

O Duplo em *Frankenstein*

Marília Mattos

UFBA – PPGLL
mariliamattos@ig.com.br

Resumo

O romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, será focado através de uma leitura do monstro enquanto duplo antagônico de seu criador e signo emblemático da alteridade, a partir de um viés mitológico e psicanalítico. Este último será baseado sobretudo nos textos *O estranho* e *O retorno de recaiado*, de Sigmund Freud; *O dualismo*, de Eduardo Kalina e Santiago Kovadloff Santiago e na noção de paranóia desenvolvida por Melanie Klein.

Palavras-chave: Duplo, Romantismo, Paranóia, Monstro.

Abstract

This paper focuses the monster, in Mary Shelley's *Frankenstein*, as the double antagonistic being of his creator, and also as a powerful sign of alterity. It has two approaches: mythological and psycho-analytical. The latest one will be based especially on Freud's texts, on the book called *The duality*, by Eduardo Kalina and Santiago Kovadloff and on Melanie Klein's concepts about paranoid.

Key-Words: Double, Romanticism, Paranoid, Monster.

A figura do duplo tem sido, desde tempos imemoriais, um constante tema literário. Calmaud, em seu estudo sobre Robert Stevenson, chega a afirmar que:

Em uma primeira aproximação, o tema do duplo é um tema raro, que parece não haver interessado mais que meia dezena de escritores: Hoffman, Andersen, Poe, Dostoiévski, Pirandello e um ou dois mais. Uma demonstração mais aguçada demonstra, no entanto, que este é um tema fundamental de toda literatura. Por último, e sobretudo, ele nos conduz ao *coração dos problemas de nosso tempo*. (apud KALINA e KOVADLOFF, 1989, p.15, grifos meus).

Não pretendo, aqui, verificar a real extensão de tal afirmação. O que julgo irrefutável é sua aplicação à literatura romântica, como será visto posteriormente.

O crítico Harold Bloom observa que, em *Frankenstein*¹ – célebre romance de Mary Shelley (escrito em 1818) sobre um cientista que criou um ser vivo a partir de cadáveres – a dualidade está presente em sua intensidade máxima, e afirma:

a antítese entre o cientista e sua criatura em *Frankenstein*, é muito complexa e pode ser descrita mais completamente no maior contexto da literatura romântica e sua característica mitológica. A sombra, ou o duplo do ego, é uma imagem constante em Blake e Shelley e, mais freqüente, mais carnal e descritiva, nos outros grandes românticos, especialmente em Byron. Em *Frankenstein* é a imagem dominante e recorrente, e responsável pelo muito da força latente que a novela possui. (BLOOM, 1985, p.214)

Para melhor compreender a questão do duplo no romantismo e, principalmente, em *FR*, buscarei auxílio na mitologia e psicanálise, que têm dedicado a este tema especial atenção.

1. O enfoque mitológico

O primeiro a empregar a palavra dualismo, segundo Kalina e Kovadloff (1989), foi Thomas Hayde, em 1700, em sua *História da religião dos antigos persas* (K.K., 1989, p.103). Hayde empregou este conceito, para designar a doutrina religiosa que admite a coexistência dos princípios do Bem e do Mal, ambos eternos. Em termos metafísicos, pontuam K.K., conhece-se como dualismo a doutrina que admite dois primeiros princípios ou entidades irreduzíveis, como a noção do bem e da matéria, em Platão (1989, p.103).

A dualidade, fenômeno através do qual o dualismo se manifesta, opõe-se ao princípio lógico de não-contradição, que postula que algo não pode, simultaneamente, ser e não ser. A dualidade seria, assim, a expressão simultânea de forças divergentes. K.K. concluem, portanto, que o dualismo se manifesta no “fato de que duas tendências antitéticas disputam um mesmo segmento temporal e idêntico espaço. Quando se tenta a sua separação, ou se provoca a redução de uma à outra, se produz a destruição de ambas” (K.K., 1989, p.103). É importante pontuar que a afirmação acima sobre o dualismo

¹ Doravante *FR*.

explica em grande parte sua presença na tragédia, que tem no conflito seu principal traço distintivo.

A idéia de dualismo remonta à mitologia grega e ao hinduísmo, de onde os gregos receberam muitos de seus mitos. Neste estudo, porém, centrarei minha análise na origem grega do mito, por sua notória influência na cultura ocidental através de *Prometeu*, de quem *FR* é uma releitura moderna. O célebre mito relata a coragem e o suplício do Titã Prometeu. Este, quando o senhor do Olimpo mandou-o criar a humanidade a partir do barro, roubou o fogo de Zeus para animá-la, o que fez Zeus, irado, puni-lo acorrentando-o no monte cáucaso, com um abutre a comer seu fígado durante o dia que, à noite, regenerava-se.

