

COIMBRA • 2018

63

BOLETIM DE

**ESTUDOS
CLÁSSICOS**

ASSOCIAÇÃO
PORTUGUESA
DE ESTUDOS
CLÁSSICOS

INSTITUTO
DE ESTUDOS
CLÁSSICOS

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

O MITO DE PIGMALIÃO REVISITADO: A SUA APLICAÇÃO NA ÉPOCA MODERNA E O *FRANKENSTEIN* DE MARY SHELLEY

REVISITING THE MYTH OF PYGMALION: THE USES OF THE MYTH IN THE MODERN ERA AND MARY SHELLEY'S *FRANKENSTEIN*

JOANA FILIPA PEREIRA COSTA¹

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

joanafcg@hotmail.com

ORCID.ORG/0000-0002-3233-3075

91

ARTIGO RECEBIDO A 07/11/2017 E APROVADO A 13/03/2018.

Resumo: O presente estudo tem por matéria de análise a obra gótica de Mary Shelley, *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*, datada de 1818. Pretende-se, além da exposição dos grandes temas sobre os quais o romance versa, verificar de que modo nos é permitido encontrar elementos conciliadores entre a obra de Shelley e o mito de Pigmalião.

Palavras-chave: Mito de Pigmalião, *Frankenstein*, Metamorfose, Tradição clássica.

¹ Mestranda em História Moderna – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. O presente ensaio resulta do trabalho desenvolvido para a unidade curricular de Literatura e Relações Interpoéticas, inserida no Mestrado em Poética e Hermenêutica, assegurada pelos Doutores António Manuel Ribeiro Rebelo e Luísa de Nazaré Ferreira.

Abstract: This study focuses on the analysis of Mary Shelley's gothic novel *Frankenstein or The Modern Prometheus*, published in 1818. In addition to exploring the main themes of the book, the aim of this study is to ascertain in what ways we can find common elements between Shelley's work and the myth of Pygmalion.

Keywords: Pygmalion's myth, *Frankenstein*, Metamorphose, Classical tradition.

Considerações iniciais

A exposição desta apreciação histórica e literária, com a análise mais aprofundada do romance gótico de Mary Shelley, encontra-se dividida em três momentos: no primeiro comentamos, brevemente, a ressonância pigmaliónica na modernidade, numa viagem sobre várias feições artísticas, especialmente a pintura, ópera e literatura; o segundo centra-se nas linhas básicas da narrativa de *Frankenstein* e nos temas góticos em que se inspira; no terceiro e último ponto examinamos os aspectos de contacto e paralelos que podemos encontrar entre o romance de Shelley e o mito de Pigmalião.

1. O mito de Pigmalião: a sua repercussão artística na Época Moderna

Os mitos são transversais a todas as épocas e a todos os espaços. Não ficam restritos indefinidamente. Constatamos este fenómeno um pouco por todas as eras. Os mitos da Antiguidade clássica deleitaram e influenciaram durante a medievalidade, renascimento, modernidade e contemporaneidade, épocas que procuraram vislumbrar estes mitos de acordo com a perspectiva dos seus contemporâneos, pelo que quem lê os mitos encontra neles formas distintas de olhar a realidade, e de compreender a sua vivência humana. Eles narram, explicam e revelam o tecido da realidade, e desta forma constatamos um pouco por toda a história o reaproveitamento mitológico, através da imitação, reabi-

litação, transformação ou actualização à instância temporal ou social em que se actua. As formas clássicas são, e apesar das suas variações, recursos constantes nas artes².

A época do Renascimento, apesar de não ter inaugurado o recurso à mitologia clássica (que, em menor proporção, havia sido empregue na cultura medieval³), foi engenhosa na sua utilização variada e multifacetada. Neste período, denota-se o esforço dos artistas em imprimirem às suas obras traços clássicos em harmonia com a novidade e com linhas que aproximassem os mitos à sua actualidade. É o reavivar de outra cultura através da imitação, cuja tendência passava essencialmente pela tentativa de assimilar os modelos antigos, apropriar-se deles e, se concretizável, igualá-los ou ultrapassá-los. Até então, os elementos que haviam instigado a imaginação e a produção artística debruçavam-se essencialmente sobre o Antigo e Novo Testamento, hagiografia e história da Igreja. Os assuntos religiosos foram, deste modo, os arquétipos dominantes da obra de arte medieval e renascentista, os quais versavam sobre a finalidade da vida humana, sobre os vícios desviantes da conduta virtuosa (como a sexualidade, gula ou avareza), os conselhos divinos, o exemplo de Cristo, entre outros⁴.

Em Portugal, destaca-se o século XVI pelo reavivar de formas clássicas, nomeadamente a Ode, a Elegia, a Bucólica e o Drama. A leccionação na Universidade de Coimbra de línguas clássicas (latim, grego) e do hebraico, evidencia uma preocupação em recorrer e compreender os textos antigos. Os discípulos das letras dedicaram-se à leitura, tradução e assimilação das obras legadas, comentando-as⁵.

² Jabouille 2000: 35-44.

