

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Guilherme Galvão de Figueiredo

FRANKENSTEIN: Romantismo, Filosofia e Ciência ao fim
do século XVIII e início do XIX.

Porto Alegre, Novembro de 2009.

Guilherma Galvão de Figueiredo

FRANKENSTEIN: Romantismo, Filosofia e Ciência ao fim
do século XVIII e início do XIX.

Trabalho de Conclusão de Curso
para obtenção de grau em Licenciatura Plena pelo curso de História.
Orientador: Prof. Doutor Francisco Marshall
Banca examinadora: Prof. Doutor Rualdo Menegat
Prof. Doutor José Augusto Avancini

Porto Alegre, Novembro de 2009.

“Para ser imortal, uma obra precisa ter tantas qualidades, que não é fácil encontrar alguém capaz de compreender e valorizar todas”

(Schopenhauer)

RESUMO

O presente trabalho tem o intuito de analisar o romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, como um objeto histórico que configura uma expressão de seu tempo.

Colocando-o sob o prisma do Romantismo e das transformações nas visões de mundo do final do século XVIII e início do XIX, traçando a evolução nas mudanças de paradigmas estéticos, filosóficos e científicos que culminaram nas diferentes cosmovisões existentes no período em que foi escrita a obra, o trabalho irá mostrar a reflexão e a crítica social presente no livro A crítica romântica ao cientificismo sem moral nem ética dos racionalistas/mecanicistas, na busca do saber e do progresso da humanidade.

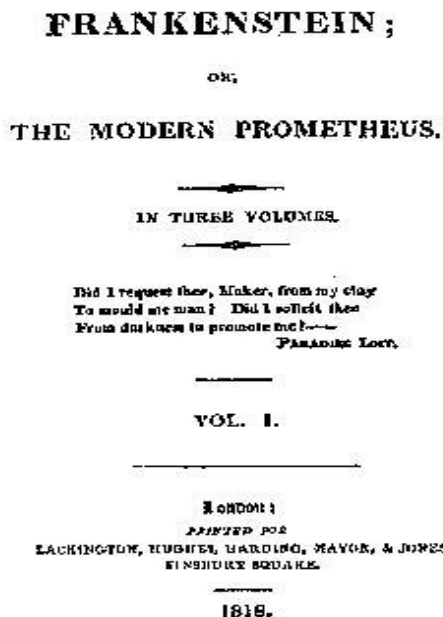
Palavras Chave: Alquimia - Ciência - Filosofia - Frankenstein – Romantismo.

SUMÁRIO

Introdução.....	1
1. O Romantismo.....	6
1.1 O Que foi o Romantismo.....	6
1.2 A Arte Romântica.....	9
1.3 O Romantismo Alemão.....	11
2. Ciência e Filosofia.....	13
2.1 A Ciência e a Filosofia Mecanicista X A Alquimia.....	13
2.2 Filosofia Racionalista X Filosofia do Romantismo.....	18
2.3 Panorama Científico do Século XVIII.....	21
3. <i>Frankenstein</i> : Um constructo de sua Época e uma Crítica de seu Tempo.....	22
3.1 O Romantismo.....	22
3.2 A Filosofia.....	23
3.3 A Ciência.....	24
3.4 A Intencionalidade e a Crítica.....	26
3.5 A Apreensão da Literatura e o Estatuto da Ficcionalidade.....	30
Conclusão.....	33
Bibliografia.....	35

INTRODUÇÃO

No verão de 1816 ao visitarem a Suíça, Mary Shelley e Percy Shelley passaram o verão ao lado de Lord Byron, na Villa Diodati. Como o verão apresentara muita chuva, costumavam reunir-se para ler histórias de terror alemãs, traduzidas para o francês, para passar o tempo. Num dia (ou noite) Lord Byron propôs que escrevessem, os quatro (Lord Byron, Percy e Mary Shelley e John Polidori¹), histórias de fantasmas, foi quando começou a surgir *Frankenstein*.² Após a desistência dos poetas Byron e Shelley, restaram os contos de Mary e Polidori. Com o incentivo de seu marido, Mary Shelley transformou seu conto em um romance: “A principio, pensei em limitar-me a umas poucas páginas, a escrever um conto, mas Shelley insistiu para que eu desenvolvesse a história, tornando-a mais extensa.” (SHELLEY, 2002, 27). No entanto Mary e Percy não eram casados ainda na época em que foi escrita a obra. Casaram-se ao voltar para a Inglaterra, um ano após o suicídio de sua antiga esposa. O romance ficou completo em 1817 e só foi publicado em 1818, com autoria anônima e prefácio de Percy Shelley.³



Daquela noite na Villa Diodati em 1816 também saiu a motivação para escrever o conto *The Vampyre* de John Polidori, publicado em 1819, erroneamente com o nome

¹ John Polidori era médico pessoal e compenheiro de viagem de Lord Byron.

<http://www.angelfire.com/jazz/louxsie/polidori.html> (consultado em 26/11/2009.)

² SHELLEY, Mary. *Frankenstein, Drácula, O Médico e o Monstro*. Ediouro, 2002. P. 25. Tradução da terceira edição de Frankenstein, revisada e corrigida pela autora, Londres, 1831.

³ < <http://web.quipo.it/frankenstein/maryshelley.htm> > (Consultado em: 26/11/2009).

de Byron como autor. *The Vampyre* foi o primeiro conto a abordar o ser do vampiro como ficou conhecido modernamente, inclusive servindo de inspiração para Bram Stoker escrever *Drácula*.⁴ Coincidentemente duas das maiores histórias de terror de todos os tempos acabaram saindo, mesmo que indiretamente, da mesma noite na Villa Diodati.

A edição de *Frankenstein* que possui mais informações sobre a origem do romance é a terceira, publicada em 1831 e com uma introdução da própria autora falando do verão de 1816 e de como construiu sua narrativa, esta será usada no presente trabalho, que fará uma análise histórica do romance *Frankenstein* de Mary Shelley.

O livro trata da história de um estudante de medicina, chamado Victor Frankenstein, que munido de seus conhecimentos de anatomia e de seus estudos sobre alquimia, tenta produzir vida e cria um “monstro” feito com partes de outras pessoas já mortas, animando-o logo a seguir.

Pretendo analisar a obra como um constructo relacionado à sua época, marcado pelas correntes de pensamento discutidas pelos amigos na Villa Diodati, muito características do Romantismo. Mary entende que Percy Shelley e o amigo do casal Lord Byron, participaram direta ou indiretamente do processo de criação do livro:

Cada um de nós escreverá uma história de fantasma, disse Lord Byron, e sua proposta foi aceita. Éramos quatro. (...) Foram muitas e longas as conversas entre Lord Byron e Shelley das quais eu era uma ouvinte devota, mas, praticamente silenciosa. Ao longo de uma dessas conversas, várias doutrinas filosóficas foram discutidas (...) (SHELLEY, 2002, 24-25).

Para estes poetas ciência e filosofia não se distinguiam com muita clareza, o que não é incomum nesta época. Com isto acentua-se no texto sua historicidade, como testemunho de um contexto de circulação de idéias, em que se percebe o panorama filosófico-científico que circundava a mente dos protagonistas desta criação.

Para tal análise recorrerei a fontes sobre história da ciência, da filosofia e da literatura, pois:

Sem dúvida, o historiador se apóia em textos e imagens que ele constrói como fontes (...). Mas é preciso ir de um texto a outro texto, sair da fonte para mergulhar no referencial de contingência no qual se insere o objeto do historiador (PESAVENTO, 2005, 65).

Assim, com a compreensão do contexto no qual se insere, nosso objeto de análise poderá ser abordado para mostrar os nexos presentes na criação ficcional com o

⁴ < <http://www.angelfire.com/jazz/louxsie/polidori.html> > (Consultado em: 26/11/2009).

imaginário de uma dada camada social em relação com a filosofia, a ciência e literatura do final do século XVIII e início do século XIX.

A pretensão maior desta análise será mostrar um objetivo por trás do romance – o que seria comum possuir no contexto do romantismo, ou o que Michael Baxandall chama de “intencionalidade” na composição de obras de arte (BAXANDALL, 2006). “Lidamos com um objeto que foi produzido de modo intencional, e não com o subproduto documental de uma atividade” (BAXANDALL, 2006, 47).

Se o historiador tradicional parece dar maior atenção a fatos ou acontecimentos, os estudiosos preocupados com a História por trás das obras de arte (inclusive a literatura) se interessam pela explicação de certo tipo de material ou vestígio visível, produto de um contexto (BAXANDALL, 2006, 46). Neste caso a preocupação está em mostrar o contexto de ações ou atividades de uma época que fazem surgir este livro objeto. Porém, como um trabalho de historiador, minha preocupação não está no significado do livro em si, mas no contexto de produção. Como admite Baxandall; “(...) a atenção do historiador e sua tarefa explicativa convergem, em princípio, para as ações de que tratam os documentos, não para os documentos em si” (BAXANDALL, 2006, 46). Tratando o documento/livro como um produto intencional, assim como Baxandall trata as obras de arte (quadros principalmente) formularei hipóteses.

Portanto, apesar de Baxandall não incluir-se na tarefa principal de historiador, que se preocupa com os acontecimentos de um contexto, ele dá um suporte teórico para que se possa realizar a análise:

A fim de compreendê-lo [o objeto histórico produzido], tentamos reconstruir ao mesmo tempo o problema específico que o autor queria resolver e as circunstâncias específicas que o levaram a produzir o objeto tal como é. Mas a reconstrução não refaz a experiência interna do autor; ela será sempre uma simplificação limitada ao que é conceitualizável, (...) tratamos das relações entre um problema e sua solução, da relação entre o problema e a solução com o contexto que os cerca (...) (BAXANDALL, 2006, 48).

Trataremos o objeto como um produto da relação entre o contexto que o cerca e a reflexão de quem o produziu sobre o que estava vivenciando no momento da produção, obtendo-se uma percepção da intencionalidade na obra e seu contexto cultural. No presente caso, como já foi referido, segundo palavras da própria Mary Shelley (Introdução), *Frankenstein* surge depois de várias discussões filosóficas da época, as quais serão identificadas com auxílio de uma bibliografia específica.

Baxandall também nos dá um suporte para se trabalhar com hipóteses intencionais, pois segundo o autor:

(...) todo ator histórico e, mais ainda, todo objeto histórico têm um propósito – ou intenção (...). A intenção é a peculiaridade que as coisas têm de se inclinar para o futuro. (...) a intenção não é um estado de espírito reconstruído, mas uma relação entre o objeto e suas circunstâncias (BAXANDALL, 2006, 81).