Para K.K., é significativo que Zeus tenha repudiado o homem e que os gregos, apesar disto, o reverenciem como pai da criação, e enfatizam:

Não podemos deixar de ver, nesta atitude, a busca culposa de perdão e reconhecimento por parte de quem, como o homem, se considera participante não reconhecido da natureza divina. Zeus, por sua vez, se parece ao homem no fato de que, como este, sua existência deve-se à uma transgressão: a de sua mãe, em primeiro lugar, e a sua própria contra Cronos, a quem arrebatou o poder pela violência (K.K., 1989, p.105)

A criatura de Frankenstein – nosso Prometeu moderno – também deve sua existência a várias transgressões, a saber: a ousadia de Frankenstein em desafiar a lei natural e criar, através da ciência (e não do sexo), um novo ser, a partir da profanação de cadáveres (uma transgressão à lei dos homens) e, finalmente (como o fez Zeus), voltar-se contra seu criador até destruí-lo. Mas retornemos à elucidativa análise de K.K. do mito de Prometeu. Os autores chamam a atenção para o fato de Cronos dotar o homem de uma constituição híbrida. Feito de terra e fogo divino, o homem é dual desde sua origem. Embora pertença a duas ordens distintas, o homem não consegue inscrever-se plenamente em nenhuma delas (K.K., 1989, p.105). Como veremos, este sentimento de não-pertencimento é a principal marca da criatura de Frankenstein.

É portanto, a contradição que sustenta, como um nexos, tanto as partes do homem – terra/fogo; finitude/ transcendência – como os vínculos entre este e os deuses, seus benfeitores e inimigos, marcando indelevelmente, com a dualidade, a condição humana.

Cronos não vacila em exterminar os próprios filhos, contudo protegerá Epitemeu, inimigo e, ao mesmo tempo, parte de sua descendência, pois o homem é também fogo celestial. O conflito funciona como o motor propulsor da ação mitológica, configurando os pactos e envolvendo a todos no combate e na violência. Tais elementos são definidores, em *FR*, da conflituada relação entre o criador e a criatura, aqui-inimigos, que vivem, apenas, para exterminar um ao outro.

Atentemos, agora, para a conclusão a que chegaram K.K, acerca de nossa mítica origem dual:

Feito de pó e consciência, o homem se acha dividido entre sua vinculação ao transitório e sua inscrição na eternidade. Graças à consciência pode estar além da imediatez do devir; devido à sua carnalidade não pode senão permanecer imerso nela. Híbrido em sua estrutura ontológica, o será também em seu comportamento, e toda a sua obra, quer dizer, toda a sua *práxis*, oscilará entre a profundidade da lucidez e a cegueira da sua impulsividade. (1989, p.107)

Foi precisamente por ansiar deixar sua marca na humanidade através de uma obra que Victor Frankenstein foi cegado pelo invencível impulso de criar uma nova espécie. Quando recupera a lucidez, já é demasiado tarde, restando-lhe apenas o horror e o arrependimento.

Quero, agora, chamar a atenção para o tratamento dado ao tema da dualidade pela mitologia judaico-cristã, por ser ela, como foi dito na Introdução, uma forte referência em *FR*, através de John Milton. Nicole BRAVO (1997, p.262) pontua que, no *Gênesis*, o homem começa sendo um e Deus corta-o em dois, identificando aí a mesma idéia subjacente ao mito platônico de *O banquete*²: a

2 O ser humano é, em sua origem, hermafrodita (Platão, 1987)

cisão resulta num enfraquecimento, pois é a partir disso que o homem pecará. Ambos os mitos enfocados, apresentam o ser humano como dotado de uma natureza dupla, especialmente masculina e feminina. Dessa idéia deriva-se a separação entre alma e corpo, presentes nas religiões tradicionais, assim como todo pensamento maniqueísta acerca do Bem e do Mal (BRAVO, 1997).

Podemos perceber semelhanças entre os mitos acima narrados: em ambos há uma ambigüidade na constituição humana (masculina e feminina; terra e fogo), além da desobediência ao Criador e conseqüente punição. É precisamente, o par transgressão/culpa o motor da trama em *FR* – onde os personagens Prometeu e Adão são representados, respectivamente, pelo cientista e sua criação.