³ *O Romance da Rosa* é, possivelmente, dos casos mais evidentes de influência pigmaliónica na Época Medieval, obra datada do século XIII e redigida por Jean de Meun.

⁴ Soares 2000: 69, Allen 2002: 338, Burke 2014:35.

⁵ Pardinhas 1959: 1, Soares 2000: 72, Pereira 2002: 9.

Ovídio foi um dos autores clássicos mais revisitados ao longo da Época Moderna⁶, pela mensagem de mudança e metamorfose que transmite na sua obra. Sobretudo no Renascimento, as *Metamorfoses* serviram de modelo pela cobertura que empreende entre a relação de continuidade e de mudança no mundo e nas vidas individuais das pessoas. A obra de Ovídio sublinha o princípio de que tudo na natureza está vivo, que tudo pode ser alterado, metamorfoseado, e que espírito e matéria podem actuar um sobre o outro⁷.

Dos mitos mais revisitados ao longo da Época Moderna destaca-se o de Pigmalião, tratado no livro X das *Metamorfoses* de Ovídio (vv. 243-297). Este mito é considerado o primeiro simulacro da cultura ocidental e corresponde a um simulacro por ser fruto da imaginação e da arte de Pigmalião, pelo que não possui precedentes nem modelos de imitação. O despertar da estátua pressupõe a atribuição de um corpo (já moldado pelo escultor) e de uma alma, convertendo a recém despertada donzela em algo comparável a um fantasma⁸. É um mito que, de modo muito claro, faz luz ao ideal da metamorfose, patente no avivar de uma estátua em donzela, com carne e sensações humanas. É portanto compreensível o apelo e o deleite que este mito, em particular, teceu na imaginação dos artistas modernos.

Tal como muitos outros mitos clássicos, também este fez parte do imaginário artístico do Renascimento e do Barroco. Na pintura destaca-se uma ampla galeria de artistas que imprimiram a sua predilecção pelo tema ovidiano, entre os quais destacamos Bertholet Flémal⁹, Sebastiano

⁶ Apesar da sua repercussão durante a modernidade, Ovídio foi também lido na Idade Média, apesar de a sua leitura se caracterizar pela mensagem moralizante e alegórica. A sua fama adensa-se sobretudo a partir de finais do século XI e inícios de XII, influenciando autores dos séculos XIII e XIV, como Chrétien de Troyes, John of Garland, Vincent de Beauvais, Richard de Fournival, Dante, Chaucer. Ver: Alberto 2007: 26.

⁷ Allen 2002: 340, Burrow 2002: 301, Hardie 2002: 3-4.

⁸ Stoichita 2011: 11-12.

⁹ 1614-1675. Ver: Pygmalion und Galatea (data desconhecida).

Ricci¹⁰, Jean Raoux¹¹, François Boucher¹², Laurent Pécœur¹³, Jean-Honoré Fragonard¹⁴, Jean-Baptiste Régnault¹⁵, entre variadíssimos outros. Na ópera, afirmaram-se Jean-Philippe Rameau¹⁶ e Gaetano Donizetti¹⁷. Na literatura destacam-se duas importantes obras da cultura ocidental: a peça *O Conto de Inverno*, de William Shakespeare, e o romance que consideramos neste breve trabalho, *Frankenstein* de Mary Shelley¹⁸.

O Conto de Inverno foi representado pela primeira vez em 1611, diante de Jaime I, e no Globe Theatre no mesmo ano. Em 1612, a peça foi novamente representada num ciclo teatral organizado em torno das festividades em honra do casamento da princesa Isabel com Frederico da Boémia¹⁹. A peça retoma o gosto do autor pelos ideais e pelas temáticas mitológicas da Antiguidade, como se tornou recorrente nas suas peças. Mesmo tendo a sua predilecção por Ovídio²⁰, Shakespeare foi mestre na arte de simultaneamente transmitir e ser influenciado

¹⁰ 1659-1734. Ver: Pygmalion and Galatea (1717-1724).

¹¹ 1677-1734. Ver: Pygmalion adoring his statue/ Pygmalion amoureux de sa statue (1717). Jean Raoux e Sebastiano Ricci foram aceites na Académie Royale de Peinture et Sculpture, em Paris, pelas suas pinturas que retratavam Pigmalião e a estátua. Cf. Stoichita 2011: 145. Raoux foi aceite na Academia no ano de 1717, precisamente pela sua representação de Pigmalião, quadro actualmente exposto no Museu Fabre (Montpellier). Por seu lado, Sebastiano Ricci foi aceite na Academia no ano seguinte.

¹² 1703-1770. Ver: Pygmalion and Galatea (1767).

¹³ 1729-1821. Ver: Pygmalion and Galatea (1784).

¹⁴ 1732-1806. Ver: Pygmalion (data desconhecida).

¹⁵ 1754-1829. Ver: Pygmalion praying Venus to animate his statue/ Pygmalion priant Vénus d’animer sa statue (1786).

¹⁶ Ver: “Pigmalion”, composta em 1748 e apresentada no mesmo ano na Ópera de Paris.

¹⁷ Ver: “Il Pigmalião”, composta em 1816 e apresentada pela primeira vez em 1960.

