamente orgânico para que nele um só elemento esteja em condições de se isolar, conservando o seu vigor, e de destacar com suficiente elevação para se descobrir como interioridade. (1970, p. 60)

Ao lermos Homero, Virgílio e Dante, percebemos que o retrato da consciência humana se modifica, em períodos conflitantes da história. Cada epopéia, como uma crônica da história desta

consciência, rejeita os pressupostos de seus predecessores, apesar de ser um gênero literário baseado no passado. Ao rejeitar este passado, as epopéias subseqüentes operam transgraficamente com suas semelhanças, participando, desta forma, da linha temporal do gênero.

Também sob esta angústia da influência, as escritoras do século XIX, especialmente Mary Shelley, Charlotte Brontë, Emily Brontë e George Eliot, se embeberam da epopéia de John Milton e dos Poetas Românticos na composição de seus *Bildungsromanen*. Uma tradição feminista emerge destas autoras, numa metamorfose total da autoconsciência poética, articulando a postura de Harold Bloom quando afirma que :

O romantismo, com todas as suas glórias, pode ter sido uma vasta tragédia visionária, o empreendimento autoabafado não de Prometeu, mas de um Édipo cego que não soube ver que a Esfinge era a sua Musa. (Bloom, p. 39)

A epopéia, em geral, representa acontecimentos cruciais na história de um povo, com símbolos que sugerem os complexos segredos da vida. Sua forma clássica realça a vida exterior. Os *topoi* épicos – provas, batalhas – são apenas um aparato para o problema central: delinear a consciência humana. Já a forma interior, com sua busca interna, psicológica, torna-se o padrão estabelecido na tradição épica depois de Milton.

Os poetas românticos escrevem obras épicas nesta tradição, utilizando um modo pessoal mais lírico e elaborando, com maior intensidade, o plano interno da ação. O propósito deste novo tipo de epopéia é apresentar uma teleologia que responda às novas demandas da sociedade, com a mudança do mítico para o humano. A perda do Éden constitui, na épica judaico-cristã, um passo necessário para o ser humano poder descobrir o auto-conhecimento. O herói épico romântico é a criatura solitária a quem foi negado o acesso ao Elíseos dos deuses, porque sua queda é interpre-

tada como uma viagem para a auto-conscientização cujo objetivo maior é confrontar estes espaços da escuridão – o inconsciente.

Mary Shelley apresenta o nascimento de um novo *ethos*, marcando a transição entre o épico masculino de Milton e o dos românticos. Não temos, na realidade, uma novela épica, mas a subversão da visão masculina do épico; nem *Frankenstein* pode se caracterizar totalmente como um *Bildungsroman*, um romance de aprendizagem, uma vez que nenhuma das personagens chega a completar o seu processo de maturação. Mary Shelley registra o desaparecimento da experiência épica masculina com a marcação feita por três personagens, e articula o elo que se torna uma sinédoque para o seu próprio *Bildung* feminino.

Usando a tradição épica enquanto registra o despontar de uma consciência masculina, *Frankenstein* é um manifesto político sobre a esterilidade de uma sociedade androcêntrica, que no século XIX faz a separação radical dos gêneros masculino e feminino. A monstrosidade demarca esta divisão e retém o feminino na marginalidade. A voz feminina se faz presente de forma indireta: Margaret Saville, a irmã do capitão Robert Walton, recebe as cartas que iniciam o processo narrativo. Mas a voz feminina finalmente se faz presente no princípio narratológico comandado por Mary Shelley.

A narração plurivocal, com uma perspectiva múltiplos é um recurso do épico. Três narrativas se interligam, e em separado realçam um estágio significativo no crescimento do individual, motivo básico da busca que se apresenta em três estágios no épico e no *Bildungsroman*. O primeiro relato de Victor registra a queda do cientista/artista e a depressão oriunda de sua psique dividida. O segundo relato, da criatura, realça o estágio iniciático do crescimento individual, o processo de educação e as duras provas por que passa em sua tentativa de organizar a consciência. O segmento de retorno ou de renascimento é a narração de Walton.