Bravo relata, ainda, que na passagem do século XVIII para o XIX, surgiram hipóteses pseudo-científicas acerca do magnetismo animal. Tais hipóteses partiam do princípio de que existe um fluido que penetra toda a natureza, responsável pela hiper-sensibilidade que causa os estados de vidência, sonhos premonitórios, etc. Esse fluido serviria, portanto, como o princípio espiritual capaz de ligar o homem à natureza (BRAVO, 1997, p.271). Sabe-se que o casal Shelley era amigo próximo de um eminente cientista que pesquisava o poder do magnetismo e a da eletricidade. Mary registrou, em seu diário, o quanto lhe impressionou assistir a uma experiência em que esse amigo tentou animar um sapo através da eletricidade. Essa “pseudo-descoberta” acerca do magnetismo atraiu, diga-se de passagem, vários outros românticos. Segundo BRAVO (1997, p.271), eles extraíram daí sua crença de que, através dos sonhos e do inconsciente, uma continuidade liga o amorfo ao vivente, pelo magnetismo, em tudo presente, convertendo o duplo espiritual (magnético), em metáfora da relação com o mundo.

Bravo aborda, também, o tema da união do vivente com o simulacro, explorado na literatura por E.T.A Hoffmann, especialmente. Em seus contos, o homem artificial eleva-se da matéria à condição de ser vivo, graças ao herói. Esse ser artificial, refere-se Bravo, “é uma criatura brotada de sua

subjetividade, ainda que necessite de pais como Spalanzani, Coppelius, para construírem o arcabouço, o boneco propriamente dito, como em *Der Sandmann* (O homem de areia, 1816) de Hoffmann (BRAVO, 1997, p.271).

O protagonista desse conto, apaixonou-se por uma autômata, convencido de tratar-se de um ser vivo. É nesse sentido que Bravo afirma ter sido a subjetividade do herói que lhe conferiu vida (1997, p.271).

No caso de *FR*, como veremos no item a seguir, o *homem artificial* (o monstro) também “eleva-se à condição de ser vivo” graças à subjetividade do herói, que se corporifica na criatura – projeção de seu duplo antagônico. Ainda segundo Bravo, para os românticos alemães o duplo autômato simboliza a “degenerescência do humano” (1997, p.271). Tal concepção reforça a visão cristã, referida na Introdução, que situa o monstro abaixo dos humanos, na escala do Ser. Frankenstein compartilha dessa visão, pois considera sua criatura um ser *demoníaco*, ameaçador ao futuro da raça humana e que deve, por isso, ser destruído.

Esclarecidas algumas concepções mitológicas acerca do duplo, vejamos como a dualidade ontológica, revelada pelos mitos, é abordada pela psicanálise.

2. O enfoque psicanalítico

Foi Otto Rank quem, em 1841, no ensaio intitulado *Der Doppel Gänger* (O duplo) introduziu este conceito na literatura psicanalítica. Freud também abordou este tema, especialmente no trabalho denominado *Das Unheimlich* (O estranho) escrito em 1919. Seu foco é o sentimento de estranheza causado pela súbita perda da distinção entre imaginação e realidade, provocando temor e tremor. Para melhor elucidar seu significado, Freud, recorre a um recurso lingüístico: a palavra alemã *unheimlich* (estranho). Seus opostos são *heimlich* (íntimo, secreto, obscuro) e *heimich* (natural), cujo oposto é “familiar”. Entre as diferentes nuances de significado, a palavra *heimlich* pode exigir uma idêntica a seu oposto *unheimlich*. Ele então parte do conto *O homem de areia*,

de E.T.A Hoffman, para ilustrar como estes dois antônimos chegam a coincidir semanticamente.

No ensaio *O retorno do Recalcado* (1938), Freud trata dos processos de repressão do instinto e sua posterior manifestação. Estes dois ensaios, se lidos juntos, esclarecerem a contribuição freudiana ao conceito de dualismo. Para a compreensão do significado do que Freud chama o "*retorno do recalcado*" – expressão que dá nome ao ensaio – é fundamental que tenhamos claro o conceito de "sintoma". Este refere-se a alterações que, embora realizadas no próprio ego, são por ele percebidas como estranhas, algo com o qual se confronta. Para ilustrar suas idéias, Freud faz uma longa digressão, na qual utiliza um episódio da infância de Goethe como exemplo. O que importa reter aqui, é sua conclusão de que a experiência dos cinco primeiros anos de uma pessoa são as que causam o efeito mais determinante em sua vida; um efeito que, mais tarde, poderá vir a enfrentar. Se, por qualquer razão, o ego vive um determinado instinto como ameaçador – é o caso daqueles aos quais a cultura associa o pecado e a culpa – tende a negá-lo e reprimi-lo. Porém, vaticina Freud, tal instinto, sob certas circunstâncias, redespertar-se-á, quando irá, então, "renovar sua exigência e, como o caminho lhe permanece fechado, pelo que podemos chamar de cicatriz da repressão, alhures, em algum ponto fraco, ele abre para si outro caminho, sem a aquiescência do ego, mas também sem sua compreensão". (FREUD, 1959, p. 150)

O referido processo é o *retorno do recalcado*, e tem como traço distintivo a deformação sofrida pelo material que retorna em relação ao original; "deformação" de graves consequências, tais como a neurose e, mesmo, a psicose.

