

AS MOLDURAS ESPACIAIS DO FANTÁSTICO EM *FRANKENSTEIN*: UMA TOPOANÁLISE

DRA. SIGRID RENAUX

Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE
Curitiba, Paraná, Brasil
(sigridrenaux@gmail.com)

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo verificar como a toponálise – o estudo do espaço na obra literária – por meio das molduras espaciais do romance *Frankenstein*, de Mary Shelley (1818), contribui para dramatizar o elemento fantástico do enredo. Essas molduras são utilizadas para abrigar os dois gêneros que compõem a obra: o epistolar, com as diversas cartas escritas pelo capitão Robert Walton à sua irmã, nas quais relata como o navio sob seu comando avistou o ser gigantesco criado por Victor Frankenstein e, em seguida, dar abrigo ao próprio cientista, moribundo; e o narrativo, no qual Frankenstein passa a narrar sua história ao capitão Walton. Ambos os gêneros, por sua vez, acrescentam mais autenticidade à estranheza dos acontecimentos.

Palavras-chave: Toponálise. Molduras espaciais. Romance gótico. *Frankenstein*.

Artigo recebido em 09 ago. 2017.
Aceito em 11 set. 2017.

RENAUX, Sigrid. As molduras espaciais do fantástico em *Frankenstein*: uma toponálise. *Scripta Uniandrade*, v. 15, n. 2 (2017), p. 54-74.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 21 out. 2017.

THE SPATIAL FRAMES OF THE FANTASTIC IN *FRANKENSTEIN*: A TOPOANALYSIS

ABSTRACT: This article aims to analyze how the study of space in literary works – topoanalysis– by way of the spatial frames in Mary Shelley’s novel *Frankenstein* (1818) contributes to dramatize the fantastic element in the plot. These frames are used to shelter the two genres which make up the novel: the epistolary genre, with the several letters written by Captain Robert Walton to his sister, in which he reports how the ship under his command caught sight of the monster created by Victor Frankenstein, and then gave shelter to the dying scientist; and the narrative genre, in which Frankenstein starts to narrate his story to Captain Walton. Both genres, in their turn, add more authenticity to the strangeness of the happenings.

Keywords: Topoanalysis. Spatial frames. Gothic novel. *Frankenstein*.

Frankenstein ou o Prometeu moderno (1818), romance gótico escrito em 1816 e considerada a primeira obra de ficção científica, já mereceu inúmeras análises, tanto em relação à prematuridade da autora (escrito quando Mary Shelley tinha apenas dezenove anos) e à época histórico-cultural em que foi escrita – a derrota de Napoleão, os ideais da Revolução Francesa e os escritos de Rousseau, com sua visão de total liberdade no estado de natureza do homem – quanto em relação às suas diferentes mensagens, entre as quais salientam-se os riscos de lidar com a ordem natural das coisas, os perigos da ambição desmedida e a necessidade de o ser humano se conectar com os outros.

RENAUX, Sigrid. As molduras espaciais do fantástico em *Frankenstein*: uma topoanálise. *Scripta Uniandrade*, v. 15, n. 2 (2017), p. 54-74.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 21 out. 2017.

A Introdução de Mary Shelley relata a origem da história de *Frankenstein*: as conversas entre Lord Byron e seu marido, Percy B. Shelley, ao estarem, juntamente com John Polidori, trancados na Villa Diodati às margens do lago de Genebra devido ao verão chuvoso e anormal para a época, causado pelo fato de que, em 1815, o Monte Tambora na ilha de Sumbawa (atual Indonésia) entrara em erupção. Como consequência, um milhão e meio de toneladas de poeira foram lançadas na atmosfera, bloqueando a luz solar, deixando o ano de 1816 sem verão no hemisfério norte. Por esta razão, além de lerem histórias de fantasmas, também começaram a escrever cada um deles uma história de fantasmas, por sugestão de Byron.