Os três personagens estão ligados de forma complexa. Ao terminar cada relato, um passa a vez ao outro. O narrador final da história, aquele que engendra o retorno à ordem, é Walton, que deveria se responsabilizar por integrar as experiências. Mas na realidade Walton não é capaz de fazer esta síntese, porque nem ele mesmo conseguiu internalizar a importância e o significado das experiências vividas. Margaret Saville e Mary Shelley têm a voz final.

Cada uma das três jornadas busca o autoconhecimento e constitui uma paródia da versão épica romântica. A estrutura que apresenta três narradores e seus níveis diferentes de consciência não é cíclica, nem demanda uma leitura em separado, mas uma leitura contígua. A proposta romântica inicial é o pivô das duas narrativas. Milton, em *Paradise Lost* reconta a queda do herói, cuja consciência ainda não registra a culpa, e sua tentativa de buscar a reintegração com Deus. Mary Shelley narra a queda de Victor em sua tentativa de desvincular-se desta necessidade épica de unidade e de sua consciência culposa.

O mais famoso tratado educacional da época é *Émile*, de Jean-Jacques Rousseau. Victor Frankenstein é da mesma cidade de Rousseau, uma coincidência acidental ou não. Vislumbramos ecos das idéias do filósofo, como a semelhança do monstro com o *homme sauvage*. O longo texto que fala da educação, tão discutido pela crítica, deve ser compreendido dentro deste padrão da filosofia do sentimento.

O homem selvagem de Rousseau, uma figura popular, com sensibilidade espontânea, facilmente corrompida pelo homem civilizado, é o padrão modificado por Mary Shelley, ao mostrar o homem virtuoso maltratado pela civilização, um padrão que reforça a crítica contra as instituições humanas. Sem negar a possibilidade de existir uma benevolência natural, ela considera que a atração espontânea que o ser humano busca, a bondade, é insuficiente se o homem não tiver o apoio da moralidade, das convenções, do outro.

Abandonado por seu criador, a criatura evita os homens. Vive na floresta. Abrigando-se, alguns meses após a sua criação, no estábulo anexo à um cottage da família De Lacey: o pai cego, seus dois filhos. Agatha e Felix, e Saphie a noiva deste. São os primeiros humanos observados pela criatura, através de uma fresta na parede. Sua presença não é notada, o que já configura o motivo da exclusão, geograficamente falando. Trata-se de marcar geograficamente o lugar do monstruoso, estabelecendo o lugar do humano e do civilizado do lado de dentro, e o do menos humano e deformado do lado de fora. Mas a criatura é ambivalente, pois deseja entrar no espaço da família, incluindo-se no social, no histórico. Ainda em sua infância, ela percebe os valores domésticos e sociais, dos quais não participa porque foi construído de partes humanas desvinculadas de suas origens. A criatura tenta dominar os códigos de valores sócio-culturais do grupo, para poder tornar aceitável a sua humanização. Ela começa a aprender rudimentos de linguagem repetindo as palavras que ouve de Safie, a noiva árabe de Felix De Lacey, além de noções de história e de cultura, sempre como observador oculto.

Safie é uma jovem turca que aprende suas lições em francês. Todos vivem numa região de fala alemã, e tudo é passado para o leitor em inglês. Esta Babel lingüística realça o problema da linguagem como instrumento de transmissão e de comunicação entre os seres humanos. Remete, também, à própria estrutura narrativa, com as cartas de Walton. O monstro aprende a linguagem através dessa família; começa a falar e a pensar através das instruções que Félix e Agatha passam a Safie. Embora não participe fisicamente do grupo, ele consegue decifrar o alfabeto e aprender a ler, meios pelos quais poderá tentar estabelecer relações com os membros da comunidade humana.

