

Summary

A reading of Mary Shelley's novel Frankenstein, under the perspective of the Fantastic and taking as a starting point psychoanalytic theories.

Resumo

O Olho, o Narrador e o Monstro

Leitura do romance Frankenstein, de Mary Shelley, sob a perspectiva do Fantástico e a partir de um instrumental teórico da Psicanálise.

Me dijo que su libro se llamaba el Libro de Arena, porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin.

(Borges, *El Libro de Arena*)

The Eye, the Narrator and the Monster

Leopoldo Comitti.*

1. O narrador e a corrente

A criatura de Victor Frankenstein é, hoje, uma das mais conhecidas personagens das histórias de horror veiculadas em cinema, televisão e quadrinhos. Contraditoriamente, o romance que lhe deu origem, *Frankenstein*, de Mary Shelley¹, foi praticamente esquecido. O tempo tornou quase anônima sua autora, da mesma forma que se encarregou de nomear aquele que nasceu anônimo: o monstro passou a ser chamado de Frankenstein, roubando o nome de seu criador.

Mais que um fenômeno comum à grande massa, esse fato implica numa leitura do texto, sugerida não apenas por seu conteúdo, mas também por sua própria estrutura. Já na abertura do livro, a condução do narrador denota uma lacuna. Iniciado por um discurso epistolar, o romance vai incorporando depoimentos em seu percurso (depoimentos esses sempre

encadeados aos fatos narrados), entregando a palavra a personagens que se sucedem. A trama é estruturada por um recurso que poderíamos chamar de composição "em corrente", na qual cada alternância de narrador comporia um elo. Evidentemente, uma composição circular, já que, no desfecho, a palavra é retomada pelo autor das cartas, Robert Walton.

A seqüência é lacunar, exatamente como acontece numa troca de correspondência. Cada segmento da narrativa surge como o preenchimento de um espaço temporal interrompido, onde os acontecimentos são recuperados pela memória, sob a forma de linguagem. Robert Walton, a princípio, parece ter como única função realizar a costura das diversas narrativas encadeadas, já que, até o desfecho da trama, manifesta-se apenas como ouvinte e depois testemunha. Na introdução, o relato de sua vida e expedição é breve e sintético.

No entanto, seria ingênuo pensar que a transcrição de um relato oral não traz as marcas daquele que a realiza. Mesmo que a palavra seja dada a Victor Frankenstein, teremos que analisar tal enunciado com olhos de suspeição. A simples assinatura, no final do relato, torna-se um filtro que denuncia um deslocamento de sentido, ainda que o narrador se pretenda fiel:

Resolvi registrar durante, quando não estou ocupado com minhas obrigações, tudo o que ele me contasse durante o dia, conservando ao máximo suas próprias palavras.²

Ora, a própria expressão "ao máximo" já nos mostra que há uma transposição de um discurso para o interior de outro, subordinando o primeiro ao segundo.

Nesse aspecto, *Frankenstein* lembra *Pierre Menard, autor Del Quijote*³, de Borges, diferenciando-se, porém,

* Faculdade de Letras, UFMG.

pelo fato de que a obra latino-americana enuncia e analisa o fenômeno. Da mesma forma que o *Quijote* de Menard modifica o de Cervantes, apesar de reproduzi-lo palavra por palavra, o depoimento de Victor Frankenstein, bem como aqueles que nele se encaixam, é modificado ao passar pelo crivo de Walton.

Assim, as narrativas se espelham e se reproduzem a partir de caracterização de personagens semelhantes. Como fragmentações de Walton e Frankenstein, as personagens secundárias passam pelo romance encenando traços da caracterização desses, bem marcada nas cartas iniciais. A partir de homologias mais evidentes, é possível o estabelecimento de pares simétricos, mas esses se multiplicam em um novo confronto, repetindo a estrutura em corrente em foco na narrativa. Formam como que uma configuração de espelhos, cada qual repetindo parte de uma imagem única e somando a ela as distorções de outros espelhos vizinhos. No entanto, a imagem primeira (o narrador) que se oferece às diversas superfícies também se revela puro reflexo, que por sua vez reflete todos os outros. Assim, Walton, que praticamente se exime de narrar, compõe sua carta de excertos da fala de outros; mas, ao fazê-lo, assume duas falas e se monta enquanto narrador. O texto expõe a falta de um elemento unificador e ao mesmo tempo a preenche; da mesma forma que a criatura, composta de pedaços de mortos e criada para preencher o vazio de Frankenstein, expõe esse mesmo vazio. A trama repete a estrutura da obra e ambas só existem enquanto um discurso criado que se nega radicalmente a referir-se a um sujeito externo e a imersão desse num possível "real".