¹⁸ Além destes, podemos enumerar várias outras obras literárias que recorreram ao mito, nomeadamente o Pygmalion de Jean-Jacques Rousseau (1770), O Homem Positrónico, co-redigido pelo bioquímico e escritor Isaac Asimov e pelo escritor de ficção-científica Robert Silverberg (1992), e a Galatea 2.2, de Richard Powers (1995).

¹⁹ Vasconcelos 2006: 9.

²⁰ Burrow 2002: 306-310.

pelos temas clássicos. Constatamos essa predileção na sua escolha de palcos localizados na Grécia ou em países do Mediterrâneo oriental, e na escolha dos nomes das suas personagens, já que vários remetem para as *Vidas* de Plutarco, autor clássico que teve em Shakespeare um profundo eco²¹.

A sua preferência voltou-se também para as histórias legadas sobretudo pela tradição oral, como a da rainha Hipólita e Teseu, de cujo casamento o dramaturgo retirou ideias para a sua peça *Sonho de uma noite de verão* (cerca de 1590)²²; o mesmo se verifica na peça *António e Cleópatra* (1607)²³, ou *Romeu e Julieta* (reencarnações de Píramo e Tisbe). No *Conto de Inverno*, são vários os elementos clássicos, mas é na cena final, onde se representa o retorno de Hermíone à vida, que mais traços são evocados pela sua sintonia com o mito pigmaliónico: a rainha é restaurada ao mundo dos mortais através de meios sobrenaturais e mágicos, após aparecer ao público em forma de estátua, uma estátua tão perfeita que quase engana pela postura, “tão vivamente imitada, como nunca o sono imitou a morte” (vv. 18-19), aparentando “que respira e que nas suas veias corre sangue verdadeiro” (vv. 64-65), que “a vida parece aquecer-lhe os lábios” (v. 66), “parece vir dela um certo hálito” (vv. 77-78)²⁴. A particularidade da versão shakespeariana é o recurso à necromancia²⁵ para despertar a estátua de Hermíone, carecendo de intervenção divina, como ocorre também em *Frankenstein*, mas não em Ovídio.

Assim, podemos considerar que, e no dizer de José Ribeiro Ferreira, “dos elementos da cultura clássica, os mitos são os de mais assídua

²¹ Vasconcelos 2006: 14-15.

²² Bebiano 2003: 45.

²³ Peça que, à semelhança da Júlio César (1599), se destaca pela influência que Plutarco deteve junto do dramaturgo.

²⁴ Nas citações desta obra transcrevemos a versão de Filomena Vasconcelos. Ver: Vasconcelos 2006: 164, 166-167.

²⁵ Burrow 2002: 311.

e constante presença na cultura europeia”²⁶. Em particular os mitos de Ovídio foram modelares para os artistas da modernidade, pela mensagem de transformação que comunicam. As suas *Metamorfoses* permitiram-lhes colocarem-se no mundo com uma nova perspectiva face à natureza e à própria vida.

2. O romance gótico de Mary Shelley: os temas de *Frankenstein*

Neste capítulo pretendemos expor os vários motivos que rodeiam a obra de Mary Shelley²⁷, atentando sobre as várias configurações de *Frankenstein*, que lhe permitiram ter-se tornado tão influente na cultura ocidental, com uma série de reinterpretações no cinema e na literatura.

O romance de Shelley é um dos progenitores da ficção científica pelos temas que trata e pelos elementos góticos que explora, nomeadamente as cenas e descrições de cenários tipicamente medievais, como ruínas, cemitérios, e de quadros negros e deprimentes. O protagonista da obra, o cientista Victor Frankenstein, ao narrar a sua história, destaca o seu apetite por tais espaços, atestando que para o seu gosto pessoal “um cemitério era simplesmente o asilo dos corpos privados da vida”, e que “os horrores da morte” nunca lhe despertaram choque ou comoção. Os caminhos que o guiaram até à criação são pautados por tais cenários crepusculares e melancólicos. Passando “dias e noites entre túmulos e ossários”, Victor presenciou “a podridão da morte suceder às cores da vida”, “a vermina aproveitar-se do que tinham sido as maravilhas do

97

²⁶ Ferreira 2000: 95-96.

²⁷ Para a vida e obra de Mary Shelley, recomenda-se a leitura da obra de Bernheim (2014) – Uma biografia da autora de Frankenstein. Lisboa. Trata-se de uma obra bastante completa, que permite conhecer os vários traços da psicologia da autora inglesa, através de um percurso que nos narra a sua história de vida, as suas relações, as suas desilusões, alegrias e influências, e de que modo estas se complementaram na sua formação intelectual e psicológica. Este estudo fornece ainda uma série de excertos vários de correspondência, enviada ou recebida por Shelley, inclusive do seu círculo mais próximo, nomeadamente do seu marido, o poeta Percy Bysshe Shelley, do pai e da irmã.

cérebro e dos olhos”²⁸, enclausurado no seu gabinete, instigado pelas suas quimeras da filosofia natural e pelos seus desígnios exteriores à lei divina da criação por Deus.