Os livros que a criatura encontra são importantes em seu processo de educação. *As vidas paralelas*, de Plutarco, *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, e *O paraíso perdido*, de Milton. São obras que se referem ao nível público, privado e cósmico, apresentando três modos

de agir, de amar e de encarar a vida. Em Werther, a criatura aprende sobre o amor e o sofrimento; em Plutarco, sobre deveres e responsabilidades civis como representados nas nações antigas. Em Milton, a narrativa dos desígnios divinos relativos à criação do homem. Em todas as leituras, ressurtem os questionamentos sobre a identidade. Das três obras, a que mais lhe chama a atenção é *Paradise Lost*, que o monstro interpreta como um emblema de sua situação. Inicialmente, ele se sente como um tipo de Adão, sem família, sem relações, sozinho no mundo. Depois, considera-se mais semelhante à figura de Satã, um marginalizado. Descobre o mistério de sua origem, através da leitura do diário onde Victor anotou todos os passos de sua experiência: um processo científico de criação, não um mito de origem, mas um relato grotesco que explica sua identidade, constituída a partir de várias outras, os *dejecta membra* da sociedade humana.

Considerado uma criatura de outra espécie – um monstro solitário entre a humanidade, buscando um refúgio contra a barbárie humana, ele relembra as idéias de Rousseau sobre o homem em seu estado primitivo:

Aplicai essas idéias aos primeiros homens e encontrareis os motivos de sua barbárie. Sempre vendo tão-só o que estava a sua volta, nem mesmo isso conheciam nem sequer conheciam a si próprios. Tinham a idéia de um pai, de um filho, de um irmão, porém não a de um homem. Sua cabana continha todos os seus semelhantes; para ele, era a mesma coisa um estrangeiro, um animal, um monstro. Além de si mesmos e de sua família, todo o universo nada significava para eles. (Rousseau, 1978, 288)

Sem a habilidade de comparar-se aos outros e de reconhecê-los como seus iguais, o homem primitivo só pode olhar um semelhante com hostilidade; onde há um semelhante, ele vê um outro que lhe parece estranho, diferente, um monstro. Neste quadro apresentado por Rousseau, podemos ler a história do monstro de Mary Shelley.

Mary Shelley inverte estas convenções: a educação da criatura tem um propósito. Ela é instintivamente benevolente no início, capaz de reconhecer o bem utilizando apenas seus sentidos e de distinguir, sem grande esforço, a virtude do erro. Estes princípios educacionais, embora tor-

nem a criatura mais humana, não a fazem virtuosa. Toda a educação e sensibilidade adquiridas desaparecem depois que a família do casebre foge. A exclusão do social a deixa também desobrigada às leis.

Victor Frankenstein torna-se um retrato irônico do poeta/profeta, que, com o olhar enlouquecido imprime sua mensagem no discípulo aplicado. Transforma-se no pesquisador empírico em busca do conhecimento e confere a si mesmo uma estatura épica, com sua obsessão em apreender os princípios da vida. Partilha dos mesmos ideais de outros heróis românticos, no desejo de penetrar nos segredos da natureza.

A domesticidade mostrada em *Frankenstein* é androcentricamente definida e letal para as mulheres. Mary Shelley deixa bem claro que estes elos obedecem a um sistema social controlado pelo homem e lamenta a manutenção da estrutura social baseada na supremacia de um gênero ativado pela relação de opressor/oprimido. Oposto a esta domesticidade patriarcal decadente, que faz da mulher um objeto, Mary Shelley sugere, através dos De Lacey, a afirmação da vida produtiva no seio da domesticidade. Esta é a única família bem sucedida para a posteridade.