Como Mary Shelley narra,

Eu tratei de pensar numa história – uma história rival das que nos instigaram àquela tarefa. Uma história que falasse dos misteriosos temores de nossa natureza e provocasse um horror eletrizante – uma história para fazer o leitor ter medo de olhar ao seu redor, para enregelar o sangue e acelerar as batidas do coração. Se eu não conseguisse fazer isso, a minha história de terror não seria digna do nome. (SHELLEY, 2009, p. 16)

Se no início Mary Shelley havia pensado apenas em escrever um conto, por insistência de seu marido ela desenvolveu “a idéia (sic) mais amplamente” (SHELLEY, 2009, p. 18). E, no Prefácio escrito por Percy B. Shelley, este salienta que

O caso em que se baseia esta ficção, segundo o dr. Darwin e alguns fisiólogos alemães, não é impossível de acontecer. (...) O acontecimento de que depende o interesse da história não apresenta as desvantagens de um mero conto de terror ou de encantamento. Justifica-se pela novidade das situações que desenvolve e, embora impossível como fato físico, proporciona à imaginação um ponto de vista que permite delinear as paixões humanas de modo mais abrangente e imponente do que qualquer um que o relato ordinário de eventos reais possa oferecer. (SHELLEY, 2009, p. 19)

O fato de o poeta já enfatizar que para alguns fisiólogos um caso assim “não é impossível de acontecer”, de alguma maneira já aponta para o avanço da ciência neste século XXI e, por outro lado, também abre espaço para que nossa

imaginação possa continuar criando novas perspectivas a partir da combinação de ideias, superando, assim, nas palavras de Shelley, a delimitação das “paixões humanas” de maneira mais intensa do que um relato comum de acontecimentos reais poderia oferecer.

O romance é narrado através de cartas escritas pelo capitão Robert Walton à sua irmã na Inglaterra, enquanto ele está comandando uma expedição marítima à procura de uma passagem para o pólo Norte. O navio sob seu comando fica preso quando o mar se congela e a tripulação avista o ser gigantesco criado por Victor Frankenstein viajando em um trenó puxado por cães. Em seguida o mar agitado libera o navio, e a tripulação avista, em uma balsa de gelo, o doutor Victor Frankenstein, moribundo. Ao ser recolhido, Frankenstein passa a narrar sua história ao capitão Walton, que a reproduz nas cartas à irmã.

Deste modo, a presença de dois gêneros literários – o epistolar e o narrativo – já está indicado no próprio Sumário. E o motivo de a epístola continuar a ser cultivada, especialmente no século XVIII, por Shelley e Byron, entre outros (MOISÉS, 2013, p. 163), poderia explicar a razão de Mary Shelley ter adotado este gênero: as diversas cartas escritas pelo capitão Robert Walton emolduram os vinte e quatro capítulos da narrativa de Victor Frankenstein – os dez primeiros narrados por Frankenstein, os capítulos onze a dezesseis narrados pela criatura e os capítulos dezessete a vinte e quatro narrados novamente por Victor Frankenstein – e em seguida a continuação da correspondência de Walton à sua irmã.

Teríamos, portanto, duas molduras:

1ª) a epistolar, com as quatro cartas iniciais (p. 23-36) e a carta final de Walton à sua irmã (p. 206-218) emoldurando

2ª) a narrativa, com a história de Victor Frankenstein, narrada para Walton (caps. 1-10), emoldurando por sua vez a narrativa da criatura para seu criador, Victor Frankenstein (caps. 11-16), e a retomada da história de Frankenstein para Walton (caps. 17-24).