Outra característica do gótico é a deterioração do indivíduo, elemento fundamental no retrocesso pessoal de V. Frankenstein. A sua progressiva decaída à medida que o mal floresce no monstro que criou é clara²⁹, como podemos constatar ao longo da obra. Começando com a fuga e renúncia ao mundo que escolhe quando se encontra na Universidade, após nomear para si a necessidade de descobrir os segredos da vida e da morte, possuído por um “entusiasmo quase sobrenatural”, objectivo que consegue almejar após “dias e noites de trabalho e fadigas incriveis”, após “tantas horas em penosos trabalhos”, até, por fim, “descobrir o segredo da geração e da vida” e os métodos essenciais que lhe permitiriam “animar a matéria”. Este processo de decadência continua a perseguir Victor, agora o arquétipo do cientista louco (o jovem estudante de medicina que, fascinado pelo galvanismo, se tranca no seu laboratório)³⁰, quando abandona todo o seu longo e penoso labor para a precipitação, descurando da paciência e metodologia cuidadosa, desprendendo-se do seu objectivo primordial de “acabar com as doenças do corpo humano”, de tornar “o homem invulnerável fosse a que fosse, salvo a uma morte violenta”, e de gerar um homem melhor, mais perfeito e imune aos males mundanos. Pretendia criar uma nova espécie de “seres bons e felizes” que lhe deveriam a vida, como se Victor fosse Deus criador. Contudo, tropeça neste processo, guiado pela impaciência e de tal forma acalentado pelos seus próprios êxitos “para que duvidasse da minha capacidade de dar vida a um ser tão complexo e maravilhoso como o homem”, culminando com a criação de um “ser de estatura gigante, de quase dois metros e meio

98

²⁸ A tradução desta versão pertence a Mário Martins de Carvalho. Carvalho 2015: 44-45.

²⁹ Hennessy 1978:21.

³⁰ Smith 1994: 41, Baldick 2001: 142.

de altura”, de “olhos amarelados e sombrios”, com “pele amarela que mal lhe cobria os músculos e as veias”, de cabelos “abundantes e de um negro brilhante”, dentes “brancos como pérolas”, que contrastavam “de maneira ainda mais horrorosa com os seus olhos lacrimejantes e sem cor, a cara enrugada”³¹. Como observa J. Reichardt (1994: 136-137), interessa aqui apontar a contradição entre o projecto racional que Victor havia planeado e o comportamento irracional que demonstra quando está tão perto de o atingir.

Durante este período, o cientista havia “empalidecido, emagrecido, à força de manter-se fechado”. A própria narração do momento em que consegue gerar vida deixa antever o negrume que se apoderou do seu espírito ao vislumbrar a sua criação: uma “triste noite de Novembro”, contavam os ponteiros “uma hora da manhã”, e lá fora “a chuva fustigava lugubrememente as vidraças”. Os indícios para o desfecho estavam todos claramente expostos: a criatura é inflamada com vida, uma vida que começa de imediato a ser preparada para o abandono e para as decepções perante a experiência junto de uma humanidade também enfraquecida pelas injustiças e vãs querelas. Para horror e desgosto de Victor – a quem, observa Erinç Özdemiş (2003: 131), é atribuído um nome a que não falta uma certa ironia, considerando que o objectivo que sempre o movera saiu gorado –, que se tinha “privado de repouso e cuidados”³² durante dois anos de intenso trabalho e anseios, presenciou os seus sonhos de mudar o mundo e a condição humana desvanecerem-se, um espelho caído e estilhaçado sem hipótese de ser restaurado.

Dois anos após o fatídico dia que inaugurou um ciclo de perda e morte na vida de Victor, encontramos o protagonista em penoso conflito moral consigo mesmo: por um lado, criador de uma criatura horrível, completamente alheia à imagem inicial que havia tecido na sua fantasia; por outro, culpabilizando-se pelas mortes que começavam,

³¹ Carvalho 2015: 44-49.

³² Carvalho 2015: 46-49.

nesse momento, a atingir o seu seio familiar, com a morte do seu irmão mais novo e uma querida criada da sua casa, Justine. Assim, conta que “errara como um espírito maléfico, pois tinha dado causa a uma série de acções malfazejas e inacreditáveis que, bem o receava, estavam ainda no seu início”³³, agouro que não se afastava minimamente da verdade. Realmente, as acções tanto de criador como de criação vão culminar com a morte de todos os entes queridos de Frankenstein, como o seu irmão, o seu melhor amigo Clerval, a sua noiva e o seu pai.