Interessa-nos agora entender que, quando Baxandall fala em intenção, ou intencionalidade, não está se referindo a um estado psicológico real ou particular, nem a um conjunto de acontecimentos que pudessem ter se passado na mente do autor, mas “numa condição geral de toda a ação humana racional” (BAXANDALL, 2006,81), o que pressupõe um contexto histórico. “Portanto, a intenção não é um estado de espírito reconstruído, mas uma relação entre o objeto e suas circunstâncias” (BAXANDALL, 2006, 81). Deste modo, quando falarmos em intenção não vamos nos referir a acontecimentos mentais, mas descrever as relações do objeto com o contexto em que é produzido, no pressuposto de que o autor(a) agiu intencionalmente (BAXANDALL, 2006, 118).

Por que trabalhar com a relação entre Literatura e História? O presente trabalho pode esclarecer empiricamente esta pergunta, baseado em alguns pressupostos teóricos.

Pode-se ver na literatura uma das melhores fontes para se chegar ao imaginário e às representações de uma época. Esta fonte possibilita uma visão dos anseios e reflexões de “atores” sobre seus tempos, uma visão de mundo, como nos mostra Pesavento:

A Literatura permite o acesso à sintonia fina ou ao clima de uma época, ao modo pelo qual as pessoas pensavam o mundo, a si próprias, quais os valores que guiavam seus passos, quais os preconceitos, medos e sonhos. Ela dá a ver sensibilidades, perfis, valores. Ela representa o real ela é fonte privilegiada para a leitura do imaginário. Por que se fala disto e não daquilo em um texto? O que é recorrente em uma época, o que escandaliza, o que emociona, o que é aceito socialmente e o que é condenado ou proibido? (...) é a Literatura que fornece os indícios para pensar como e porque as pessoas agiam desta e daquela forma (PESAVENTO, 2005, 82-83).

A Literatura acaba sendo uma representação subjetiva do tempo, mas que, ao contrário de esconder na subjetividade, revela. E a recorrência de temas não deixa dúvidas sobre a existência de reflexão e memória. A Literatura fala de seu tempo. “No

caso de um texto literário que fale de seu tempo (...), o historiador sobre ele se debruça a resgatar as sensibilidades, as razões e os sentimentos de uma época, traduzidos esteticamente em narrativa pelo autor” (PESAVENTO, 2005, 82-83).

Ainda segundo Pesavento, Literatura e História estão intimamente ligadas, “ambas são formas de explicar o presente, inventar o passado, imaginar o futuro” (PESAVENTO, 2005, 81).

Concluo, portanto, que, assim como o historiador - que faz recortes de acordo com suas próprias concepções para o estudo da história - é um produto de seu tempo. A Literatura e seus autores também são um produto de seu tempo.

O principal objetivo do trabalho será, deste modo, mostrar que o livro de Mary Shelley é uma construção influenciada pela época em que foi produzido. Romantismo, filosofia e ciência se mesclam na primeira obra clássica da literatura de terror.

1. O ROMANTISMO

1.1. O que foi o Romantismo?

O termo romântico, ou a expressão romantismo, são conceitos de difícil explicação imediata, pois variam de acordo com a época e o local, seus atores e seus intuitos. Podemos dizer que, o Romantismo como conceito histórico é muito bem delimitado na história da literatura: inicia na Alemanha por volta de 1800, vai para a Inglaterra, França, se espalha pela Europa e vem até as Américas; depois, reverbera nas revoluções de 1848 (CARPEAUX In GUINSBURG, 1993, 157). Interessa-nos entender tal movimento em suas principais idéias, fontes de inspiração e nos ideais de uma ou várias correntes de pensamento.

Para entendermos o Romantismo devemos saber que existiu um pré-romantismo, o formador dos princípios românticos, que só é chamado de “pré” porque conceitualizou as idéias e ideais românticos, sem haver se consolidado como corrente ou conceito histórico. Um movimento questionador do modelo vigente, em termos de arte, cultura e filosofia. O pré-romantismo era a literatura *underground* do século XVIII, a força criadora do entusiasmo opondo-se contra o ordenamento do pensamento cartesiano classicista (CARPEAUX In GUINSBURG, 1993, 158). Na Inglaterra (onde foi produzido nosso objeto de análise) é difícil situar o Romantismo como um movimento que surgiu ao início do século XIX. A hipersensibilidade e a imaginação – praxes românticas - já se faziam presentes no momento dito Pré Romântico (GOMES, 1956, 8). Na Alemanha há o *Empfindsamkeit* (sensibilidade), com que Goethe e Schlegel prepararam (e temperaram) o *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto, tema do romantismo alemão). Até mesmo os vultos mais famosos da literatura romântica da Inglaterra, Byron e Shelley, encaixam-se na fase pré-romântica (GOMES, 1956, 14).

Visto isso, não devemos separar o pré-romantismo do romantismo, pois como nos diz Falbel: “Pré-Romantismo e Romantismo nascem do mesmo movimento histórico”, existiram em vários lugares ao mesmo tempo, mostrando uma mesma preocupação em refletir sobre os problemas humanos que norteavam e favoreciam a ruptura com o passado próximo e com a Idade Média (FALBEL In GUINSBURG, 1993, 23). No caso da poesia inglesa, fala-se de 1º Romantismo (Wordsworth e Coleridge) e 2º Romantismo (Keats e Shelley).

O Romantismo surgiu como um movimento que procurava uma ruptura com um ideário vigente, contestando posicionamentos teóricos literários, científicos e filosóficos. “(...) o Romantismo é, fundamentalmente um movimento cultural, inserido em um determinado momento da história, e somente a partir desta situação pode ele ser compreendido” (BORNHEIM In GUINSBURG, 1993, 77). A visão romântica pode ser considerada uma visão de época, mas não configurada através somente de uma forma artística, de um estilo histórico determinado, e sim uma visão de mundo. De um mundo em transição entre o Antigo Regime e o Liberalismo, entre a sociedade pré-industrial e a nova sociedade industrial nascente (NUNES In GUINSBURG, 1993, 53) Configura-se assim não só um movimento artístico e literário, como é comumente tratado o Romantismo a partir do início do século XIX, mas exibe características que de uma revolução no modo de pensar a vida e na cosmovisão (ROSENFELD & GUINSBURG In GUINSBURG, 1993, 268). O movimento romântico apresenta várias facetas, podendo ser uma escola, uma tendência, um estilo, um fenômeno histórico e/ou um estado de espírito. Tudo isso junto e cada item separado (GUINSBURG In GUINSBURG, 1993, 13).

As oposições que configuram o caráter do romantismo têm um primeiro foco de ataque: “as idéias da visão romântica do mundo nascem em oposição às do Iluminismo” (NUNES In GUINSBURG, 1993, 55).

O Iluminismo, a partir de uma ruptura com o mundo aristotélico/escolástico, procura enxergar o mundo através do prisma da razão.

A razão torna-se o valor absoluto e todos os aspectos da cultura lhe devem estar subordinados. Mais: a estrutura última da realidade é racional, levando a compreender a natureza como um ‘significado funcional’ (Cassier), e Deus como uma espécie de grande arquiteto ou relojoeiro, que teria construído todas as coisas *more geométrico* (BORNHEIM In GUINSBURG, 1993, 79).

Esse racionalismo levou o homem ao que os românticos consideravam ser um afastamento da natureza, ficando esta reduzida a objeto do pensamento racional, quer científico – com o modelo mecanicista de interpretação da natureza – quer filosófico – com o modelo cartesiano de filosofia especulativa. Assim, com um modelo racional de cosmovisão, praticamente todos os aspectos sócio-culturais também estabeleceram estreitos laços com o racionalismo, “o direito, a moral, a arte, assim como a ciência e a filosofia, devem ser explicados a partir de um princípio único, a razão” (BORNHEIM In GUINSBURG, 1993, 79).

A principal reação iniciada pelo pré-romantismo e continuada pelo romantismo a todo esse racionalismo foi a supervalorização do sentimento, do sentir. “Os pré-românticos e românticos, parafraseando Descartes, poderiam dizer: ‘Eu sinto, sinto excessivamente, logo existo em toda plenitude...’. Esta maneira de experimentar e sentir implicava uma concepção inteiramente nova da existência” (MORAES, 1957, 11). A vida de cada indivíduo requeria como fator básico o sentimento, pois só nele se traduziria a autêntica interioridade do homem. A razão tanto seria inferior quanto dependente do sentimento, as idéias até poderiam vir de motivos exteriores, mas dependeriam dos sentimentos que estão dentro de nós para serem apreciadas. O sentimento é considerado a medida da interioridade do homem, e só através dele que o mundo racional poderia adquirir sentido (BORNHEIM In GUINSBURG, 1993, 80). “Sentimentalismo e mística acompanham, a partir do final do século XVIII, o Pré-Romantismo”. (CARPEAUX In GUINSBURG, 1993, 158).

O Romantismo trava então uma luta de ideais contra o pensamento racional que vê o mundo como máquina, com harmonia mecânica e estética. “A concepção mecanicista do universo, que permitiu integrar o homem e a natureza física exterior sob a regência de leis uniformes, coroou a unidade desses princípios, que se harmonizaram dentro do esquema racionalista do pensamento da Ilustração” (NUNES In GUINSBURG, 1993, 56). Daí surge a idéia de uma causa suprema ordenadora das coisas, que nortearia tanto as crenças religiosas quanto as idéias de bom senso e bom gosto, substrato comum da fantasia artística adotada pelo classicismo (NUNES In GUINSBURG, 1993, 56).

O classicismo foi outro modo de pensar combatido pelos românticos, seus paradigmas – definidos por Croce na sua “Iniciação à Estética” – possuem elementos como:

o equilíbrio, a ordem, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a proporção, a serenidade, a disciplina, o desenho sapiente, o caráter apolíneo, secular, lúcido e luminoso. É o domínio do diurno. Avesso ao elemento noturno, o Classicismo quer ser transparente e claro, racional (ROSENFELD & GUINSBURG In GUINSBURG, 1993, 262-263).