Se o enredo de *Frankenstein* já é instigante – como Mary e Percy B. Shelley apontaram na Introdução e no Prefácio –, o fato de o romance estar dividido nessas duas classes de **molduras**, enfatizando não só a narrativa de Frankenstein mas nos encaminhando para a leitura da narrativa da criatura (ou monstro, como também é denominado), parece acrescentar mais autenticidade à estranheza dos acontecimentos, pois, como Walton escreve na quarta carta à sua irmã,

Ocorreu-nos um acidente tão estranho que não posso evitar registrá-lo (...). Às duas horas, a neblina se dissipou, e vimos, estendendo-se em todas as direções, vastas e irregulares planícies de gelo, que pareciam não ter fim. (...) minha mente ficou angustiosamente mais alerta, quando um estranho espetáculo atraiu de repente a nossa atenção (...). Percebemos um carrinho, preso a um trenó e puxado por cães, movendo-se em direção ao norte (...); um ser com a forma de um homem, mas aparentemente de estatura gigantesca, estava sentado no trenó e conduzia os cães. (SHELLEY, 2009, p. 30)

Esta primeira moldura – a epistolar – ao abrigar o acidente “tão estranho” que marca o início do conto fantástico – com a súbita aparição da “criatura” seguida, na outra manhã, pelo surgimento de outro trenó com a figura de Victor Frankenstein, que é então recolhido ao navio e que decide, após dois dias, contar suas aventuras ao capitão – é então aberta para relatar a história de Frankenstein. Como ele diz ao capitão: “Prepare-se para ouvir a descrição de fatos que costumam ser considerados maravilhosos. (...) [pois] duvido de que o encadeamento da minha história reúna provas da veracidade dos fatos que a compõem” (SHELLEY, 2009, p. 35). Ou seja, o fato de o próprio Walton estar cético quanto à sua história poder ser considerada verdadeira, permite ao leitor hesitar também – ultrapassando a classificação de Tzvetan Todorov (1970, p. 156) – entre o estranho, o fantástico e o maravilhoso.

Concentrando-nos então no objetivo deste trabalho – verificar como as molduras espaciais tanto da parte epistolar quanto da parte narrativa de *Frankenstein* contribuem para dramatizar o elemento fantástico do enredo, pois, como salienta Massaud Moisés,

a geografia do conto deve estar diretamente relacionada com o drama que lhe serve de motivo: a paisagem *vale* como uma espécie de projeção das personagens ou o local ideal para o conflito; não é pano de fundo, mas personagem inerte, interiorizada e possuidora de força dramática, ao participar da tensão psicológica entre as personagens. (MOISÉS, 1970, p. 108)

– essas funções das molduras espaciais são ainda aprofundadas nas teorizações Oziris Borges Filho. Como ele enfatiza – citando a definição de topoanálise como se encontra em *A poética do espaço* de Gaston Bachelard – “A topoanálise seria

RENAUX, Sigrid. As molduras espaciais do fantástico em *Frankenstein*: uma topoanálise. *Scripta Uniandrade*, v. 15, n. 2 (2017), p. 54-74.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 21 out. 2017.

então o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (BACHELARD, 1989, p. 28). Borges Filho, entretanto, apesar de aceitar a sugestão de Bachelard em relação à terminologia, diverge dele em relação à definição, visto que, para o teórico, a topoanálise seria mais do que o “estudo psicológico” do espaço, pois abarcaria “todas as outras abordagens sobre o espaço” (BORGES FILHO, 2008, p.1), abrangendo não apenas “a vida íntima”, mas também “a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou natural”; ou seja, compreende “o cenário ou natureza e a vivência das personagens nesses espaços” (BORGES, 2008, p. 1).

Esta definição é seguida pelas diferentes funções que este espaço pode exercer, quais sejam: caracterizar as personagens, situando-as no contexto sócio-econômico e psicológico em que vivem; influenciar as personagens e também sofrer suas ações; propiciar a ação; situar a personagem geograficamente; representar os sentimentos vividos pelas personagens; estabelecer contraste com as personagens; antecipar a narrativa (BORGES, 2008, p. 1-3). Deste modo, a verificação de como as molduras espaciais contribuiriam para dramatizar o elemento fantástico do enredo será complementada pelas outras funções que essas molduras espaciais poderiam exercer em *Frankenstein*.