O ódio que Victor nutria pela criatura que moldara cresce a cada passo, e nem a eloquência do monstro que, quando expõe apaixonada e sensivelmente a sua posição, permitiu que se apercebesse da verdadeira essência de um ser que não teve culpa de ter nascido no meio de um mundo que não o aceitava. Pelo contrário, Victor recusa-se a aceitar o pedido da criatura em ter uma companhia – possivelmente, a única via que encontraria para evitar incorrer em caminhos obscuros -, após os vários conflitos que teve na sua consciência. Perguntava-se se a companheira que criaria para o monstro “poderia ainda vir a ser mais cruel”, ou se iriam de facto gostar um do outro. Mais, iria o monstro aceitar ver uma companheira tão feia como ele, e como iria reagir perante tal “fealdade ... em forma de mulher?”, ou iria a nova criatura repeli-lo? Noutro cenário, que futuro teria a humanidade se os dois monstros procriassem? Haveria sequer um futuro no qual uma “raça de demónios” deambulasse pela terra, em constante crescimento?³⁴

A queda definitiva de Victor é selada com a morte dos seus entes queridos. Ao desconsolo e à culpa sucede a cólera. Culpava-se por permanecer vivo num mundo agora desprovido das pessoas que amava; culpava-se por ter sido o causador das suas mortes; condenava-se por estar vivo. Chama a si todas as forças que o espírito humano conserva dentro de si. Elege a vingança como veículo do seu apaziguamento:

³³ Carvalho 2015: 83.

³⁴ Carvalho 2015: 159-160.

“Pelo solo sagrado em que me ajoelho, pelas sombras que erram à minha volta, pelo desgosto eterno que sinto, por ti, ó noite, e pelos espíritos que sobre ti reinam, presto o juramento de perseguir o demónio que provocou toda esta miséria, até que um de nós morra. Viverei para me vingar! Para isso peço-vos, a vós, sombras dos defuntos, e a vós, espíritos da vingança: ajudai-me a conduzir-mel Que o monstro diabólico e maldito conheça o desespero que eu sinto neste momento!”³⁵.

A errância de Victor finda no Pólo Norte, após uma acesa perseguição ao monstro. A sua morte teve como desfecho o suicídio do monstro, agora também sem qualquer motivação para continuar a sobreviver:

“Serei eu a erguer a minha própria fogueira e a reduzir a cinzas este corpo, para que nada fique que permita a um imprudente curioso a criação de outro miserável como eu. Vou morrer”³⁶.

101

O recurso ao “monstro”, à “criatura” moldada por V. Frankenstein a partir de pedaços de cadáveres que recolhia dos cemitérios é também um traço indicador do gótico literário. A utilização de semelhante ser corresponde ao apelo gótico de se guiar pela imagética do sobrenatural e enquadra-se perfeitamente no quadro das consciências pintado por Mary Shelley, envolto numa panóplia de temas filosóficos e morais que se adequavam ao seu contexto histórico-social. O monstro aparece como lareira da qual emergem sucessivas vagas de chamas, isto é, a partir da sua criação uma série de questões são levantadas pela autora que, camufladamente, coloca em destaque os grandes campos de interrogação da sua época. Destes, que também podem ser facilmente incluídos

³⁵ Carvalho 2015: 192.

³⁶ Carvalho 2015 207.

na matéria gótica, sobressaem os argumentos políticos, religiosos e filosóficos que prendem o leitor ao romance do início ao fim.

Os argumentos religiosos detectam-se na rejeição de atribuir à criação do monstro uma intervenção divina. Por esse motivo, Mary Shelley coloca nas mãos de Victor todo o mérito científico que lhe permitiu atingir os seus objectivos. Por um lado, assume-se como uma paródia do mito da criação; por outro, emite um juízo de valor em torno da criação sem intervenção divina, a qual só poderá ter desfechos negativos; e pode ainda caracterizar a ambição humana de superar a esfera do divino enquanto um desafio directo a Deus, ou a vitória da razão humana sobre o mundo natural³⁷.

Do ponto filosófico e moral, deparamo-nos com a figura de um ser apelidado de “monstro”, criatura”, unicamente devido à sua aparência física, o que é uma forma de desumanização³⁸. Porém, apesar da sua feiura, o monstro de Frankenstein é também sábio. Aprende a ler e interpretar Plutarco, Milton e Goethe. O carácter sensível e apaixonado que demonstra pelo mundo, faceta que o leitor tem hipótese de conhecer pelo relato que expõe, sobretudo quando demonstra a necessidade que sente pelo amizade e afecto, é a verdadeira índole desta personagem, pelo menos inicialmente, antes da negação que o mundo lhe concede na sua tentativa de se inserir na sociedade. A sua aparência física é o único marco negativo que lhe podemos atribuir, e é esse mesmo atributo que precipita o abandono imediato de Victor, aterrorizado com a sua criação e com o fim lamentável dos seus desígnios. A recepção dos homens perante a sua aparência conduziu o monstro a uma vida miserável e desprovida de qualquer contacto físico e espiritual. Qualquer tentativa de se aproximar de pessoas terminou com as faces assustadas dos que o viam, e a sua conseqüente fuga. A sua decadência moral foi fruto da rejeição e da injustiça de que foi alvo, forçando-o a escolher o caminho

³⁷ Özdemir 2003: 128-129, 131.

³⁸ Özdemir 2003: 138.

da maldade e da vingança. Podemos reter algumas ideias essenciais deste caso, nomeadamente o facto de que para alcançar um estado de felicidade, ou de apaziguamento, um tem que estar em contacto com outrem, necessita de se relacionar e de ser receptor e dador de afecto e companheirismo. Sublinha-se também a ideia de que o abandono completo precipita os génios dos homens para o enfraquecimento e abatimento psicológico que, no caso do monstro, lhe avivou os desejos de vingança frente ao criador que o deixou desamparado num mundo cruel e indiferente.