Tais elementos encontram sua contrapartida na definição de romantismo que nos fornece Croce:

(...) a efusão violenta de efeitos e paixões, as dissonâncias, a desarmonia em vez da harmonia. O subjetivismo radical derrama-se incontido (...) O ímpeto irracional, o gênio original e a exaltação

dionisiaca sobrepõe-se à contenção, à disciplina apolínea da época anterior. Prepondera o elemento noturno, algo de selvagem e também de patológico, uma inclinação profunda para o mórbido, a ponto de Goethe ter defendido o Classicismo como aquilo que é sadio e ter visto no Romantismo a encarnação do doentio (ROSENFELD & GUINSBURG In GUINSBURG, 1993, 268).

Para uma melhor contextualização histórica podemos dizer que, o período que compreende o Romantismo é também motivado por dois acontecimentos na história da humanidade: a Revolução Francesa e a Revolução Industrial, que tiveram grande importância na formação da sociedade moderna e seus ideais (FALBEL In GUINSBURG, 1993, 24). A “intelligentsia”, tanto na Alemanha quanto na Inglaterra, viu a Revolução de 1789 como um marco do século XVIII. Mas o furor não durou muito; devido às mudanças de rumo da revolução, no terror de Robespierre, na ditadura jacobina e nas guerras napoleônicas, o entusiasmo passa a tornar-se desilusão e decepção (COSTA LIMA, 1984, 86). A decepção com os rumos da Revolução Francesa é um dado marcante dentro do caráter do Romantismo e de suas produções intelectuais (COSTA LIMA, 1984, 87). Contudo deve-se tomar o cuidado para não tornar toda a teorização romântica como uma compensação política (COSTA LIMA, 1984, 97).

Cabe dizer que o Romantismo não foi somente uma corrente de pensamento versus o Iluminismo, ou versus o Classicismo, ou somente um descontentamento com os rumos da Revolução Francesa e das ciências pós-revolução industrial. Foi um amálgama destes embates junto a uma teorização sobre a produção artística da época, realizado com preocupações estéticas e motivações afetivas originais.

1.2. A Arte Romântica

O que podemos dizer do Romantismo no que diz respeito à produção artística? Jacó Guinsburg nos diz que falar de arte nos séculos XIX e XX é falar principalmente de Romantismo, “Como se tudo que foi criado nos últimos duzentos anos (...) houvesse surgido do confronto e da união com esse espírito mágico” (GUINSBURG In GUINSBURG, 1993, 13).

Podemos dizer que o espírito romântico surge da “necessidade de oferecer uma nova legitimação à arte, após a falência da ordem clássica” (COSTA LIMA, 1984, 85). A falência da qual se refere Luiz Costa Lima está ligada

à mudança da função social da arte, que, no século XVIII, deixou de ser uma atividade comandada e destinada a papéis específicos – o divertimento da corte, a magnificência das cerimônias nobres ou religiosas, a grandiosidade dos templos e palácios – para, progressivamente, tornar-se um bem anônimo, destinado a um mercado (COSTA LIMA, 1984, 85).

O que vemos como consequência dessa mudança na função da arte é o papel do sujeito com relação a sua obra.

A partir do momento em que a arte deixa de ter uma destinação obrigatória e em que a aliança divino-humana [que estaria na individualidade do ser, o qual seria um universo particular] já não permite conceberem-se valores universalizados, a automática subordinação do subjetivo individual a uma ordem preestabelecida é sentida como intolerável repressão (COSTA LIMA, 1984, 85).

A individualidade na criação artística passa a ser o grau de medida da qualidade da obra, fazendo parte da composição todo o mundo subjetivo do artista.

A história pessoal, as paixões e traços de personalidade do artista passam a responder pela natureza e caráter da criação de arte. A obra tende a ser confundida com o autor, num movimento inverso ao Classicismo, que procurava obliterar o autor por trás da obra (ROSENFELD & GUINSBURG In GUINSBURG, 1993, 268).

Ao poeta era permitido expressar sua subjetividade, o que marcaria o valor de seu texto seria a qualidade com qual expressaria sua individualidade (COSTA LIMA, 1984, 106).

Interessava o teor de sinceridade, originalidade, imaginação e sentimento do poema, não as regras e métricas da estética (MORAES, 1957, 14). Seus personagens também deixam de conter as características do belo, do correto e do racional, “não deixam de ser, via de regra, senão heróis malogrados, conturbados ou despedaçados pelas paixões que o assoberbam” (MORAES, 1957, 21).

A criação artística do período romântico possui também outra característica interessante, a preocupação em refletir sobre o meio social. “Bem longe de ser um fim em si, a arte romântica sempre pretende ser o grande meio de aperfeiçoamento do homem, a grande educadora da Humanidade” (BORNHEIN In GUINSBURG, 1993, 107). E com esta pretensão “a arte romântica sonda o passado ou o futuro – a idade de ouro primitiva ou então a visão áurea do porvir – mas nunca a atualidade prosaica” (BORNHEIN In GUINSBURG, 1993, 273). Isto nos remete a acreditar e aceitar que a arte romântica carrega uma forte tendência à crítica social, uma crítica sobre seu passado próximo ou uma crítica visionária com uma expectativa de malogro frente ao

futuro. Na sua grande maioria as obras artísticas românticas têm como fundo a decepção, ou melhor, o desencantamento frente ao que se passava com a sociedade em que floresceu. Como por exemplo, nos coloca Luiz Costa Lima em citação a Abrams: “as grandes obras românticas não foram escritas no auge da esperança revolucionária, mas a partir do desencanto total ou parcial com a promessa revolucionária’ (Abrams, M. H. : 1971, 335 In COSTA LIMA, 1984, 97). Porém, este é apenas um exemplo das desilusões do Romantismo; elas caminham pelas correntes filosóficas e científicas também, além da estética artística, como já foi visto.

1.3. O Romantismo Alemão

A Alemanha foi uma região de grande influência sobre todo o pensamento romântico europeu, principalmente do que diz respeito ao fazer artístico. Seus teóricos estão entre os mais importantes na teorização sobre o homem e sua arte. Deste modo, veremos as idéias e teorias de alguns dos principais teóricos alemães.

Com Schleiermacher o espírito romântico ganha um tom religioso:

A obsessão do romântico é sempre o absoluto, a totalidade. E por isso o sentimento romântico adquire uma coloração religiosa que lhe é própria, e que se traduz em sua forma mais típica, na nostalgia, quer dizer, na impossibilidade de integrar-se plenamente no Absoluto (BORNHEIN In GUINSBURG, 1993, 95).

Já para Schelling, “na produção da obra de arte podemos compreender, concretamente, a unidade entre natureza e espírito, (...) o que a filosofia nos ensina abstratamente, a arte realiza numa dimensão prática.” E além de dividir a obra de arte em dois grupos correspondentes à natureza e ao espírito - sendo as artes plásticas correspondentes à natureza e as artes da palavra ao espírito (BORNHEIN In GUINSBURG, 1993, 105) - também diz que a obra de arte é a procura pelo ato divino da criação, constituindo-se assim a arte como o caminho para o Absoluto (BORNHEIN In GUINSBURG, 1993, 103) [do qual fala Schleiermacher].

Dos teóricos alemães que Schlegel foi o mais influente no que diz respeito ao Romantismo pós-revolução Francesa, inclusive sendo o “iniciador do Romantismo alemão” (CARPEAUX In GUINSBURG, 1993, 161). Sua teoria não privilegia tanto o entusiasmo subjetivo do autor como a marca constituinte de sua obra, separa sujeito

poético de sujeito empírico e coloca o poema como, “acima de tudo, uma concepção do posicionamento histórico dos tempos modernos” (COSTA LIMA, 1984, 98). Schlegel também faz uma distinção entre a poesia antiga e a que se produzia, ou que se deveria produzir em sua época:

A poesia antiga adere por completo à mitologia e chega mesmo e evitar a matéria propriamente histórica. Mesmo a tragédia antiga é um jogo e o poeta que representasse um acontecimento verdadeiro, que interessasse a todo povo, era censurado. O poeta romântico, ao contrário, fixa-se no solo histórico, tanto mais no que sabe ou crê (Schlegel, F.: 1800, II, 177-8 In COSTA LIMA, 1984, 99).

“Na importante passagem, o autor como que revela o homem moderno caracterizar-se pela consciência histórica a que está forçado” (COSTA LIMA, 1984, 99).

Schlegel não apenas colocou idéias novas para o Romantismo, mas corroborou também algumas já vigentes, como as de Schelling, e fez considerações sobre a filosofia, a arte e a religião e suas relações. Para Schlegel “o que a filosofia revela abstratamente, a arte realiza tornando concreta a filosofia” (BORNHEIN In GUINSBURG, 1993, 94). Sobre moral e religião ele nos diz: “A moral está para religião assim como a arte para a filosofia” (BORNHEIN In GUINSBURG, 1993, 94). Assim sendo, a moral seria a concretização, na vida real diária, da religião, e a arte, a concretização do pensamento filosófico. Para ele, a religião era “a expressão última do homem com o infinito”, daí o porquê da importância da religião no pensamento romântico, a constante preocupação com a totalidade, com infinito e com o absoluto, ao qual o homem deveria estar ligado.

Nesta contextualização sobre as principais idéias e pensamentos motivadores do movimento romântico, podemos ver que não se pode falar em Romantismo no singular, e sim, devemos perceber os “Romantismos” existentes a partir do século XVIII. Portanto temos motivos para acreditar que qualquer obra que se encaixe dentro desta visão de mundo estará afetada direta ou indiretamente pelos “Romantismos”.

2. CIÊNCIA E FILOSOFIA

Neste capítulo, veremos algumas transformações que ocorreram com o pensamento científico e filosófico, durante o período da predominância do axioma racionalista, e suas relações com as contestações românticas que surgiam. Isto ligado sempre ao romance de Mary Shelley, pois é pretensão neste trabalho um panorama do momento filosófico-científico da época, no que significam como influência para a autora.

Também devemos ter consciência que à época, filosofia e ciência se confundiam não sendo bem distinguidas em duas áreas de conhecimento, mas sim, se mesclavam em uma única, chamada Filosofia Natural. Qualquer distinção que poderá vir a aparecer servirá apenas como método didático.

2.1. A Ciência e a Filosofia Mecanicista X A Alquimia

No *Frankenstein* de M. Shelley o protagonista é o doutor Victor Frankenstein, estudioso de Filosofia Natural e especialista em química, iniciado pelos alquimistas. Associando os conhecimentos citados ao estudo de anatomia e medicina, vai à busca de sua utopia.