Retomemos, agora, o ensaio sobre o estranho. É dito aí que a sensação de estranheza, o *unheimlich*, intensifica-se quando o que a suscita tem por característica a ambivalência. O estranho é, portanto, experienciado como algo secretamente familiar – *heimlich* e *unheimlich* – que foi um dia recalcado e, posteriormente, liberado; talvez possamos, mesmo, considerar que tudo que

nos parece incomodamente estranho (ou incomodamente familiar) preencha essa condição. Tal experiência pode ocorrer quando alguém revive seus complexos infantis recalçados ou, em um nível coletivo, onde as crenças primitivas já superadas confirmam-se uma vez mais (FREUD, 1975).

Uma possibilidade interpretativa para o termo *unheimlich* é a idéia de aflição ou reação de aversão temerosa, proveniente de um mal indefinido, que deveria manter-se oculto mas que se tornou manifesto. Essa definição coincide com o que foi descrito como "*retorno do recalçado*", confirmando a relação complementar existente entre os dois textos.

Melanie Klein, que está entre as mais notórias discípulas de Freud, foi quem desenvolveu a questão da dissociação do ego. Freud chamou-a "cisão do ego" sem, no entanto, aprofundar este tema. (*apud* Kalina e Kovadloff, 1989)

Klein afirma que o fenômeno da dissociação surge com o nascimento do ego, que a projeta para fora, através de uma relação polarizada com os objetos. Estes passam a ser vistos como boníssimos (ou idealizados) ou malíssimos (ou persecutórios), etapa denominada esquizo-paranóide (*apud* K.K., 1989, p. 30).

O ego é acima de tudo uma *vivência corporal*. A polarização, portanto, é predominantemente vivenciada pelo corpo, através do qual a pessoa experimenta momentos dissociados que vão do mais extremo prazer à mais terrível frustração (K.K., 1989). K.K. definem esses momentos como "vivências paradisíacas ou catastróficas com as quais o ego opera de forma inteiramente dissociada ou, em outros termos, a vivência do bem e do mal não aparecem integradas e sucedendo-se linearmente num contínuo, não há, ainda, integração." (1989, p. 32).

O antagonismo torna-se, assim, o traço distintivo desses dois tipos de vivência, fazendo deste mundo polarizado um mundo divalente.

O estudo de Melanie Klein levou-a a tipificar várias dissociações. A que mais interessa para minha análise de *FR* é a “paranóia”, patologia que ocorre quando o objeto persecutório localiza-se fora da pessoa e o idealizado dentro. O duplo gerado por este processo é chamado “duplo antagônico”, pois é percebido como antagonista do ego. A visão rousseauiana, com sua crença no bem intrínseco do homem, em oposição ao mal projetado na sociedade (exterior), é ilustrativa deste processo. Outra patologia que aqui merece destaque é a “histeria”, que associa o mal ao corpo e o bem à mente (ou espírito).

K.K consideram que a problemática da dualidade está intimamente ligada ao temor à morte, e corre o risco de tornar-se patológica. A questão, segundo eles, agrava-se ainda mais no mundo atual, onde o emprego da energia nuclear com fins destrutivos, aliada à destruição da natureza, constituem uma tentativa inconsciente de ludibriar o destino biológico da espécie e um esforço cego para negar nossa condição finita e afirmam:

Se de um modo geral a problemática do duplo tem que aparecer com a luta contra a morte como parte intrínseca e inalienável da realidade humana, essa problemática toma hoje a forma de *exaltação desenfreada da racionalidade tecnológica* em prejuízo da afetiva (K.K, 1989, p. 35, grifo meu).

É esta a situação que o romance *FR* prenuncia através de sua crítica ao cientificismo iluminista.

Na modernidade, a noção de sujeito é definitivamente consolidada. Marshall Berman enfatiza que, “em tempos como esses o indivíduo ousa individualizar-se” (BERMAN, 1998, p. 21). Parece que essa individualização intensifica o medo da morte, pois é precisamente no Romantismo que o “duplo” torna-se, literariamente, uma figura recorrente. Tal tema, como ressaltou Bloom, é central em *Frankenstein*, obra tipicamente romântica.

Quero, por fim, chamar a atenção para a natureza trágica do processo gerador do duplo, pois nele atuam, como agentes independentes, forças antagônicas e dilacerantes muito semelhantes às encontradas nas tragédias clássicas. A

referida semelhança é, aliás, bastante compreensível, já que a inaceitação de nossa condição finita, motor gerador do duplo, nada mais é do que a velha *hybris* em sua *performance* predileta.