O romance de Shelley pode ser entendido como um aviso, uma chamada de atenção para a procura desmedida do conhecimento infinito e sem limites, o qual arrisca facilmente a ser desvirtuado e a ultrapassar as barreiras entre o certo e o errado. Que devemos aceitar tomar responsabilidade pelas nossas acções. Victor é o paradigma desta falha: cria um ser, produto da razão, que é abandonado pela mesma ciência que devia ter sido responsável por ele; daí se ter transformado num monstro no sentido moral da palavra³⁹. Além disto, as acções de Victor, sendo também violações ao código criativo de Deus, são introdutórias de forças não-naturais e perturbadoras da ordem natural da natureza. A criação do monstro foi um desafio directo à aceite realidade de que o ser humano é imperfeito, cotejado pelos pecados, sofrimentos, doenças e morte⁴⁰.

103

3. Paralelos entre o mito de Pigmalião e o *Frankenstein* de Mary Shelley

Este romance gótico diverge, contudo, do seu modelo pigmaliónico: seguindo as correntes do seu tempo, a era do Iluminismo, do raciocínio empírico, da experimentação e da procura de respostas, *Frankenstein*

³⁹ Özdemir 2003: 131.

⁴⁰ Smith 1994: 52-53.

contorna a necessidade da criação por mão divina, transpondo essa função para a capacidade inventiva e científica da humanidade⁴¹. Apresenta-se enquanto intermediário harmonioso entre a ideologia iluminista e o verdadeiro carácter e natureza dos homens⁴², já que a obra envereda numa profunda análise do íntimo do ser humano, em todos os seus contornos.

Porém, existem, de facto, várias semelhanças entre esta história e o mito ovidiano de Pigmalião. No entanto, esses pontos de contacto só se tornam evidentes quando olhados pela universalidade dos temas e subtemas sobre os quais versam. Assim, apesar de nas duas se evidenciarem criadores, criações e consequências resultantes dos inventos e métodos de gerar vida a objectos inanimados, as formas como os autores exploram esses estes elementos são, na sua genuína totalidade, antagónicas.

Nas *Metamorfoses*, o protagonista é um criador que dá forma à estátua com uma minúcia e um talento únicos. Antes do despertar, a estátua parecia já viva, em virtude do dom artístico de Pigmalião⁴³. É a sua tremenda habilidade que lhe permite dar tão perfeita forma ao marfim. Nas palavras de Stoichita (2011:24), o escultor “trabalha do mesmo modo que a natureza e o resultado é uma criação aparentemente viva, aparentemente animada”. Porém, esta estátua só é animada com vida mediante a intervenção divina de Vénus que, compreendendo a prece de Pigmalião no dia da festa em sua honra, acode ao pedido deste, e “por três vezes o fogo se avivou e a ponta da chama se ergueu pelos ares, sinal favorável”⁴⁴ aos desejos do escultor. Em contrapartida, o que encontramos em *Frankenstein* é um cientista que, após anos de estudo e reclusão, de procura incessante pelo conhecimento desconhecido e

⁴¹ Stoichita 2011: 133-134.

⁴² Smith 1994: 39.

⁴³ Nas citações desta obra transcrevemos a versão de Paulo Farmhouse Alberto. Ver: Alberto 2007: 252, vv. 247, 250-251.

⁴⁴ Alberto 2007: 253, vv. 278-279.

escondido da civilização, encontra forma de moldar um corpo e de o embutir com vida, sem intervenção divina e sem meios sobrenaturais.

Com Pigmalião, sobrepõe-se o factor amoroso, considerando que o criador se apaixona pela sua obra, prevalecendo sempre o peso da sexualidade e da paixão, como se denota em várias passagens, como quando à estátua dá “beijos e julga que são devolvidos”, “lhe faz carícias”, “lhe traz presentes” como “conchas e pedrinhas polidas/ e pequeninas aves e flores de mil cores/ e lírios, e bolinhas coloridas”, enfeitada com “vestidos”, os dedos com anéis e jóias, o pescoço com colares, as orelhas com “leves pérolas” e “fitas sobre o peito”⁴⁵. Em *Frankenstein* é o oposto que se impõe: Victor fica horrorizado com o que criou e por isso abandona a sua criação, totalmente desamparada e ainda por educar.

No mito ovidiano, ninguém sai prejudicado da situação. Pelo contrário, Pigmalião é agraciado com o despertar da donzela, que se entrega a ele desde o primeiro momento de intimidade. Esta narrativa termina com o casamento de Pigmalião com a donzela (que não é nomeada na versão ovidiana), e com o nascimento do fruto da relação, uma filha chamada Pafo. Mary Shelley opta por outro enredo. A criação do monstro é o despoletar de uma série de acontecimentos nefastos para o seu criador, que culmina no assassinio paulatino dos membros da sua família. Constatando a injustiça e a dureza do mundo, o monstro apercebe-se das próprias irregularidades e violências presentes na natureza, que pretendem destruir a ordem racional e estável, essência que decide adoptar para si mesmo, manifestada através da vingança e da dissimulação⁴⁶:

“Deverei respeitar os homens que me desprezam? Vivam eles comigo e tratem-me com bondade que, então, em lugar de lhes fazer mal, far-lhes-ei todo o bem possível, com lágrimas de gra-

⁴⁵ Alberto 2007: 252, vv. 256, 259, 260-262, 263-265.