A partir desse conhecimento sobre o romance, é de suma importância conhecer as doutrinas sobre alquimia e suas mudanças, até chegarmos ao momento em que Victor prepara suas ações em torno da criação de um ser. Da alquimia até as mudanças no pensamento científico, no qual está inserida M. Shelley e seu personagem, três correntes sobre o conhecimento travaram embates. Foram elas: a “organicista” ou “vitalista”, ligada ao aristotelismo; a “mágico-vitalista” ou “hermética” de influência neoplatônica; e depois a “mecanicista”, que enxergava o mundo como máquina (ALFONSO – GOLDFARB, 2001, 221).

As duas primeiras correntes não se diferenciavam muito, a não ser em alguns princípios, mas partilhavam de uma mesma visão de mundo, na qual o universo era um organismo vivo. Sendo assim, as colocaremos juntas, como a corrente alquímica, versus a corrente mecanicista.

A primeira manifestação alquímica da qual temos menção no romance pode ser atribuída à corrente do estudioso Alberto Magno (1193- 1280). Suas doutrinas eram

guiadas pelos conhecimentos de Aristóteles, aliás, Alberto Magno foi um dos primeiros a utilizá-lo quando ainda não era considerado um grande filósofo na Europa (ALFONSO – GOLDFARB, 2001, 110). O estudioso acreditava na transmutação dos metais e na unidade da matéria, mas em oposição aos teólogos, pois, para ele, o objetivo da filosofia era totalmente diferente do da teologia (ALFONSO – GOLDFARB, 2001, 110).

Porém, mais importante que Magno na difusão da alquimia na Europa – principalmente na Inglaterra –, foi Roger Bacon (1214 – 1294). Bacon também seguia os preceitos de Aristóteles, e inclusive, os ensinava na universidade, o que fora anteriormente proibido pela Igreja (ALFONSO – GOLDFARB, 2001, 111). Bacon, na segunda parte de sua obra (*Opus majus*), cria uma classificação para as “ciências” – “ciência na sua época (*Scientia*) era a forma latina para designar conhecimento em geral” (ALFONSO – GOLDFARB, 2001, 115-116) - e métodos para lidar com elas. Considerava a “ciência experimental” a mais elevada das “ciências”, a qual se vinculava à alquimia (ALFONSO – GOLDFARB, 2001, 115-116).

Bacon era, antes de qualquer coisa, um medieval ligado a um mundo de signos e símbolos, onde quase tudo era deduzido por analogia. A crença em certos fatos, que pareciam absurdos ao homem moderno, era perfeitamente racional e assimilável dentro do esquema do pensamento mágico-teleológico do habitante do medievo. (BRIDGES, J. H.: Ed. *Opus majus* de Roger Bacon, Vol. II, P. 168-169.) [...] Na verdade, para Bacon, o primeiro passo para a ‘ciência experimental’ é a crença. Segundo ele, deve-se acreditar em tudo desde que a fonte seja fidedigna (ALFONSO – GOLDFARB, 2001, 115-116).

Assim sendo, a ciência baseada na teoria seria inferior aos conhecimentos práticos. “Os artesãos, alquimistas e magos (segundo Bacon os primeiros ‘experimentalistas’) seriam os mais aptos a exercer o comando do trabalho científico” (ALFONSO – GOLDFARB, 2001, 115-116). Para Bacon, a “ciência experimental” faria uma mediação entre dois outros tipos de conhecimento:

a “ciência especulativa” que provém da crença ou da revelação – normalmente argumentativa – e a “ciência operativa”, proveniente das pequenas práticas ainda não sintetizadas e que nos dão o instrumental. É esta mediação que permitirá à “ciência experimental” verificar “todas as coisas naturais e artificiais” (ALFONSO – GOLDFARB, 2001, 117).

Portanto, “a ‘ciência experimental’ é, para Bacon, um fim e não um meio, como na ciência moderna” (ALFONSO – GOLDFARB, 2001, 117).

A alquimia, para Bacon, continha tanto os princípios práticos quanto os especulativos, o que fazia dela uma ciência de alto nível (ALFONSO – GOLDFARB, 2001, 118). Sua insistência em atribuir à astrologia e a alquimia um papel importante nas questões médicas foram de grande importância na posterior entrada da iatroquímica na Europa (ALFONSO – GOLDFARB, 2001, 122).

Roger Bacon foi o primeiro a dar grande valor à alquimia e colocá-la em um lugar de destaque entre as ciências (ALFONSO – GOLDFARB, 2001, 123).

Outro nome importante para a história da química e da alquimia, e que também é citado por M. Shelley em seu romance, é Paracelso (1493 – 1591). Que “segundo A. Koyré, é um típico de filho de sua própria época ‘porque nele se combinam, ao mesmo tempo, a magia e a medicina, a astrologia e a alquimia’ (KOYRÉ, A. *Mystiques Spirituels, Alchimistes Du XVIe siecle Allemand*, p. 83 In ALFONSO – GOLDFARB, 2001, 144).

Paracelso vive numa época – do Renascimento - em que as críticas em relação ao modelo Aristotélico/Escolástico de encarar o mundo estão muito fortes, e este modelo começa a ser superado - por estudiosos – pelo modelo neoplatônico. E são nesses moldes que Paracelso começa a fazer algumas mudanças na alquimia. Tais modificações no ramo da alquimia foram “fruto da mentalidade neoplatonista e, portanto, vitalista e mágica de um imenso grupo de renascentistas” (ALFONSO – GOLDFARB, 2001, 144). Uma das principais mudanças que Paracelso promoveu no ramo alquímico foi a sua união à medicina, o que culminou no surgimento de uma nova ciência: “a Química Médica ou Iatroquímica” (MASON, 1962, 180-181). A idéia de associar ambas deve-se, provavelmente, a idéia da qual era adepto, sobre a alquimia, a definia “como a ciência de transformar as matérias-primas da natureza em produtos aperfeiçoados, úteis à humanidade, incluindo aí todas as artes químicas e a bioquímicas” (MASON, 1962, 181). Uma das conseqüências do surgimento da iatroquímica foi que, os boticários, influenciados por ela, em 1703 conquistaram o direito de praticar a medicina, direito revogado somente no século XIX (MASON, 1962, 185).

Preocupado com a composição do corpo humano, Paracelso também criou a teoria de que este “era em essência um sistema químico composto dos dois princípios dos alquimistas – mercúrio e enxofre – e de mais um terceiro, por ele acrescentado – o sal” (MASON, 1962, 181). Os alquimistas, em geral, “consideravam os corpos como constituídos de ‘matéria’ e ‘espírito’ (MASON, 1962, 187), e Paracelso aliava a essa crença a de que o crescimento partia de uma força vital ou espiritual a qual chamou de arqueu (MASON, 1962, 182).

Em geral, os iatroquímicos consideravam as substâncias inorgânicas vivas e mutáveis devido à sua intrínseca força vital; para os filósofos mecanicistas, ao contrário, a matéria era morta, inerte, somente passível de transformações, quando sob ação de forças mecânicas externas (MASON, 1962, 188).

Neste contexto floresceu o pensador alemão Cornélio Agripa, cuja obra, *De Occulta Philosophia*, concilia a enciclopédia hermética com o conhecimento erudito de seu tempo. Teve grande influência sobre os artistas e intelectuais do século XVI, e também nas gerações seguintes.

A partir do século XVII, os embates entre as diferentes formas de se interpretar a natureza acabaram degradando o antigo sistema cosmológico, e desde então a “filosofia da natureza” começou a engendrar uma nova visão de mundo, a corrente mecanicista.

“A corrente dos chamados mecanicistas teve seu suporte principal na filosofia de René Descartes” (ALFONSO – GOLDFARB, 2001, 155). Por isso será de suma importância conhecer suas idéias e teorias. “Para Descartes, considerações mecânicas é que determinavam a forma e movimento dos corpos celestes e, na verdade, de todas as operações da natureza” (MASON, 1962, 132).

Com sua concepção de movimento e extensão, Descartes julgou possível deduzir com seu método as linhas gerais do mecanismo do Universo. (...) Julgava que as leis da natureza foram as que transformaram o primitivo caos da matéria nessa espécie de mundo em que hoje nos encontramos (MASON, 1962, 133-134).

Portanto, a “filosofia da natureza” de Descartes era oposta à cosmovisão anterior, tanto baseada em Aristóteles, como a baseada em Platão, ambas vitalistas. De acordo com a visão cartesiana de Descartes, todos os seres materiais eram considerados máquinas submetidas às leis mecânicas. O mundo físico era um sistema homogêneo, [e não fugindo tanto do platonismo] concebia o mundo com dois espaços horizontais, o mecânico e o espiritual, com o homem sendo o único a partilhar ambos (MASON, 1962, 134-135). Poder-se-ia dizer que a filosofia mecanicista tem origem em Leonardo da Vinci, mas a idéia de organismos vivos como máquinas foi generalizada por Descartes (MASON, 1962, 179).

Ao mesmo tempo, surgiu na Inglaterra outro pensador preocupado com os novos caminhos da ciência, Francis Bacon (1551-1626). Mas muito menos filosófico que Descartes, F. Bacon propõe “o experimento para, indutivamente, se chegar a teorias mais gerais sobre a natureza” (ALFONSO – GOLDFARB, 2001, 156). Em sua obra, ele

distingue o “fazer científico” em duas modalidades: “os ‘experimentos de luz’, ou aqueles que servirão para elucidar teorias, e os ‘conhecimentos de fruto’, que irão servir para algum fim prático” (ALFONSO – GOLDFARB, 2001, 156). Uma verdadeira aproximação entre os saber teórico e o fazer do artífice, que antes pareciam não se encontrar. Bacon acreditava que a tradição de seu tempo estava infértil, já que se distanciou muito da experiência prática. Segundo Bacon: “Pois quando a filosofia é desarraigada da experiência, donde nasceu e se desenvolveu, transforma-se numa coisa morta” (MASON, 1962, 111). Por sua preocupação com a prática e aplicação do saber teórico – que para ele seriam garantias de progresso humano – Bacon ficou conhecido como o “filosofo da ciência industrial” (MASON, 1962, 115).

As idéias de Bacon tiveram forte influência no contexto científico e industrial ao longo do século XVII na Inglaterra, principalmente dentro da Royal Society⁵. Talvez até mesmo por uma maior demanda da sociedade inglesa, a Royal Society passa a desenvolver experimentos para a melhora do cotidiano (ALFONSO – GOLDFARB, 2001, 159). E será a partir daí que começará a se configurar o modelo científico predominante durante os séculos XVIII e XIX na Inglaterra.