3. O monstro como duplo

O *grotesco* é uma categoria estética que remonta aos primórdios da arte, e tem recebido, ao longo de sua história, diferentes conceitos e significações.

Wolfgang Kayser (1986), na obra denominada exatamente *O Grotesco*, de 1957, faz um estudo cronológico da presença desta categoria artística, enfocando-o desde o final do século XV até as primeiras décadas do século XX, mais especificamente no Surrealismo.

La grottesca e grotesco, como derivações de *grotta* (gruta), foram cunhadas, segundo Kayser, para designar uma espécie de ornamentação encontrada em escavações realizadas em Roma, no fim do século XV, provavelmente em grutas. Estes ornamentos de origem "bárbara", que representavam seres híbridos e fantásticos, escandalizaram o gosto clássico dos críticos de arte romanos. Tal fato, entretanto, não impediu que o grotesco virasse moda. Os comentários sobre a nova moda, tecidos por Virtrurio, um intelectual do século XVI, são reveladores de seu impacto na estética tradicional, e já revelam sua face revolucionária:

(...) todos esses motivos que se originam da realidade, são hoje repudiados como uma voga iníqua. Pois, aos retratos do mundo real, prefere-se agora pintar *monstros* nas paredes. Em vez de colunas, pintam-se talos canelados (...). Nos seus tímpanos, brotam das raízes flores delicadas que se enrolam e desenrolam, sobre as quais se assentam figurinhas sem o menor sentido. Finalmente, os pendúculos sustentam meias figuras, umas com cabeças de homem, outras com cabeça de animal. Tais coisas, porém, não existem, nunca existirão e tampouco existiram. Pois como pode, na realidade, um talo suportar um telhado (...), e como podem nascer de raízes e trepadeiras seres que são metade flor, metade figura humana (*apud* KAYSER, 1986, p.18).

É significativo que nas primeiras considerações sobre a arte grotesca de que se têm notícias, o substantivo "monstro" já apareça associado a ela. Tal

associação, que permanecerá nas épocas posteriores enfocadas por Kayser, é fruto de um olhar estrangeiro, como o do Romano sobre o bárbaro, e nada tem a ver com a proposta estética de seus criadores, para quem aquela arte tinha como objetivo embelezar a arquitetura. O que importa, aqui, de sua extensa análise, é a conclusão a que chegou KAYSER (1986) quanto aos elementos inseparáveis do grotesco, a saber: a mescla do heterogêneo, a confusão, o fantástico e o "estranhamento" do mundo. Essas características assemelham-se, em diversos aspectos, à noção freudiana de *estranho*, pois o grotesco liga-se menos à forma do objeto, do que à sensação que este desperta no observador.

O mais importante traço da arte grotesca, ainda segundo KAYSER (1986), é a suspensão das diferenças entre as espécies, a anulação das ordens da natureza, pela mistura do animalesco e do humano, o que torna o *monstruoso* o principal motivo dessa arte. Logo, é compreensível e coerente que no romantismo, cuja proposição é romper com a estética clássica, o grotesco ocupe lugar privilegiado. Suas formas híbridas e insubordinadas à despótica simetria clássica – fundamentada no "mundo real" – condizem com a dionisiaca mentalidade romântica, que se opõe às apolíneas regras clássicas.

Vários escritores românticos teorizaram a respeito do grotesco. Para Victor Hugo, este assunto ocupou o centro de suas reflexões. Hugo tornou o grotesco a característica essencial e diferenciadora de toda a arte pós-antiga, incluindo a medieval. Desde o século XVIII, com a *commedia dell'arte*, associam-se, no grotesco, o aspecto sinistro e o cômico e caricato. Victor Hugo não nega tal aspecto, porém o considera secundário. Para ele, o ponto decisivo dessa arte está no monstruoso e no horripilante, ou simplesmente no feio, que têm infinitas variantes, frente à *unicidade* do belo (*apud* KAYSER, 1986, p.59-60). Todavia, Hugo não esgota sua definição de grotesco ligando-o meramente à aparência, e sim concebe-o como função em uma totalidade maior, vendo-o como pólo oposto ao sublime (*le sublime*). Sob tal perspectiva, o grotesco se desvela em toda sua profundidade. Pois, "assim como o sublime dirige nosso olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano, do mesmo modo abre-se

no ridículo-disforme e no monstruoso-horrível do grotesco, um mundo desumano do noturno e abismal" (*apud* KAYSER, 1986).