⁴⁶ Smith 1994: 56-57.

tidão. Mas isso não pode ser. Todavia, não me submeterei a uma escravidão abjecta. Vingar-me-ei dos ultrajes recebidos: já que não posso inspirar o amor, inspirarei o medo! Tu, sobretudo, defende-te do meu ódio, pois trabalharei para a tua perda e só me deterei depois de te estilhaçar o coração e quando amaldiçoares a hora do teu nascimento”⁴⁷.

A donzela do poema de Ovídio, porém, logo ao despertar surge como humana perfeita, isto é, sente, reconhece, age como humana (vv. 292-294):

“A donzela sentiu os beijos
que ele dava e corou. E erguendo o olhar tímido para o dele,
vislumbra, ao mesmo tempo, o céu e quem a amava”.

106

Já o monstro é inflamado com vida, mas uma vida incompleta. Não sabe falar, não tem memória, não possui capacidade de ter pensamentos complexos. Os dois anos que permeiam a sua criação e o seu primeiro encontro com Victor, serviram como guia educacional, nos quais aprendeu tudo sozinho, observando os humanos ao seu redor. Na verdade, a sua capacidade de compreender o mundo e as suas formas de comunicação é um aspecto que deve ser destacado. O despertar da sua consciência ocorre imediatamente após a fuga de Victor: desamparado, inconsciente, corre para a floresta, e a primeira coisa que lhe prende o olhar é a Lua, que o preenche com um sentimento de maravilhamento. Rapidamente, consegue aprender a usar o fogo, a cozinhar, e a ler. Observando os camponeses e os seus comportamentos, logra em aprender paulatinamente a linguagem humana e a reconhecer movimentos, palavras e ideias conceituais, como riqueza, escravatura e tirania. Consegue aprender a ler sozinho, e a partir de então estuda a

⁴⁷ Carvalho 2015: 140.

história da civilização através das obras de Plutarco, Milton e Goethe. Com estas aprendizagens e descoberta do universo humano, a sua necessidade de companheirismo cresce profundamente, sentindo a dor aumentar à medida que se apercebe da carência de afectos e simpatia por parte de outrem⁴⁸.

No que respeita à matéria-prima utilizada, Pigmalião optou pelo marfim, ao passo que Victor criou a sua obra a partir de fragmentos de corpos que recolhia. O marfim poderá ter sido escolhido por se apresentar “entre uma carnação ideal e a pálida matéria dos sonhos”, ou por ser menos duro de moldar, mais macio, passível de transmitir uma sensação de quente, de vividez⁴⁹.

Relativamente às motivações, Pigmalião moldou a estátua de uma donzela a partir do marfim por se encontrar desgostoso com as outras mulheres, “revoltado com os vícios sem conta que a natureza/ conferia à índole feminina”⁵⁰. A estátua pode também simbolizar a renúncia aos prazeres da carne (uma vez que se decidira pelo celibato há muito), criada a partir do marfim, material branco, representativo da pureza. Assim estaria protegido, porque à partida não poderia ser tentado por um objecto inanimado. Todavia, o inesperado sucede quando a estátua provoca desejos em Pigmalião, em vez de os evitar, conforme planeado previamente⁵¹. Já Victor cria o monstro com o propósito filantrópico de proporcionar à humanidade avanços científicos relevantes, que permitissem ao homem ultrapassar fraquezas que sempre o acompanharam, como a doença ou a morte prematura. Portanto, a motivação de Pigmalião é inteiramente pessoal e concretiza-se plenamente. A de V. Frankenstein tem um alcance universal, mas redundante em fracasso com a concepção de um ser montado com recurso a partes de cadáveres,

⁴⁸ Holmes 2009: 331-332.

⁴⁹ Stoichita 2011: 17, 21.

⁵⁰ Alberto 2007: 252, vv. 244-245.

⁵¹ Stoichita 2011: 24 -25.

ou seja, reprovável e macabra, o que já por si antevê a recepção que lhe prestarão ao longo da sua existência.

Efectivamente, Victor começa por ser um filantropo, à medida de um Prometeu moderno, como o título da obra indica. Na tradição que atribui a Prometeu a devolução ou entrega do fogo aos homens (iniciada por Hesíodo e difundida por Ésquilo), o deus é individualizado/distingue-se pelo seu altruísmo e pela carga simbólica do humanitarismo pelas suas acções, e riscos, a favor dos homens. Na versão de Ovídio, Prometeu aparece enquanto criador, pai da humanidade (vv. 76-88, Livro I das *Metamorfoses*). Ambas as tradições podem ser observadas na obra de Shelley: Victor é filantropo e humanista, que busca nas suas acções o bem e a resistência dos homens face aos limites do corpo, como criador de algo inexistente, fruto da sua imaginação, sem qualquer modelo precedente. E, tal como o Prometeu clássico, também Victor é castigado pelas suas ousadias e imprudências.