(...) é importante lembrar que será sob essa influência, estabelecida nos primeiros anos da Restauração, que poderemos interpretar a mentalidade “mecânico-experimentalista” das próximas gerações de pensadores britânicos. Surgem a partir daí nomes como os de Boyle, Newton e Hooke, para citar apenas alguns mais importantes. Estes tornariam viável, através de seus trabalhos, a interpretação já feita pelos continentais do universo como um grande relógio mecânico de fácil manipulação (ALFONSO – GOLDFARB, 2001, 160-161).

Sendo assim, “neste novo contexto, o experimento perde sua conotação cosmológica mais globalizante, sua função de ponte de ligação entre o macro e o microcosmo” (ALFONSO – GOLDFARB, 2001, 168), visão que os alquimistas tinham do trabalho em laboratório, na qual acreditavam estar realizando uma aproximação e reconstituição do universo em terra. Já com as novas concepções de universo, “a cena do experimento num laboratório deixa de ser a *síntese* do cosmo para se transformar no possante instrumental de *análise* das partes da grande máquina em que o universo estava sendo transformado” (ALFONSO – GOLDFARB, 2001, 168).

Dentro deste novo contexto surge a figura de Robert Boyle (1627-1691), um “experimentador” que seguia ainda combatendo algumas idéias alquímicas - como as de “princípios” e dos “elementos”- e tentando, através de seus experimentos, incluir a

⁵ *The Royal Society of London for the Improvement of Natural Knowledge* (Sociedade Real de Londres para o Progresso do Conhecimento da Natureza – fundada em 1660).

química dentro da visão mecanicista (ALFONSO – GOLDFARB, 2001, 169). Seu principal objetivo era “tornar públicos seus experimentos. E se possível demonstrar através deles como tudo na natureza pode ser explicado racionalmente, a partir de relações mecânicas” (ALFONSO – GOLDFARB, 2001, 186).

Boyle foi uma grande influência na sociedade científica inglesa, dentro da própria Royal Society. Sua influência é verificada “principalmente nas conseqüências para a ciência moderna como um todo, e no desenvolvimento científico e tecnológico da Inglaterra após o século XVIII, incluindo a chamada revolução industrial” (ALFONSO – GOLDFARB, 2001, 195). Boyle acaba sendo muito estudado durante o século XVIII, e por isso suas idéias são de suma importância para o decorrer da ciência durante o final desse mesmo século e início do XIX.

Entretanto, tal visão racionalista e mecanicista do mundo não se resume apenas aos estudiosos citados. Devem-se ver tais ideais como algo de influência generalizada entre a maioria dos pensadores desde dos séculos XVI e XVII. Em uma correspondência entre Huygens e Leibniz encontramos uma crítica a Boyle em que afirmam que os experimentos dele tratavam apenas “do que todos nós sabemos, que tudo se faz mecanicamente na natureza” (ALFONSO – GOLDFARB, 2001, 197).

2.2. Filosofia Racionalista X Filosofia do Romantismo.

As modificações de cosmovisões que apareceram a partir dos séculos XVI e XVII nos mostram uma mudança significativa no pensamento filosófico, sendo isso refletido dentro da “filosofia da natureza”. Principalmente, a partir da metade do século XVII, “o homem adquire a convicção de que tudo pode pelo conhecimento. O universo como bloco maciço, desconjunta-se: agora é um fluxo, uma seqüência incessante de fenômenos, cujas leis imanentes a razão pode alcançar” (MORAES, 1957, 9). “Ao sentido do absoluto e do eterno, opõe-se o sentido do relativo e do temporal. Conhecida a causalidade dos fenômenos e a relação que os vincula, o homem se julga apto a intervir no curso das coisas...” (MORAES, 1957, 9-10).

Daí a concepção de que a sociedade pode ser reformada ou recortada no molde dos princípios racionais e, por via dela, a Revolução Francesa. Daí a aplicação da ciência à técnica, cujas

conseqüências na revolução industrial seriam incalculáveis. Daí a “religião do progresso”, em que o espírito secular seria impelido, sem sabê-lo, por uma porção considerável do impulso religioso que a Igreja perdia (MORAES, 1957, 10).

Podemos identificar como primeira conseqüência do que foi chamado de desconjuntamento do universo “a descoberto do eu, do ‘si-mesmo’, como fonte autônoma de emoções, idéias e conhecimentos” (MORAES, 1957, 11). O subjetivismo passa a ser a tônica das manifestações do movimento romântico, sugerindo uma resistência à conseqüente fragmentação que o pensamento racionalista mostrou. Contudo não devemos confundir essa subjetividade com individualidade. Pois a subjetividade refere-se à valoração do sentimento e das emoções interiores, que serviria para a incessante busca pela unidade entre o homem e o universo, o que a individualidade não permitiria. A individualidade não permitiria a união com o absoluto. Quando se fala em individualidade dentro do Romantismo refere-se à valorização do indivíduo, que poderá integrar-se no todo. Muito do que foi o Romantismo parece contraditório, e esse é um dos casos.

Durante o século XVIII a contenda filosófica predominante gira em torno do racionalismo e o progresso da humanidade através da ciência, versus o pensamento romântico e sua valorização do indivíduo. A idéia de progresso foi um fator fundamental no desenvolvimento filosófico e científico das técnicas e aplicações da ciência no final do século XVIII e XIX, configurando a principal argumentação racionalista para evolução científica.

Dentro da idéia de progresso no pensamento racionalista, via-se, além do universo, o homem, as plantas e os animais como máquinas (processo conseqüente da nova visão de mundo racionalista iniciada por Descartes, como já vimos anteriormente neste mesmo capítulo). Uma representação do universo em cada indivíduo. E para que se pudesse progredir como humanidade, a ciência deveria preocupar-se com a melhoria dos dispositivos que a moviam, ou seja, o homem.

A preocupação com a medicina foi uma tônica dentro do pensamento racionalista/mecanicista. O que nos permite dizer que a medicina preocupava com as “pequenas máquinas que moviam o grande mecanismo social”. Além disso, era de crença comum que os homens eram condicionados por forças externas, e a sua educação seria fundamental para a sua evolução (MASON, 1962, 256).

Descartes foi um dos filósofos que defendeu a medicina como um fator de progresso humano, dentro da sua crença em dois mundos – um mecânico da matéria e

outro espiritual – acreditava que pesquisas no ramo da medicina seriam de grande importância para deixar o homem em um grau mais elevado de sabedoria (MASON, 1962, 256-257).

Lametrie (1709-1751), em seu livro “O Homem Máquina” (1748), afirmava que o estado mental do homem dependia de suas condições físicas e que o progresso da humanidade dependia da evolução da medicina (MASON, 1962, 257). Além, é claro, como indica o título de seu livro, de supor o corpo humano como uma máquina.

Lamarck (1744-1829), por sua vez, em seus estudos sobre a evolução dos animais, “julgava serem os animais verdadeiras máquinas, que haviam evoluído para formas superiores, de acordo com a ‘lei do progresso’” (MASON, 1962, 263). Também considerava o calor e a eletricidade princípio (forças) estimulantes. Foi considerado o último dos “filósofos da natureza”, por não ser meramente empirista (MASON, 1962, 280).

A escola romântica, por sua vez, também deve inspiração a certos filósofos do século XVIII que não teriam necessariamente obras relacionadas à ciência, às artes, ou ao contraste direto ao classicismo e ao iluminismo. Pelo contrário, uma de suas principais influências veio de um filósofo que se encontrava diretamente ligado ao contexto iluminista, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).

O que distingue Rousseau e o transforma em fonte inspiradora da escola romântica é o seu profundo pessimismo no tocante à sociedade e à civilização. (...) Nos termos de Rousseau, “tudo que sai das mãos do Criador das coisas é bom e tudo se perde nas mãos do homem” (ROSENFELD & GUINSBURG In GUINSBURG, 1993, 266.)

Isto coloca a ciência sob suspeita, já que seria a forma de o homem manipular e transformar a natureza, obra do “Criador”.

Sobre o progresso do conhecimento humano, no seu “Ensaio Sobre o Conhecimento” (1690), John Locke (1632-1704) “descrevia a mente do homem, por ocasião do nascimento, como uma folha de papel em branco, sobre a qual as sensações e estímulos do mundo exterior deixavam sua marca e impressão, originando, dessa forma, pensamentos e idéias” (MASON, 1962, 257). Contudo, embora trate sobre o tema do progresso, segundo Luiz Costa Lima, Locke se opõe à razão, para ele “a razão não diz a essência da alma, pois nosso saber não deriva senão de nossas sensações, de que o pensamento, o racional, não passa de um derivado” (COSTA LIMA, 1984, 74).

A filosofia romântica, por seu turno, é anti-racionalista, e, por conseguinte, anti-mecanicista. Pois, como pensavam os românticos, “pela razão o homem afasta-se

sempre mais da unidade e acentua a multiplicidade, a individualidade, o particular, destacando-se e opondo-se ao mundo” (BORNHEIN In GUINSBURG, 1993, 99).

Assim configura-se o embate filosófico durante o século XVIII, “de um lado, a razão se alça soberba e demasiado ambiciosa (...). De outro, arremete-se contra a razão que tolhia a natureza humana...” (MORAES, 1957, 12).

2.3. Panorama Científico do Século XVIII

Como começa a se configurar o fazer científico no século em que a visão mecanicista do mundo toma a dianteira do saber? Uma ciência de caráter aplicado e experimental é a resposta.

A ciência, como parte da fragmentação dos racionalistas, sofre divisões metodológicas que seguem linhas de interesses nacionais. E na Inglaterra (caso que nos interessa no momento), por exemplo, a preocupação era com a emergente revolução industrial. A ciência aplicada deixou de ser dos “filósofos da natureza” e passou para os fabricantes de instrumentos e engenheiros ingleses (MASON, 1962, 224-225).

A preocupação das nações não era mais especular, mas sim, proporcionar uma ciência capaz de oferecer maior conhecimento de técnicas e instrumentos capazes de transformar e fazer progredir o Estado, e o mecanicismo dava a base filosófica necessária para este tipo de atitude. “O determinismo mecanicista é o horizonte certo de uma forma de conhecimento que se pretende utilitário e funcional, reconhecido menos pela capacidade de compreender profundamente o real do que pela capacidade de o dominar e transformar” (SOUSA SANTOS, 1988, 6). Configurando o caráter “prometeico” que será alvo das críticas românticas sobre a dominação e utilização da natureza e do conhecimento pelo homem.