O monstro de Frankenstein é um exemplo emblemático do grotesco romântico. Ao mesmo tempo em que provoca horror com sua gigantesca e medonha aparência, está ligado a algo sublime, não através de Deus, mas, ao contrário, por uma *divinização do humano*, ou *humanização do Criador*. A associação de "Frankenstein" a monstro é tão marcante, que a criatura tomou, popularmente, o nome do criador. Na língua Inglesa, essa palavra se encontra dicionarizada como substantivo. Eis como o Webster define "frankenstein": "1: a work or agency that ruins its originator. 2: a monster in the shape of a man" (Webster, 1981)³. Não há qualquer referência a Victor, e muito menos a Mary Shelley, o que evoca a matriz edipiana do mito *Frankenstein*, e faz com que o criador seja, uma vez mais, destruído pela criatura, e a autora por sua personagem. Tal fato é sintomático do impacto que seu aspecto monstruoso e ameaçador (não obstante sua bondade e sofrimento), causa nos leitores e, acima de tudo, naquela maioria que só o conhece por filmes de terror; estes, invariavelmente, o apresentam como um ser agressivo, notável somente por sua aparência horrenda e força física, sem qualquer atributo intelectual. Tais películas enfocam caricaturalmente o aspecto sinistro da criatura, o que a faz beirar o cômico. As inúmeras comédias cinematográficas sobre *Frankenstein* confirmam sua vocação paródica, típica do grotesco. No entanto, é inegável que o monstro, em suas incontáveis representações, conserva um fascínio e mistério, que não o permite se desvincular totalmente da ambigüidade de sua origem grotesca, que remete ao sublime, ao estranhamento e à crítica a uma idéia oficial e única de belo, pautada nos princípios realistas da mimese aristotélica (Aristóteles, 1999).

É, portanto, fundamental para este estudo, que compreendamos o significado de *monstruoso*: a principal característica do grotesco, em geral, e da criatura frankensteiniana, em particular.

O verbo latino *monstro* – do qual originou-se o verbo português “mostrar” e o substantivo “monstro”, em sua atual concepção – deriva do substantivo *monstrum*, cujo verbete reproduzo abaixo:

1. prodígio, facto prodigioso (que é *uma advertência dos deuses*). 2. Tudo o que *não é natural, monstro*, monstruosidade. 3. (p1) atos monstruosos. 4. Desgraça, flagelo, coisa funesta. 5. Coisa, incrível maravilha, prodígio. (FERREIRA, 1995, grifos meus).

Já em *monstro*, que significa tanto *advertir*, quanto *revelar* e *acusar*, são feitas duas significativas ressalvas: “*monstro* é *monstrum*, porém com a perda do sentido religioso; é um vocábulo da língua popular, evitado pelos prosadores da época de Cícero.” (FERREIRA, 1995).

Esclarecidos, após esta digressão etimológica, os diferentes significados presentes na origem da palavra *monstro*, enfocarei sua natureza contraditória, que abarca sentidos tão opostos quanto *coisa funesta* e *maravilha*, e, principalmente, tentarei entender o que a fez perder sua conotação divina, tornando-a, além de profana, pejorativa e desprezada pela língua culta.

Jeffrey Cohen sugere que a cultura seja lida a partir dos monstros que produz (COHEN, 2000). De acordo com ele, o monstro existe para ser lido como uma letra na página, significando sempre algo diferente de si próprio. E acrescenta: “Um princípio de *incerteza genética*, a essência do monstro, eis porque ele sempre se ergue da mesa de dissecação quando seus segredos estão para ser revelados e desaparece na noite”. (COHEN, 2000, p. 27, grifo meu)

O monstro, por sua natureza híbrida e indefinida, é um arauto da crise de categorias pela qual passa o sujeito contemporâneo em sua fragmentação. A criatura de Frankenstein, formada por partes de distintos cadáveres e, portanto, de distintas identidades, cumpre perfeitamente sua função “monstruosa” de, duplamente, revelar e profetizar a crise do sujeito, cujos sinais já podiam ser percebidos no século XIX. O mesmo século que levou a noção de individualidade a um ponto até então inconcebível.

3 1: trabalho ou empreendimento, que arruina seu autor.2: monstro com a forma humana.