2. Identificação oscilante

Como já antecipamos, o romance parece se desenrolar em torno de

vazios, que se preenchem transitóriamente, mas que ressurgem logo após, intensificados. As personagens, por mais que se tente exaustivamente, não podem ser agrupadas em séries, como se faz normalmente em abordagens psicanalíticas. Elas oscilam constantemente entre o domínio paterno e o materno e parecem buscar, "ad infinitum", uma identificação.

Dessa forma, não é de se estranhar que o tema da orfandade esteja muito presente. Ele parece, primeiramente, em Walton e se projeta, implicitamente, na também implícita Margareth. Victor Frankenstein, apesar de referir-se aos pais, remete-os totalmente para um segundo plano: ele é o indivíduo que cria a si mesmo a partir da busca científica. Em termos de relacionamento interpessoal, sua posição é altamente ambígua, repetindo a mesma caracterização de Walton. Ambos oscilam entre o masculino e o feminino, não encontrando em nenhum dos pólos (Pólos?) o preenchimento do vazio existencial. Na amizade, externam uma admiração quase enamorada por Clerval (Victor) ou pelo marinheiro não nomeado (Walton). Neles, o que os encanta e atrai é também a falta, ou seja, a impossibilidade de desenvolver-se intelectual e a perda da amada, respectivamente. Neles, vêem a perfeição e um modelo.

Em relação ao elemento feminino, a atitude de ambos é de sacralização da mulher. Em Walton, essa é elevada ao estatuto de irmã e se comporta como um olho invisível que o observa. Em Frankenstein, Elisabeth se torna a realização impossível, interdita pela presença da criatura. Essa alienação do objeto amado impregna todo o texto e acaba por marcar todos os personagens. Elisabeth encontra a morte, bem como Justine, seu "alter ego"; orfãs, privadas de família, não chegam a instaurar um lar ou instaurar-se em algum. Até mesmo as rela-

ções de amizade ou amor fraterno são interditas pela morte, como ocorre a Clerval e a William.

Assim, a constelação de personagens apresentada pelo romance fantasmaliza uma incessante indagação pela origem e sentido da vida e, consequentemente, pelas relações familiares e pessoais que as propiciam. Até mesmo nessa questão Walton e Victor se revelam homólogos. O primeiro defronta-se com o problema de explicar o princípio orientador da navegação (aqui uma evidente metáfora do percurso existencial) a partir do magnetismo terrestre. Parece-nos evidente, até mesmo pela proximidade no espaço textual, uma relação com a atração exercida nele pelo elemento masculino: O Pólo Norte é o modelo de identificação inutilmente procurado.

Frankenstein, por sua vez, volta-se para a pesquisa de uma origem biológica, com um mal disfarçado traço de metafísica: alquimistas e naturalistas convivem em sua bibliografia.

Sua problemática está centrada no momento da concepção, e a criação do monstro nos apresenta uma fusão dos papéis materno e paterno: ele é pai e mãe de uma criatura engendrada em seu exterior, a partir de material estranho a ele; o monstro é criado por ele, mas não dele. Temos condensada aí a problemática da rejeição à origem sexual e aos papéis exercidos pelos indivíduos nela envolvidos. Dessa forma, o horror a sua criatura incide também na impossibilidade de uma realização amorosa; o momento das núpcias esbarra no recalque, fazendo surgir o "monstro" por ele (de)negado.

Como se pode observar, a problemática das personagens/narradores se sobrepõe, fato esse observado por Frankenstein e que deflagra seu depoimento:

"Homem infeliz! Você quer compartilhar minha loucura? Será que você também bebeu do líquido que embriaga? Escute-me; deixe-me contar-lhe minha estória, e você afastará o cálice de seus lábios!"⁴

A nível de estruturação do foco narrativo, tal fato também se repete. Da mesma forma que a problemática existencial enunciada por ambos se soma e se sobrepõe, também o discurso de um é somado ao do outro e filtrado até atingir uma sutil sobreposição. A imagem do espelho, usada por nós anteriormente, pode ser novamente utilizada aqui sem constrangimentos. Um e outro se encontram em trajetórias opostas e se olham como se vissem a si mesmos em posições invertidas: onde começa um é onde termina o outro. No entanto, não há sujeito; são os dois apenas reflexos, e a procura da identificação com algo externo a eles resulta no vazio. Se Walton se aproxima do "je" laciano, o eu alienado, Vitor Frankenstein remete-nos ao "moi", pois sabe, não compreende e nega. O que os liga é a fricção, o atrito entre *conhecer e desconhecer*. No espaço entre esses dois planos cria-se o "monstro", o horror recriado verbalmente pelo discurso duplo e instalado no espaço vazio da corrente mencionada na introdução deste trabalho.