108

Considerações finais

Mary Shelley pode ser considerada, pela sua obra gótica, a autora que melhor uso fez dos motivos que ressaltam da obra ovidiana. Os temas que trata em *Frankenstein* são, claramente, análogos com os aspectos que permeiam o mito de Pigmalião: em ambas constatamos a presença de criadores, motivados por razões distintas; e obras, que são originadas com recurso a materiais distintos, e que serão recebidas na sociedade de modo díspar.

O trabalho de Shelley deixa fluir nas suas palavras uma variedade de mensagens filosóficas que tocavam proximamente a autora, inserida num período que via decair o espírito inabalável da confiança no Iluminismo, época pautada pela satisfação na produção dos estilos gótico e romântico, sobretudo em Inglaterra. Shelley recorre a elementos destes dois géneros literários, sobretudo na sua tentativa de transmitir uma mensagem de cautela e prudência relativamente à fé na ciência

e na capacidade humana de acompanhar o progresso que construía. Adverte sobre o furor científico em que Inglaterra vivia, numa época em que a Revolução Industrial estava em marcha incessante. As acções sobre a Natureza, meditava Shelley, deviam ser calculadas e refreadas pela consciência das consequências que podem advir de tais acções. A figura do monstro é isso mesmo: uma advertência ao casamento da humanidade com a ciência.

BIBLIOGRAFIA

- Alberto, P. F. (2007), Ovídio. *Metamorfoses*, Introdução, tradução e notas, Lisboa.
- Allen, C. (2002), “Ovid and art”, in P. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 336-367.
- Baldick, C. (2001), *In Frankenstein’s shadow. Myth, monstrosity, and nineteenth-century writing*, Oxford.
- Bebiano, A. (2003), “Shakespeare e os Clássicos: Metamorfoses e reescritas”, in *Biblos*, N.S., 1: 43-59.
- Bernheim, C. (2014), *Uma biografia da autora de Frankenstein*, Lisboa.
- Burke, P. (2014), *O Renascimento*, Lisboa.
- Burrow, C. (2002), “Re-embodiment Ovid: Renaissance afterlives”, in P. Hardie, (ed.), *The Cambridge companion to Ovid*, Cambridge, 301-319.
- Carvalho, M. M. (2015), Mary Shelley. *Frankenstein*, Porto.
- Ferreira, J. R. (2000), “O mito de Narciso na poesia portuguesa contemporânea”, in A. M. M. MELO (coord.) - *A mitologia clássica e a sua recepção na literatura portuguesa*, Braga, 95-124.
- Hardie, P. (2002), *The Cambridge companion to Ovid*. Cambridge.
- Hennessy, B. (1978), *The Gothic Novel*, Harlow.
- Holmes, R. (2009), *The age of wonder. How the romantic generation discovered the beauty and terror of science*, London.

- Jabouille, V. (2000), “Histórias que a memória conta. Os antigos, os modernos e a mitologia clássica”, in Melo, A. M. M. (coord.), *A mitologia clássica e a sua recepção na literatura portuguesa*, Actas do Symposivm Classicvm I Bracarense. Braga, 25-47.
- James, L. (1994), “Frankenstein’s monster in two tradicions”, in Bann, S. (ed.), *Frankenstein, creation and monstrosity*, London, 77-94.
- Özdemir, E. (2003), “Frankenstein: Self, body, creation and monstrosity”, in *Ankara Universitesi Dil ve Tarih Cografya*, Frakultesi Dergisi, 43, 1, 127-155.
- Pardinhas, A. A. (1959), *O aproveitamento dos mitos clássicos na poesia do século XVI*, Dissertação para Licenciatura em Filologia Românica, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra.
- Pereira, M. H. R. (2002), “A tradição clássica na poesia portuguesa: alguns exemplos”, in Rocha Pereira, M. H., & Oliveira, J. M. P., & Silva, A. M. da (aut.), *Portugal e a Europa*, Série Literatura, História e Geografia. Cadernos de Língua e Cultura Portuguesa. Imprensa de Coimbra, 9-29.
- Reichardt, J. (1994), “Artificial life and the myth of Frankenstein”, in Bann, S. (ed.), *Frankenstein, creation and monstrosity*, London, 136-157.
- Roe, N. (2008), *Romanticism: an Oxford guide*, Oxford.
- Soares, N. N. C. (2000), “Mito, imagens e motivos clássicos na poesia trágica renascentista em Portugal”, in Melo, A. M. M. (coord.) - *A mitologia clássica e a sua recepção na literatura portuguesa*, Braga, 67-93.
- Smith, C. (1994), “Frankenstein and natural magic”, in Bann, S. (ed.), *Frankenstein, creation and monstrosity*, London, 39-59.
- Stoichita, V. (2011), *O efeito Pigmalião. Para uma antropologia histórica dos simulacros*, Lisboa.
- Vasconcelos, Filomena (2006), William Shakespeare. *O Conto de Inverno*, Introdução, tradução e notas, Porto.