Será nesses moldes que os românticos verão a ciência, farão suas reflexões e proferirão suas críticas. Uma ciência sem limites, desde que sirva para o progresso da humanidade.

3. *FRANKENSTEIN*: UM CONSTRUCTO DE SUA ÉPOCA E UMA CRÍTICA DE SEU TEMPO.

3.1. O Romantismo

Há várias razões para que coloquemos o romance de Mary Shelley entre as obras românticas do início do século XIX, desde a influência indireta de seu marido Shelley e seu amigo Byron, até as próprias características de sua obra.

A primeira característica que podemos perceber em *Frankenstein* é a valorização do sentir, dos sentimentos, tônica básica do romântico. A hiper-valorização dos sentimentos interiores pode ser constatada na passagem em que o mostro refugia-se em uma peça adjunta à casa de uma pequena família. Lá, ao presenciar uma cena musical, descobre os maiores sentimentos que um ser pode experimentar, as emoções.

Ele tocava uma ária doce que notei fazer brotarem lágrimas dos olhos de sua afável companheira, o que ele não notou até que ela começou a soluçar de maneira audível. Pronunciou, então, algumas palavras, e a bela moça, deixando de lado o trabalho, ajoelhou-se aos seus pés. Ele fez com que ela se erguesse e sorriu com tamanha gentileza e afeto que fui tomado por sensações de natureza peculiar e irresistível: eram uma mistura de dor e satisfação, como eu nunca antes experimentara, nem com a fome nem com o frio, com o calor ou com o alimento; afastei-me da janela, incapaz de suportar tais emoções (SHELLEY, 2002, 117).

Outra característica romântica que podemos perceber é a que diz respeito ao chamado “mal-do-século”, aquele sentimento que vê “o homem como um ser cindido, fragmentado e dissociado. Em função disso sentem-se criaturas infelizes e desajustadas, que não conseguem enquadrar-se no contexto social” (ROSENFELD & GUINSBURG In GUINSBURG, 1993, 272), Característica marcante no mostro criado por Victor Frankenstein. O mostro, criado através de partes de outros seres sem vida – configurando, portanto, um ser fragmentado já em sua essência – não conseguia ser aceito por homem nenhum: “Devo respeitar os homens se eles me condenam? Se me fosse permitido conviver com os homens, numa relação cordial, em vez de danos eu lhes traria mil benefícios, com lágrimas de gratidão por ter sido aceito. Não pode ser assim, contudo” (SHELLEY, 2002, 153). O “mal-do-século” provém da tentativa de levar a vida em bases voláteis como os sentimentos, causando um abatimento profundo.

E o Monstro criado por Mary Shelley, fragmentado por essência, acaba enquadrando-se como um perfeito romântico.

A supervalorização do sentir nas obras românticas acaba por construir os heróis malogrados, ou anti-heróis, e *Frankenstein* se vale desta premissa perfeitamente. Por essas características, podemos perfeitamente perceber a clara expressão do sentimento romântico em Mary Shelley.

3.2. A Filosofia

Algumas filosofias do século XVIII também podem ser percebidas no romance. Em primeiro lugar podemos perceber claras relações de passagens do texto de M. Shelley com a doutrina de Locke, em que fica claro o vazio de conhecimento, a “folha em branco”, do monstro logo que sai para o mundo e começa a conhecer outros seres humanos:

Assim que terminou, o jovem começou a não tocar, mas a pronunciar sons monótonos que em nada se assemelhavam à harmonia do instrumento do velho ou das canções dos pássaros; descobri, então, que ele lia em voz alta, mas naquela época, eu ainda não sabia coisa alguma acerca da ciência das palavras e das letras (SHELLEY, 2002, 118).

Fiz, aos poucos, uma descoberta ainda mais importante: a de que aquelas pessoas tinham um método para comunicar suas experiências e seus sentimentos uns aos outros através de sons articulados. Percebi que as palavras que diziam causavam satisfação ou dor, sorrisos ou tristezas, no semblante daqueles que ouviam (SHELLEY, 2002, 120-121).

Dentre outras passagens, essas são as que mais codificam o pensamento de Locke, suas idéias de que o homem seria uma tabula rasa preparada para receber o conhecimento empiricamente.

Também as idéias de Rousseau se fazem presentes no texto de Shelley, seus juízos a respeito do pessimismo em relação à humanidade e ao que saía das mãos do homem se reflete nas falas do monstro:

E se, de alguma forma que desconheço, você ainda for capaz de pensar e de me ouvir, saiba que não poderia desejar uma vingança maior do que o sentimento que agora me assola. Mesmo arruinado como você estava, minha agonia era superior à sua, pois a dor pungente do remorso não deixará de inflamar minhas feridas até que a morte as tenha fechado para sempre (SHELLEY, 2002, 226).

O monstro, saído das mãos de um homem, torna-se a representação de um romântico, totalmente desiludido com a vida.

3.3. A Ciência

A ciência dos séculos XVIII e XIX também foi uma grande influência na constituição do romance de Mary Shelley, desde a mudança no paradigma científico até experimentos na época da aplicabilidade irrestrita da ciência. Podemos isto nas passagens em que Victor Frankenstein inicia seus estudos com os antigos alquimistas. “(...) encontrei, por acaso, um volume dos escritos de Cornélio Agripa (...). Quando voltei para casa, a primeira providência que tomei foi obter as obras completas do autor, e depois as de Paracelso e Alberto Magno” (SHELLEY, 2002, 52-53). Como podemos ver, os alquimistas foram os responsáveis pela entrada de Victor no mundo da “filosofia da natureza”.

Contudo, logo o estudante perceberia a mudança de paradigma da ciência, o desprezo pelos filósofos do passado e a supervalorização do novo pensamento científico.

Respondi descuidadamente, e, em parte por desdém, mencionei os nomes dos meus alquimistas como sendo os principais autores que estudara. O professor olhou-me fixamente: - O senhor de fato perdeu tempo – perguntou ele – estudando este monte de asneiras? Respondi que sim. – Cada minuto – continuou M. Krempe, exaltado - , cada instante que o senhor dedicou a esses livros foi definitivamente e inteiramente perdido (SHELLEY, 2002, 59).

Assim, acredito que não há dúvida quanto ao conhecimento da autora sobre as mudanças no pensamento científico do contexto em que vivia e de seus precedentes. Inclusive dá mostras de conhecimentos de experimentos e especulações científicas que ocorriam no final do século XVIII e início do XIX. Especulações a respeito dos poderes da eletricidade, do choque elétrico e do relâmpago podem ser notadas dentro da narrativa:

Enquanto durou a tempestade, fiquei observando seu progresso com curiosidade e satisfação. De pé junto à porta, subitamente vi uma língua de fogo sair de um velho e belo carvalho que ficava a menos de 20 metros de nossa casa; tão logo a fascinante luz se extinguiu, também o carvalho desaparecera, e nada restava no local além de um toco carbonizado (SHELLEY, 2002, 54).

Podemos ver o fascínio quanto à descoberta da eletricidade e do choque também aqui:

Antes disso, eu não estava familiarizado sequer com as mais óbvias leis da eletricidade. Na ocasião, um homem que fizera muitas pesquisas na área da filosofia da natureza estava conosco; excitado com a catástrofe, começou a explicar uma teoria que desenvolvera acerca da eletricidade e do galvanismo, que foi ao mesmo tempo nova e surpreendente para mim. Tudo que ele disse ofuscou Cornélio Agripa, Alberto Magno e Paracelso (...)(SHELLEY, 2002, 54).

Vale lembrar que, “a ciência da eletricidade, por seu turno, tornou-se muito popular, em especial depois da descoberta do choque elétrico, e 1745, e a identificação do relâmpago com a descarga elétrica, pouco depois” (MASON, 1962, 388). Também mostrando que a memória de Benjamin Franklin (1706-1790) comparece na obra.

A vitalização do mostro passa por um processo, implicitamente, relacionado ao choque elétrico. Em uma passagem do texto podemos deduzir isto:

Foi numa terrível noite de novembro que vi meu árduo trabalho chegar ao fim. Com uma ansiedade que beirava à agonia, reuni ao meu redor os instrumentos necessários, de modo a poder infundir uma centelha de vida ao ser inanimado que jazia aos meus pés. Já era uma hora da manhã; *a chuva tamborilava lúgubre nas vidraças.* (grifo meu) (SHELLEY, 2002, 70).

Tal dedução não é por acaso, apesar de não citar a eletricidade claramente, em sua introdução à terceira edição ela fala de experiências ligadas ao Galvanismo: “Talvez um cadáver pudesse ser reanimado – o galvanismo já dera indícios de tais coisas” (SHELLEY, 2002, 26). Contudo, é interessante notar a ausência da imagem que se perpetuou posteriormente, do monstro deitado em uma máquina recebendo a descarga elétrica de um relâmpago para tomar vida.

Notavelmente a autora se referia a experiências feitas por Galvani, inspiradas em teorias e alegações médicas que viam no choque elétrico uma força vitalizante. Lamarck foi um teórico que sustentou haver na eletricidade e no calor forças dirigentes da evolução humana (MASON, 1962, 388). Galvani, sustentado em tais idéias, descobriu, pequenas contrações em pernas de rãs ao serem tocadas por metais eletrizados.⁶ Isto levou muita gente, inclusive o próprio, a acreditar na força vitalizante da eletricidade.

⁶ <<http://www.dec.ufcg.edu.br>> (Consultado em: 26/11/2009).

Porém, foi seu sobrinho Giovanni Aldini quem tornou popular tais especulações sobre as forças vitalizantes do choque elétrico. Ele viajou por toda Europa, inclusive Londres, fazendo demonstrações de como os corpos e cabeças de animais mortos, e até humanos, se contraíam com choques, instigando a imaginação popular a acreditar que realmente estavam sentindo dor como se estivessem vivos.⁷

Outra característica que marca o pensamento da época em que vivia a autora era o tratamento do corpo humano como uma máquina, o que é nítido em sua obra. O monstro de Frankenstein pode funcionar perfeitamente como essa metáfora, afinal, se o homem é uma máquina pode-se ligá-la e lhe dar vida através de forças naturais como a eletricidade.