Para James Donald, o monstro é “a diferença feita carne” (DONALD, 2000, p. 110). E a diferença, na cultura ocidental, é sempre de alguma forma demonizada. Cabe lembrar, aqui, a associação medieval do demônio, que é coxo, à deformidade física. Também na Idade Média, os europeus viam os muçulmanos como criaturas demoníacas e, ainda hoje, em nossa sociedade eminentemente etnocêntrica, as diferenças (culturais, raciais, sexuais, etc.) são tidas como aberrações monstruosas, embora talvez mais dissimuladamente que outrora. Isto se verifica facilmente nas religiões que proliferam atualmente e que, em sua maioria, consideram os cultos pagãos e o homossexualismo como algo demoníaco. O mais emblemático (e chocante!) exemplo desta *monstrificação* do Outro, no século XX, foi a ascensão do Nazismo, para o qual os judeus possuíam uma natureza inferior e maligna. Outro exemplo é o (nada inocente) clichê da época da guerra fria, que dizia que “comunista come criancinha”, fato que demonstra que também a diferença política ou ideológica é um fértil terreno para a representação monstruosa. Eis o que Fredric Jameson observa a este respeito:

O mal é caracterizado por qualquer coisa que seja radicalmente diferente de mim, qualquer coisa que, em virtude precisamente desta diferença, pareça constituir uma ameaça real e urgente à minha própria existência. Assim, o estranho de outra tribo, ou “o bárbaro” que fala uma língua incompreensível e segue costumes “estranhos”, mas também a mulher, cuja diferença biológica estimula fantasias de castração e devoração, ou, em nossa própria época, a vingança de sentimentos acumulados de alguma classe ou raça oprimida ou, então, aquele ser alienígena, judeu ou comunista, por detrás de cujas características *aparentemente humanas* espreita uma inteligência maligna e fantástica, são algumas das arquetípicas figuras do Outro, sobre as quais o argumento essencial a ser construído é, não tanto, que ele é temido porque é mau, mas, ao invés disso, de que é mau porque ele é Outro, alienígena, diferente, estranho, sujo e não – familiar. (*apud* DONALD, 2000, p. 111, grifo meu).

O monstro, ao mesmo tempo que revela algo – a diferença –, suscita terror. Onde o esperado seria a reverência a seu caráter divino encontra-se, substituindo-a, a ojeriza. O *monstro* (profano) toma lugar do *monstrum* (sagrado), assim como a criatura frankensteiniana usurpa o nome de seu criador – como prova o imaginário popular. A palavra *monstro* tem em comum com *unheimlich*, além de seus sentidos contraditórios, o fato de revelar o que

causa temor. Se o duplo é o estranho, o ameaçador desdobramento de si, também o monstro, ao revelar, faz *lembrar* (e este é um dos sentidos que o dicionário lhe atribui) e despertar o recalçado. Por que teria a revelação degradado-se, de divina que era, para profana? Tal questionamento remete-me à hipótese de que o "íntimo" (*heimlich*) e o "estranho" (*unheimlich*), revelados pelo monstro, nem sempre foram abominados, mas sim divinizados e reverenciados.

Na modernidade, consolidou-se a idéia de um sujeito *singular*, com pleno comando de sua vida e sem um Deus para castigá-lo ou salvá-lo na vida eterna, o que tornou a morte ainda mais temível. É, portanto, compreensível que a cultura moderna tenha fortes traços histéricos. Tememos o corpo por sabermos, ineludivelmente, da inevitável coincidência entre seu fim e o nosso. A morte, a que estamos inevitavelmente condenados, é consequência de nossa corporalidade. Esta condição torna o corpo o duplo antagônico da razão, que teima em negá-lo para, assim, preservar sua ilusória onipotência. Isso faz com que o progresso, principal veículo do racionalismo, tenha como meta primordial vencer a morte. Se na Idade Média o corpo esteve associado ao pecado, na modernidade sua malignidade provém de sua inexorável finitude.

A análise acima evidencia que o fortalecimento moderno da individualização implica o fortalecimento do duplo. Este duplo, no caso de Victor Frankenstein, é nitidamente antagônico, e denuncia (e este é outro dos vários sentidos de *monstro*) a fragilidade do pretensamente onipotente sujeito moderno, da mesma forma que a criatura de Frankenstein expõe a vulnerabilidade de seu criador.

O medo da morte é a semente que faz brotar o duplo. Na modernidade, como pontua Walter Benjamin em *O narrador* (1993), a morte perde sua força pedagógica devido ao declínio da idéia de eternidade, e de exemplar passa a temida e execrada. Tal temor gera a "*estranheza incômoda*", de que fala Freud. Este processo é, em tudo, semelhante àquele pelo qual passa o monstro

que, como a morte, decai de “profético mensageiro dos deuses” a temível inimigo dos homens.

Se considerarmos o etnocentrismo como o “individualizar-se” de uma cultura, através da exaltação de sua superioridade sobre as demais, fica óbvio que a dissociação seja marcada pela projeção do duplo antagônico no que é culturalmente distinto. Esse “eu coletivo” sente-se mortalmente ameaçado por culturas que lhe são estranhas e defende-se delas considerando-as inferiores, negando e subvertendo seus traços identitários e, muitas vezes, exterminando-as.