Victor Frankenstein repetidamente volta-se contra o social. Sua noiva Elizabeth é sua oportunidade de reintegração à comunidade. Nesta relação, a fragmentação psíquica do cientista torna-se mais aparente. Em busca monomaniaca, Victor torna-se insensível aos charmes da natureza e também ao poder feminino. Como os heróis épicos clássicos, ele percebe o feminino e o doméstico como uma tentação a que precisa resistir em prol de sua marcha egocêntrica. O jovem cientista deseja descobrir os segredos da vida; mas ao invés de procurar no exterior de si mesmo uma afirmação desta vida que ele almeja controlar, volta-se para dentro, isola-se dos contatos naturais, labutando arduamente; não percebe que alocou erroneamente seus projetos. Milton apresentou Satã desmistificando a posição do herói épico clássico; Mary Shelley faz o mesmo, na tentativa de subverter o heroísmo romântico.

Victor Frankenstein fala de seu trabalho utilizando uma linguagem que evoca as relações sexuais e a procriação. “Após dias e dias de incríveis trabalhos e fadigas (...) o espanto que experimentei (...) cedeu lugar ao êxtase e ao deleite (...) depois de tanto tempo (...) chegar ao cume dos meus desejos”. (p.51). Mary Shelley modifica a escala de valores que centraliza o conceito do Outro. Os papéis femininos, enquanto estereotipados, precisam ser revistos para originar a moral de uma nova postura ética. O complemento feminino é a única ponte para o homem poder encontrar o equilíbrio na vida real. Victor precisa de Elizabeth; o monstro, por sua vez, deseja uma companheira com quem possa partilhar seu estigma. Walton precisa manter a correspondência com a irmã, a quem retornará no final. As disposições de Victor e as da sua criatura, entretanto, não se realizam.

Victor Frankenstein precisa passar por várias provas, mas como está centrado em seu próprio eu, torna-se cego, e não consegue ultrapassar os estágios de sua iniciação. A criatura, encarnação viva da solidão de Victor, está preparada para vivenciar estas provas e compreender muito mais o ritual dessas passagens.

A jornada da criatura, um “*Bildungsroman* em miniatura” (Gilbert e Gubar, 1977, 238), parodia a jornada do narrador. O *Bildung* da criatura é basicamente o mesmo de *Werther*, de Goethe. Nascido e seguindo o estado *lockeano* da *tabula rasa*, primeiramente sente e percebe o mundo das sensações através de sua interação próxima com a natureza. Inicia sua jornada buscando a identidade e a união com o seu deus. Expulso desta relação, vive a descida aos infernos que nos faz lembrar a jornada sombria de Virgílio no *Inferno* de Dante. Esta passagem é uma metáfora da jornada psicológica nas trevas, fora da casa do pai e das normas sociais. A criatura realiza esta jornada psíquica sombria separando-se do pai e também, significativamente, do feminino.

Victor inicialmente busca isolar-se em seu narcisismo romântico, e a criatura inverte este processo. Enquanto o pai se volta para o isolamento, o filho busca a comunidade. Neste sentido, o

monstro segue o padrão da jornada tradicionalmente feminina, enquanto a de Victor é masculina. O tema da busca no *Bildung* masculino direciona-se para fora da comunidade, é uma busca em direção ao eu e permanece com o foco no eu; o padrão feminino encontrado nos romances de aprendizagem é uma busca em direção ao comunitário. (Poovey, 1984, 335-339)

A criatura busca reunir-se ao pai, seu criador. Reconhecer o potencial saudável dos elos domésticos é reconhecer o outro, sair de si mesmo. Victor Frankenstein e a criatura reagem a esta relação de maneiras diferentes. Victor participa da demolição da sociedade e a criatura fica estarecida diante da destruição que o homem causou com a sua ambição desmedida. Victor rejeita continuamente a sua criatura, e conseqüentemente esta se volta ironicamente contra o seu deus e o critica, comportando-se com a mesma perversão que existe em seu próprio criador.

Quando Victor Frankenstein planeja se casar, a criatura sente-se excluída de qualquer possibilidade de resgatar o relacionamento com seu pai. Grita, então como Satã: “O mal tornou-se daí para frente o meu bem”. (p.219) A criatura falha em sua jornada porque personifica os erros do seu criador e sem identidade, sem chance de entrar no social, sem receber amor, não realiza o relacionamento com o Outro.