Também a idéia de progresso na medicina é uma tônica bem clara no romance, pois a busca pelo elixir da vida, que Victor tanto almejava, não é uma referência somente aos alquimistas, mas também à busca pela melhoria da condição humana através do progresso da medicina.

Portanto, a matéria principal do romance nos parece ser a ciência, ela é o foco de influência e também de crítica da autora, como veremos a seguir.

3.4. A Intencionalidade e a Crítica

Com base nas idéias de Baxandall (expostas na introdução do presente trabalho) podemos inferir uma “intencionalidade” na construção do texto de Mary Shelley, principalmente pela relação do objeto com as circunstâncias que o cercava, o pressuposto básico para a idéia de “intencionalidade” admitida pelo autor.

Levando-se em conta que Baxandall fala de “intencionalidade” em obras de arte, não há porque deixar de incluir *Frankenstein* no *hall* das grandes obras de arte da literatura, pois a imagem de seu monstro continua perpetuada até nossos dias. O que nos faz colocar esta história dentro de um grupo seletivo de grandes obras seria a própria característica de intenção crítica do livro, pois uma obra de arte deve ir além de uma narrativa, ela deve supor algo por trás do que está sendo narrado, uma metáfora ou um mito, algo que nos colocará em um embate de nossas capacidades cognitivas frente à época em que foi produzida a obra.

⁷ <<http://www.corrosion-doctors.org/Biographies/AldiniBio.htm>> (Consultado em: 26/11/2009).

O livro de M. Shelley tem sua origem a partir de um pequeno conto; sua constituição como romance foi posterior, levando-nos a crer em uma proposta de expansão das idéias geradas a partir da pequena narrativa para uma maior reflexão acerca do tema central da história. Reflexões críticas sobre algo que rodeava o mundo da autora.

Primeiramente devemos situar o “lugar” em que estaria inserida a crítica de Mary Shelley. Que espécie de crítica seria feita pela autora, baseada em que pressupostos? Para percebermos, a seguir, o alvo da crítica.

Podemos estabelecer que, a autora parte para uma crítica baseada nos ideais românticos, de que a autora é expressão significativa. E podemos afirmar isso com base em que, dentro da visão romântica “a literatura, ao mesmo tempo que denuncia a insatisfação com o real, passa a oferecer, contra ele, o abrigo do ideal decepcionado, que se constitui em refúgio, e que transforma o refúgio em sucedâneo de aspirações insatisfeitas” (NUNES In GUINSBURG, 1993, 55).

E, apesar do Romantismo ter como caráter principal a produção poética, o romance é valorizado pela sua aproximação com o caráter histórico, com a realidade social e a vivência do autor. Isto apenas reforça nossa tese de crítica ao meio vivido pela autora. O próprio Schlegel assume que o romance estaria subordinado “a todos os princípios a que deveria se submeter à poesia em geral” (COSTA LIMA, 1984, 104). Também coloca o romance em uma importante condição, como “mediador entre a teoria poética e a História” (COSTA LIMA, 1984, 105).

Portanto, não só o poema, mas também o romance, torna-se um “lugar” para o autor extravasar seus sentimentos e assumir o caráter e a figura de seus personagens – como o próprio monstro -, e por mais que não representasse a essência de idéia de aproximação do absoluto, o romance é bastante valorizado dentro da teoria romântica histórica, pois é o meio pelo qual seus ideários mais se aproximam da realidade social. E o mais importante dentro da questão artística do romantismo é que,

na obra de arte, (...), o artista se propõe um determinado fim, parte de uma finalidade consciente, buscada, para desembocar em uma obra cujo sentido se desprende de seu criador para mergulhar numa realidade total e tornar-se o seu espelho: microcosmo que reflete o macrocosmo, meta realizada por todo artista genial (BORNHEIN In GUINSBURG, 1993, 102-103).

Se a crítica proposta em *Frankenstein* tem como bases o ideário romântico, devemos lembrar contra o que se opunha o Romantismo e como isso situaria Mary Shelley dentro de seu contexto, para identificarmos o foco de suas críticas.

Para entendermos a intenção crítica da autora devemos levar em conta o seguinte pressuposto, “o Romantismo opõe-se, em qualquer plano, à interpretação racionalista da realidade, não só na filosofia, na religião, na arte e na moral, mas também na ciência” (BORNHEIM In GUINSBURG, 1993, 96). Aqui chegamos ao ponto crucial. M. Shelley está inserida no contexto social de aplicação técnica do pensamento racionalista/mecanicista, ao qual o romantismo se opôs violentamente. Praticamente todo saber científico se encontra sob este paradigma, tratando o conhecimento científico não mais como uma filosofia da natureza, mas como uma proposta de controle sobre as forças naturais em função do progresso humano. Como podemos perceber na seguinte passagem: “(...) os princípios de Agripa já estavam totalmente superados e que [sic] haviam dado lugar a um sistema científico moderno muito mais poderoso – era real e prático, enquanto que o sistema de Agripa não passava de quimera” (SHELLEY, 2002, 53). A realidade da autora, tal como apresentada nesta fala de Victor, já estava permeada pela nova visão de mundo racionalista, e ela faz questão de deixar explícito que para o criador do monstro as outras já estavam ultrapassadas.

O pensamento romântico também seguia uma afirmação de Goethe, de que a natureza deveria ser considerada um organismo vivo e não uma máquina (BORNHEIM In GUINSBURG, 1993, 96), portanto o monstro de Frankenstein pode indicar essa crítica, o corpo tratado como máquina com resultados de proporções catastróficas para a humanidade. Contudo, ao mesmo tempo em que pode ser atribuído este significado ao monstro, o processo de vitalização da matéria amorfa poderia indicar a vontade romântica de terminar com a dualidade orgânico/inorgânico, levando à unidade da natureza. As experiências de Galvani teriam dado este impulso na crença da vitalização da matéria inorgânica.

Portanto, a principal crítica existente no romance seria uma crítica ao sistema de pensamento científico vigente, o qual em nome da razão e do progresso da humanidade faria com que o homem perdesse seu verdadeiro caminho, o do encontro com o absoluto através da valorização do sentimento e não da racionalidade. E algumas das passagens do texto de Shelley nos deixam claro essa premissa. A primeira aparece quando Victor é resgatado por um barco explorador, no qual seu capitão está disposto a pôr em risco sua vida e a de seus marinheiros para chegar a seu objetivo.

A vida ou morte de um homem são um pequeno preço a pagar pela aquisição do conhecimento que eu busco, pelo domínio que eu poderia adquirir e transmitir sobre as adversidades da natureza, inimigas de nossa espécie. Enquanto eu falava, o semblante de meu ouvinte tornou-se sombrio. (...) Calei-me; por fim, ele falou, com

dificuldade: - Infeliz! Então compartilha da minha loucura? Também bebeu esse mesmo filtro intoxicante? Ouça-me; deixe-me contar a minha história, e depois há de atirar essa taça para longe de seus lábios! (SHELLEY, 2002, 41).

A partir dessa passagem, Victor inicia sua história a respeito de sua empreitada na busca pelo elixir da vida e a conseqüência de utilizar a ciência de maneira indiscriminada que o levou à ruína. Apesar de estar muito claro na passagem citada que a crença de que, em nome da ciência e do progresso se pode fazer praticamente tudo, existem ainda outras passagens que continuam a indicar isso, como:

Vejo, pela sua ansiedade e pela animação e esperança que seus olhos demonstram, meu amigo, que o senhor espera que eu lhe revele o segredo que conheço; isso não pode ser; ouça pacientemente minha história até o fim e compreendera sem dificuldade porque sou tão reservado nesse particular. Não hei de conduzi-lo, indefeso e apaixonado, exatamente como eu era então, a sua destruição e inevitável desgraça (SHELLEY, 2002, 66).

E a seguinte passagem, sobre as reflexões de Victor ao perceber que negligenciara a atenção que deveria dar para sua família em prol de seu projeto, é para não deixar dúvidas sobre a crítica romântica em relação à busca exacerbada pelo conhecimento: “Se o estudo ao qual nos dedicamos tem a tendência de enfraquecer-nos as emoções e destruir nosso gosto pelos prazeres simples que nada pode corromper, então esse estudo é certamente inadequado à mente humana” (SHELLEY, 2002, 68).

A crítica da autora, na voz de Victor, vai além, a ciência de caráter experimental, quase que sem ética, que desafia os poderes divinos, é uma tendência forte no livro.

Eu tinha dúvidas, a princípio, sobre se deveria tentar criar um ser como eu próprio, ou uma organização mais simples; minha imaginação contudo, estava exaltada demais por causa do meu primeiro sucesso para me permitir duvidar de minha competência para dar vida a um animal tão complexo e maravilhoso quanto o homem (SHELLEY, 2002, 66).

Mas depois, Victor acaba percebendo que sua criação não é divina, somente o homem criado pela força divina é que pode desfrutar a vida: “Eram meus irmãos, meus semelhantes, e simpatizava mesmo com o mais repulsivo entre eles, pois eram criaturas de natureza angélica criadas por um mecanismo celestial” (SHELLEY, 2002, 190).

Este tipo de crítica, que condena os homens por usarem métodos científicos para se aproximar das forças divinas é explicitado já no subtítulo do livro, *O Prometeu Moderno*. O que queria dizer a autora com isso? Que o homem não deveria tentar burlar as leis divinas e se aproximar a Deus, pois seria severamente condenado, como o

“Prometeu Acorrentado” de Ésquilo (TORRANO, 1985). A tentativa de desafiar os poderes divinos sairia malograda, e esse será um ponto forte da crítica romântica da autora. A visão romântica de Prometeu.

Isso se deve ao fato da tentativa de retomada de uma mitologia que se aproximasse da grega, uma mitologia que serviria para uma função social, Schlegel foi quem propôs tal aproximação, que

pretendia ser uma resposta contra “a perda da função social da arte”, resposta sob a qual entretanto se ocultava “o latente escapar-se da atualidade, razão por que este remédio devia-se comprovar inadequado em conceder à arte uma nova função social” (Weber, H.D.: 1973, 44.). Será nos parâmetros deste projeto que Schlegel elogiará o romance como uma forma de “mitologia indireta”, i.e., uma forma provisória de alcance da desejada aproximação (COSTA LIMA, 1984, 100).