3. A criatura

Uma das características dominantes da criatura é seu aspecto exterior, jamais descrito detalhadamente, mas sugerido pelo material utilizado em sua composição. Formado por fragmentos de cadáveres, surge à imaginação do leitor como figura repelente, bem como horroriza a quem o vê, no desenrolar da trama romanesca. Nele, a dramatização é a do "não-ser", pois a questão do olhar do outro polariza sua ação. A criatura jamais adquire um conhecimento de seu próprio corpo,

pois lhe falta o olhar que o unifique, já que ele é um "não-nascido". Sua falta é, portanto, radical. Em seu desenvolvimento, soma as etapas da formação do "eu", como as entende a psicanálise atual, sem que um estágio ceda ao outro. A criatura é a síntese de um processo não resolvido; nele convivem o momento do "corp morcelé" (Lacan, *Escritos*) e o estágio do espelho.

Em relação a Walton e Frankenstein, o ser é um mergulho no processo identificatório, o momento em que todo o espelhamento se desfaz, para que se perceba que além dele há apenas o elo entre vida e morte, de onde emanam as pulsões. É o "ça", que no fantástico se manifesta pelo aparecimento do monstro. Esse esvaziamento é percebido por Roger Dadoun, em artigo dedicado ao filme *King Kong*:

*Avec Frankenstein e King Kong, le principe du Vide fonctionne selon d'autres règles. Le registre scientifique sur lequel se déploie l'histoire de Frankenstein – le créateur est ici savant – fait que la plénitude humaine est assumée par l'Intelligence; cadavre défermé ou pièces rapportées et cousues ensemble, Frankenstein n'accédera jamais à l'Intelligence, à la plénitude. Comme l'homme invisible est vidé de sa chair, et Dracula de son sang, Frankenstein est vidé de son intelligence. N'accédant pas à un statut humain, il n'a pas de nom, il n'est rien, et comme il faut bien désigner toute chose, c'est le nom de son créateur, Frankenstein, qui lui sera appliqué.*⁵

Evidentemente, Dadoun não se refere, especificamente, ao romance, onde sua colocação sobre a inteligência não cabe; além de que, em seu artigo, *Frankenstein* é mencionado de passagem, como exemplificação de uma análise radicalmente diferente desta. No entanto, sua observação é arguta ao compará-lo a *King Kong*. Também a criatura é uma superfície

de inscrição, uma rede de significantes que envolve um buraco não preenchido pela linguagem e que permanece "mancante".

4. O olho implícito

Já por diversas vezes fizemos notar que o singular foco narrativo do texto é homólogo ao desenvolvimento da trama. A forma epistolar, com encaixes, além de elidir um narrador unificador, deixando-o implícito, cria um novo receptor, diferente daquele que a Teoria da Literatura convencional chamou de "implícito", que poderíamos nomear de "virtual". Trata-se de Margareth, irmã de Walton. O texto se dirige a ela, como a um interlocutor mudo. Sua presença se faz sob a forma de um olho que vê, lê e unifica o discurso fragmentário, da mesma forma que o olhar da mãe totaliza e identifica a criança. Também o romance é uma criatura que procura a transitividade.

O lugar de Margareth, porém, é uma simples palavra muda. A leitura dela constrói o texto, mas, como um projetor de cinema, não se manifesta, permanece invisível. Numa sala de projeção o foco desloca-se para o olho do espectador; no romance, o lugar de Margareth é preenchido pelo leitor. Como destinatário, esse leitor passa a ser personagem, portanto criatura; como unificador de fragmentos assume o lugar do narrador implícito; portanto, criador.

Em *Frankenstein*, o Fantástico não se encena pelo aparecimento do monstro, mas pelo ilusionismo. A hábil técnica narrativa manipula o "efeito real" (como o compreende Barthes)⁶ para melhor denunciar a encenação. Isso tudo é discurso, diz a obra; descentramento, diríamos nós. □

NOTAS

- 1 SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Trad. Miécio A. J. Honkis. 2ª ed. Porto Alegre: LP&M, 1985.
- 2 Ibidem, p.29.
- 3 BORGES, J. L. *Ficciones*. 13ª ed. Barcelona: Alianza/Emecé, 1986.
- 4 SHELLEY, M. *Op. cit.*, p.27.
- 5 DADOUN, Roger. "King Kong: du monstre comme dé-monstration", *Littérature* (8), déc. 1972, p.117.
- 6 BARTHES, Roland. "O efeito de real". In: *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972.