A busca do capitão Walton, comparada a de outros, é a menos sombria. Obcecado pelos limites geográficos, deseja encontrar um paraíso, um lugar de sol e calor eternos. Tendo sido proibido pelo pai de distrair-se com a leitura de aventuras, enquanto adolescente e criança, Walton também desafia as leis do pai e, num estilo épico verdadeiramente romântico, propõe-se a descobrir para a humanidade, uma passagem para este paraíso que ele acredita existir no Ártico. Walton se interessa pelos poetas e suas efusões que sublimam a alma; ele próprio considera-se um poeta.

Mary Shelley compara os heróis épicos clássicos e suas jornadas aos heróis/poetas épicos românticos. Walton transfere seus desejos prometeicos de aprender os mistérios do oceano com o

mesmo ímpeto que ele revela ao falar das poesias preferidas. Inicialmente, ele identifica-se com Frankenstein, e admira suas qualidades. No início deste relacionamento, a distinção entre o *self* de Walton e o de Frankenstein se rompe, tornando a amizade entre os dois uma nova forma de solipsismo. Walton, numa analogia com Prometeu, restaura a saúde de Victor, alimentando-o e socorrendo-o em sua doença, papéis simbolicamente femininos. Walton elabora os elos sociais negados por Victor e nessa relação os dois se distinguem. Cada vez mais ligado a Victor, Walton demonstra uma compreensão de sua própria imaturidade psicológica. Compreende a ausência do outro como um mal severo; “Minha coragem e minha resolução são firmes; minhas esperanças, porém, flutuam e meu ânimo muitas vezes se deprime”. (F. p.17)

Walton valoriza a importância das relações humanas e da comunicação com os outros; atua brandamente no comando do navio e, numa clara referência a *The Rhyme of the Ancient Mariner*, diz que não matará nenhum albatroz. Apesar disso, é forçado a retornar ao lar, pois os homens a bordo ameaçam-no com um motim. O fato é significativo, porque não é ele quem decide continuar as explorações. Não compreende as ramificações de sua jornada ao seu centro simbólico e o realiza nas trevas.

Mary Shelley realça a importância do poder de Margareth: ela é ternura e bondade, símbolo da domesticidade do o sentido feminino da alteridade. Toda a obra é um ato de comunicação que se realiza com esta mulher, que tem as mesmas iniciais da autora. Seu nome é muito interessante, Saville pode ser analisado como *sa ville* – sua pátria – sua terra. Walton luta para sair de sua casa e chega a lugares simbólicos representantes do elemento masculino. São Petersburgo e Arcângel referendam os nomes de Pedro (Peter) e de Miguel (Arcanjo). Nesta linha podemos também relacionar a jornada de Walton fora do feminino:

Eu sinto uma tremenda necessidade de um amigo que tivesse bastante senso para não me desprezar como romântico e que me demonstrasse bastante afeição para que eu pudesse regular e harmonizar minha mente. (F. p.19)

Ele não fala sobre algum tipo de relacionamento com a mulher, mas com um amigo, "cujos olhos saibam responder aos meus olhos". Mary Shelley aponta o que percebe como problemático na dialética romântica: a incapacidade de conceituar a mulher. A busca de Walton parodia o terceiro estágio da jornada épica – o retorno. Partilhando do desejo pelo conhecimento de Victor Frankenstein, sentindo a ansiedade da separação dos familiares, Walton consegue reconhecer (e Frankenstein não o faz) o perigo de cair no solipsismo, enquanto a criatura fica estagnada no segundo estágio da jornada. Walton, torna-se capaz, finalmente, de retornar ao lar, embora esta decisão não seja a sua.