Para Freud, como vimos, o recaiado retorna sob a forma de sintoma. Tal sintoma é o próprio monstro, o *diferente*, que por “fazer lembrar” a mortalidade humana, recalçada pelo racionalismo, aterroriza a sociedade moderna.

Já vimos que o monstro, por sua própria etimologia, pode ser “maravilhoso ou funesto”. Enquanto “aquele que revela” tem caráter benéfico, pois é através do sintoma, que se detecta a doença e, assim, sua possibilidade de cura. No entanto (e este parece ser o caso do sujeito moderno), se o tomamos pela própria doença, e o negamos e recalamos por nos *fazer lembrar* de nossa finitude e, para preservar o sentimento de onipotência que mascara nossa impotência, o negamos e recalamos, padeceremos da doença que ele denuncia.

A análise acima leva-me a concluir que este horror ao “Outro” é a doença da qual padece a sociedade ocidental moderna. O escritor irlandês Oscar Wilde, no fim do século XIX, faz a perspicaz leitura dessa enfermidade: “a aversão do século XIX ao Realismo é a cólera de Caliban por ver seu rosto no espelho, a aversão do século XIX ao Romantismo é a cólera de Caliban por não ver seu rosto no espelho (WILDE, 1961, p. 55)

A cólera de Dr. Frankenstein (para utilizar a metáfora wildeana), ao ver sua criatura, é o *unheimlich* da modernidade por ver no espelho romântico tudo o que havia negado em si próprio. Já a cólera da criatura, é o *unheimlich* romântico ao não se ver no rosto da modernidade, que a rejeita e recalca. As passagens abaixo referem-se, respectivamente, a estas duas situações:

Eu considerava o ser que eu havia liberado entre a humanidade e dotado de vontade e força para praticar horrores, como o que acabava de fazer, quase como meu espectro, meu próprio espírito fugido da sepultura, e obrigado a destruir tudo o que me era caro. (SHELLEY, 1985, p.74)

Maldito criador! Por que você me fez um monstro tão horroroso que até mesmo você foge de mim! Deus em sua piedade fez o homem belo e atraente, mas a minha forma é uma terrível contrafeição da sua, mais horrível ainda quando comparada à sua (SHELLEY, 1985, p.126).

É da tensão dramática entre o sujeito e seu duplo, que na modernidade atinge níveis extremamente críticos e dilacerantes, que surge emblematicamente o mito *FR*, cujos aspectos estão presentes significativamente na cultura e ciência contemporâneas.

Referências

BENJAMIN, Walter. "O narrador". In: *Os pensadores*. 2. ed. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BLOOM, Harold. "Posfácio". In: SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Trad. Miécio Araujo J. Honkis. Porto Alegre: L&PM, 1985.

BRAVO, Nicole. Duplo. In: *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1997.

CARDONA, Francesc. *Mitologia Grega*. Barcelona: Olimpo, 1996.

COHEN, Jeffrey. A cultura dos monstros: sete teses. In: *Pedagogia dos monstros; os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado*. Trad. Geir Campos. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1974.

FREUD, Sigmund. "O retorno do reprimido". In: *Moisés e o monoteísmo*. Trad. José O. de Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

- FREUD. The "uncanny" In: *Works of Freud*. England: Penguin Books, 1990.
- HOFFMANN, E.T.A. "O homem de areia". In: *Contos sinistros*. Trad. Ricardo Henrique. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- HOLLANDA, Aurélio Buarque. *Novo Aurélio, Século XXI – O Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- KALINA, Eduardo; KOVADLOFF, Santiago. *O dualismo*. Trad. Oswaldo Amaral. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- KAYSER, Wolfgang. *O Grotresco*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KLEIN, Melanie. *Envidia y gratitud*. Buenos Aires: Nova, 1975.
- MARX Karl, ENGELS, Friedrich. *O manifesto comunista*. 5.ed. Trad. Maria Lucia Como. Rio de Janeiro: Paz e Terra, s.d.
- NIETZSCHE, Friederich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. 2. ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- NOGUEIRA, Roberto. *O diabo no imaginário cristão*. São Paulo: Ática, 1986.
- PLATÃO. "O Banquete". In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. England, Penguin Classic, 1992.
- SHELLEY. *Frankenstein*. 3.ed. Trad. Miécio Araujo J. Honkis. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- STEVENSON, Robert. *Dr. Jekyll and Mr. Hide*. England, Penguin Classic, 1997.
- WEBSTER. *The Merrian Webster*. England: Brittanica Company, 1981
- WILDE, Oscar. "O Retrato de Dorian Gray". In: *Obras completas*. 5. ed. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Nova Aguilar, 1961.