A desejada função social, a que se referem os Românticos, vem da própria caracterização do movimento, que valoriza a história e as relações sociais, pois o Romantismo “é um fato histórico que assinala, na história da consciência humana, a relevância da consciência histórica. É, pois uma forma de pensar que pensou e se pensou historicamente” (GUINSBUR In GUINSBURG, 1993, 14). E com o destaque que o romântico dá àquilo que distingue o indivíduo na sociedade, abre caminho para as “ciências sociais” (CARPEAUX In GUINSBURG, 1993, 269).

Podemos então constatar a “intencionalidade” da obra da Mary Shelley através do prisma romântico, as aspirações desta corrente de pensamento – que se opôs ao racionalismo – frente às circunstâncias do pensamento científico e das conseqüências sociais da idéia de progresso que se consolidavam no final do século XVIII e início do século XIX.

3.5. A Apreensão da Literatura e o Estatuto da Ficcionalidade

A ciência, a partir do final do século XVIII, com a revolução industrial, começa a obter um avanço nunca antes experimentado tão vivamente no cotidiano da maioria da população. Com isso, setores de camadas mais privilegiadas, como estudiosos e escritores, são impulsionados a refletir sobre as mudanças na condição social, e com o surgimento do Romantismo essa reflexão vira crítica. Por isso a Literatura acaba tendo um papel privilegiado nestas críticas que vão se perpetuar ao longo de todo o século

XIX. Não serão apenas críticas, como também nem sempre a crítica será de cunho romântico. Obras como *Frankenstein (1818)*, *O Médico e o Monstro (1886)* e *A Ilha do Doutor Moreau (1896)*, são exemplos claros da “apreensão” da Literatura em relação às transformações científicas de seu tempo, principalmente no ramo da medicina e relações com o corpo humano.

O prisma do mal nestas obras não aparece no sobrenatural, mas sim nas capacidades do próprio homem de transpor limites que *a priori* seriam, de direito, divinos. E todo o medo que elas poderiam provocar está exatamente na possibilidade de o homem transpor estes limites através da ciência:

Essas obras estão no limiar de realizações médicas por vir, elas as imaginam sem as conhecer e falam do medo nascente diante do desconhecido, da abertura da caixa de Pandora, que é aqui o corpo humano. A angústia atravessa a escrita, e o desamparo que atinge os médicos aprendizes de feiticeiro está à altura de sua transgressão. Literatura do limite, cujos personagens estão destinados à solidão, à morte, ao fracasso. Suas obras perecem, porque todo atentado à condição humana é ainda, aos olhos de seus contemporâneos, um atentado à ordem do mundo (LE BRETON In SANT'ANA, 1995, 57).

No caso de *Frankenstein*, muitos outros fatores influenciam na constituição do texto, mas o que nos interessa entender a partir dessa análise é a “apreensão” que a Literatura apresenta em relação à ética, à filosofia e às mudanças nos fazeres científicos durante o século XIX.

Frankenstein pode ser considerado o primeiro romance de ficção científica⁸, pois o contexto científico é a mola propulsora de sua crítica. Assim sendo, devemos entender porque um romance de ficção pode legitimar a influência de um contexto social. Uma das hipóteses gira em torno do que Adriana Amaral, citando Louis Vincent Thomas, coloca, que a ficção científica “equivalaria ao mito fundador das sociedades pré-científicas”⁹, e talvez pela falta de legitimidade social devido à nova visão de mundo racionalista, o “mito” passa a habitar a literatura.

Contudo, segundo Luiz Costa Lima, “a ficção literária se distingue daquelas que fundam o ‘estabelecimento de instituições, sociedades e imagens de mundo’ [Iser, 1991, 25-6 (23-4)] porque, ao contrário destas, supõe que ‘desnuda a ficcionalidade’ [Ib. 26 (24)]” (COSTA LIMA, 1984, 289). A ficção, neste caso, serve não para estabelecer a sociedade, mas para refletir sobre ela.

⁸ AMARAL, Adriana. *Espectros da ficção científica – a herança sobrenatural do gótico no cyberpunk*.

In: <www.bocc.ubi.pt> (Consultado em: 26/11/2009).

⁹ *Ibidem*.

Portanto, podemos ver a ficção literária não exatamente como um resgate direto dos mitos de sociedades pré-científicas, mas que, a literatura usufrui da mesma intenção de antigos mitos, a de através da interpretação da realidade social criar histórias capazes de refletir sobre as condições do homem e suas crenças. Não esquecendo ainda, que “o ficcional literário incorpora, ainda que de maneira velada ou esotérica, parcelas da realidade” (COSTA LIMA, 1984, 282).

CONCLUSÃO

Podemos ver que o romance de Mary Shelley, *Frankenstein*, possui um caráter “intencional” configurado através de uma crítica sobre a condição do pensamento científico que se configurava ao final do século XVIII e se consolidava ao longo do XIX.

A crítica parte das influências sobre o pensamento romântico, inspirado em certas teorias filosóficas dos séculos XVII e início do XVIII (Locke e Rousseau), com a qual se contrapõem ao pensamento racionalista do Iluminismo. A obra também se constitui sobre as influências da concepção de arte romântica, principalmente no que diz respeito à expressão dos sentimentos do autor referentes à sua condição dentro do mundo racional, mostrando a consciência dos românticos em relação à história e à sociedade e sua ruptura com o modelo classicista do fazer artístico.

Devemos notar que a crítica gira em torno principalmente do contexto científico, pois a longa mudança de paradigmas – saindo de uma visão vitalista e mágica do mundo para uma racionalista/mecanicista – e a consolidação do pensamento racionalista teve como principal consequência as transformações sobre a filosofia da natureza. Isto acarretou, juntamente com o advento da revolução industrial, uma idéia de que a humanidade poderia progredir através do aperfeiçoamento “das engrenagens que faziam a grande máquina humana funcionar”. Assim, a ciência passou a ter um caráter mais experimental e aplicado, principalmente no ramo da medicina e das ciências da natureza, bem como da engenharia e demais ciências e técnicas.

A problematização de elementos históricos e contextuais no romance nos faz admitir a idéia de “intencionalidade” das obras de arte da qual fala Michael Baxandall, a intenção que se configura como a relação entre o objeto e as circunstâncias que o cercam, que são motivos de reflexão e/ou crítica.

Através da ficção literária Mary Shelley constrói o “mito” do monstro que é criado, através das mãos de um cientista que pensa somente na realização científica e não em suas consequências, e torna-se o retrato metafórico do romântico inserido na sociedade científicista do início do século XIX. Victor Frankenstein representa a sociedade e seu monstro o ser romântico fragmentado que, ao mesmo tempo, é a punição ao homem que desafia a Deus.

A imitação moderna do mito de “Prometeu Acorrentado”, Frankenstein, o Prometeu Moderno é um clássico da literatura, lembrado ainda hoje exatamente por seu

caráter crítico e intencional, pois como diz Mary Shelley: “A invenção consiste na capacidade de dominar as nuances de um determinado assunto e na força para moldar e adaptar as idéias que surgem a partir daí.” (SHELLEY, 2002, 25).

BIBLIOGRAFIA

ALFONSO – GOLDFARB, Ana Maria. *Da alquimia à química*. 3ª Ed. São Paulo: Landy, 2001.

AMARAL, Adriana. *Espectros da ficção científica – a herança sobrenatural do gótico no cyberpunk*. In: www.bocc.ubi.pt

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2006. (1ª edição 1985, Grã-Bretanha: Yale University Press.).

BURDIEL, Isabel. *La ciencia de los monstruos: a propósito de Frankenstein*. 2002. In http://www.uv.es/metode/anuario2002/33_2002.html.

COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. *O Controle do Imaginário - Razão e Imaginação no Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984. P. 100.

FREITAS, Renata Dal Sasso. *Páginas do novo mundo: Um estudo comparativo entre a ficção de José de Alencar e James Fenimore Cooper na formação dos Estados Brasileiro e Norte-Americano no século XIX*. Dissertação de Mestrado. p.10. UFRGS, Porto Alegre, 2006.

GOMES, Carla Renata Antunes de Souza. *De Rio-Grandense a Gaúcho: O Triunfo do Avesso um Processo de Representação Regional na Literatura do Século XIX (1847 – 1877)*. Dissertação de Mestrado. p. 9. UFRS, Porto Alegre, 2006.

GOMES, Eugênio. *O Romantismo Inglês*. “Cadernos do Rio Grande II”. Porto Alegre: Livraria do Globo S.A, dezembro de 1956.

GUINSBURG, J. *O Romantismo*. “Coleção Stylus”. 3ª Ed. Editora Perspectiva, 1993. (1ªed. 1978.).

MASON, Stephen F. *História da Ciência. As principais Correntes do Pensamento Científico*. Porto Alegre: Editora Globo S.A., 1962 .1ª edição e impressão.

MORAES, Carlos Dante de. *Aspectos psicológicos do Romantismo*. “Cadernos do Rio Grande III”. Porto Alegre: Livraria do Globo S.A., Julho de 1957.

MATTOS, Marília. *O Duplo em Frankenstein*. UFBA – PPGLL. In: www.inventario.ufba.br

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

ROCQUE, L. de L. e TEIXEIRA, L. A. “*Frankenstein*, de Mary Shelley e *Drácula*, de Bram Stoker: gênero e ciência na literatura”. *História, Ciências, Saúde — Manguinhos*, vol. VIII(1), 10-34, mar.-jun. 2001. In: www.scielo.br

SANT’ANA, Denise Bernuzzi de (org). *Políticas do Corpo*. São Paulo, Estação Liberdade, 1995.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein, Drácula, O Médico e o Monstro*. Ediouro, 2002. p. 25. Tradução da terceira edição de *Frankenstein*, revisada e corrigida pela autora, Londres, 1831.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. *Um Discurso sobre as Ciências*. Edições Afrontamento; Porto; 1988.

TORRANO, Jaa. “Prometeu e a Origem dos Mortais”. In: ÉSQUILO. *Prometeu prisioneiro*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Roswitha Kempf, 1985.

SÍTIOS CONSULTADOS NA INTERNET

<<http://www.angelfire.com/jazz/louxsie/polidori.html>> (Consultado em: 26/11/2009).

<<http://web.quipo.it/frankenstein/marshelley.htm>> (Consultado em: 26/11/2009).

<<http://www.dec.ufcg.edu.br> > (Consultado em: 26/11/2009).

<<http://www.corrosion-doctors.org/Biographies/AldiniBio.htm>> (Consultado em: 26/11/2009).