Chegar à consciência é um processo composto de duas partes: o herói vivencia a revelação, mas não a compreende. Neste ponto, *Frankenstein* é uma crítica ao Romantismo; suas figuras prometeicas não são heróicas. Victor Frankenstein pode possuir o potencial para a grandeza heróica, mas ele se direciona para absorver para si mesmo este potencial. A criatura, sendo uma monstruosidade, distancia-se deste ideal de grandeza. Walton permanece impotente pela inabilidade de integrar seus desejos prometéicos e sua necessidade pelo relacionamento humano. No final, sente-se desapontado: retornará ao lar depois de perder seus sonhos e de partilhar das perdas de Victor Frankenstein e da criatura.

Mary Shelley identifica a fragilidade da visão romântica através destes três personagens: heróis incapazes de compreender o equilíbrio e a segurança que existe no reconhecimento das relações homem-mulher, que encenam sonhos de caráter perigosamente narcisísticos. *Frankenstein* apresenta uma versão irônica em três níveis de uma jornada épica. Existe um padrão de *Bildung* nos três personagens que sugerem, ao final o desenvolvimento de uma única consciência. A

imagem feminina não existe na aventura épica, mas podemos dizer que Mary Shelley estabelece uma identidade feminina no ato de comunicação que se realiza com Margaret Saville. Mary Shelley estabelece seu próprio sistema epistemológico através da ironia das personagens masculinas. Ficcionaliza a civilização e seus descontentes, revoltando-se contra as amarras sociais, individuais e familiares, em termos realistas. *Frankenstein* foge de uma poética ideológica, e ao apontar a derrota de uma sociedade empírica, cria visionários e dissidentes com uma imaginação capaz de epifanicamente resgatar e redimir suas visões de mundo. Confere à estética romântica uma feição feminina porque transcende os padrões normais da época. Subverte a ideologia romântica ao representar uma nova ética aliada à integridade humana.

A poeta/mulher escritora toma a palavra e faz dela uma rede de complexidades; dota-a de uma história e de uma geografia, problematiza esferas de influência, propaga a sua resposta para as diversas expectativas, gerando a ambigüidade. Ao utilizar o mito, assinala a crise geradora de suas próprias tensões e propõe compensações ilusórias; sugere a ação, mas descentralizada, sai do campo real da história; penetra no terreno do intemporal para instituir novos dogmas e rituais.

Bibliografia

BLOOM, Harold (ed). *Mary Wollstonecraft Shelley*. New York, Chelsea House. 1986.

_____. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

GILBERT, S. & GUBAR, S. *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer in the Nineteenth-Century Imagination*. New Haven, Yale University Press, 1979.

HOMANS, Margaret. *Bearing the Word. Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women's Writing*. Chicago/ London, University of Chicago Press, 1989.

- JOST, François. La tradition du Bildungsroman. *Comparative Literature* 21, Spring 1969: 97-115.
- LEVINE, G. & KNOEPFLMACHER, U. (eds.). *The Endurance of Frankenstein*. Berkeley, University of California Press, 1979.
- LOCKE, John. *Ensaio acerca do entendimento humano*. São Paulo, Abril Cultural, 1978..
- LUKÁCS, Georg. *El Asalto a la Razon*. Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1969. _____.
_____. Teoria do romance. São Paulo, Ática, 1999 .
- MÉRLIN, Hélène. Où est le monstre? Remarques sur l'Esthétique de l'Âge Classique. In *Revue des Sciences humaines*, 188. Oct. – Dec., 1992. p. 178-193.
- MILES, Robert. *Gothic Writing: 1750-1820. A Genealogy*. London, Routledge, 1993.
- POOVEY, Mary. *The Proper Lady and the Woman Writer*. Chicago/ London, University of Chicago Press, 1984.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ouvres Complètes*. Paris, Galimard, 1978.
- SCHOLES, R. & KELLOGG, R. *A natureza da narrativa*. São Paulo, Mc Grow Hill, 1977.
- SHELLEY, Mary W. *Frankenstein: Or, The Modern Prometheus*. London, Oxford University Press, 1971
_____. *Frankenstein: O moderno Prometeu*. Porto Alegre, L &PM, 1985.
- TILLYARD, E.M.W. *The English Epic and Its Background*. London, Chatto and Windus, 1954