O levantamento dos espaços da narrativa em *Frankenstein* está nitidamente caracterizado pelo fato de termos, por um lado, o espaço contido nas duas molduras vistas acima – a primeira, apresentando os espaços mencionados nas cartas de Walton à irmã, e a segunda, apresentando os espaços da história de Victor Frankenstein para Walton, da narrativa da criatura para seu criador e a retomada da história de Frankenstein para Walton, como visto acima.

A MOLDURA ESPACIAL EPISTOLAR

Ela é constituída, como visto, pelas quatro cartas de Walton à irmã – a primeira missiva escrita de São Petersburgo, (11 dez. 17.); a segunda de Arcangel [cidade no norte da Rússia] (28 março de 17.); a terceira (7 julho 17) ainda entregue à irmã de Walton por um comerciante de Arcangel; e a quarta (iniciada em 5 agosto e continuada em 13 e em 19 de agosto) já escrita do navio que comandava a caminho do pólo Norte, sem Walton saber se ela a receberia, antes de ele próprio ter retornado à Inglaterra. É nesta carta que Walton narra o episódio da aparição da criatura, do recolhimento de Frankenstein ao navio e do

RENAUX, Sigrid. As molduras espaciais do fantástico em *Frankenstein*: uma topoanálise. *Scripta Uniandrade*, v. 15, n. 2 (2017), p. 54-74.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 21 out. 2017.

pedido de Frankenstein para narrar sua história a Walton, o que irá acontecer no capítulo I que inicia a segunda moldura narrativa.

Na primeira carta, Walton relata à irmã sua chegada a São Petersburgo, em 11 de dezembro de 17..., ressaltando como “a fria brisa do norte” acaricia suas faces, permitindo-lhe “antefruir aqueles climas gelados”(SHELLEY, 2009, p. 23). Sua antecipação de como será este local, nos fornece, portanto, a primeira descrição espacial e idealista, do pólo Norte:

Tento em vão convencer-me que o pólo é a capital do gelo e da desolação, ele sempre se apresenta à minha imaginação como uma região de beleza e deleite. Ali, Margaret, o sol está sempre visível, com seu largo disco apenas a roçar o horizonte e a irradiar um perpétuo esplendor. Ali – pois (...) vou dar crédito aos navegadores anteriores – de lá neve e a geada foram banidas, e, navegando por um mar tranquilo, talvez sejamos levados a uma terra que supera em maravilha e em beleza qualquer região até hoje descoberta no globo habitável. (...) Que não se pode esperar num país de luz eterna? (SHELLEY, 2009, p. 23)

Essa antecipação do que Walton espera encontrar no pólo Norte teria como função não apenas caracterizar seu idealismo e sentimentos, ao ele apresentar o espaço de modo imaginativo mesmo situando-o geograficamente, além de sugerir ação futura, ao conjecturar “talvez sejamos levados a uma terra que supera (...) qualquer região até hoje descoberta (...)”. Nesta primeira descrição, portanto, do que poderia encontrar no pólo Norte, a visão é totalmente otimista, servindo assim de contraste, como uma prolepse negativa, do que realmente irá encontrar.

Na segunda carta, já enviada de Arcangel em 28 de março, Walton está ainda cercado “pelo gelo e pela neve!” (SHELLEY, 2009, p. 26) como ele escreve, admirado, à irmã, apesar de já ser início de primavera. E, após alugar um navio e recrutar marinheiros, aguarda apenas “que o tempo permita” seu embarque (SHELLEY, 2009, p. 28). Como ele enfatiza,

Não posso descrever as minhas sensações às vésperas da minha expedição. (...) Vou a regiões inexploradas, para a “terra da neblina e da neve!” (...). Sou um homem prático e industrioso (...) mas além disso há um amor do maravilhoso, uma fé no maravilhoso, entrelaçados em todos os meus projetos, o que me leva para longe de todas as trilhas normalmente seguidas pelos homens, até o mar

selvagem e as regiões nunca visitadas que estou prestes a explorar. (SHELLEY, 2009, p. 28)

Em contraposição à primeira carta, Walton já admite agora que irá para a “terra da neblina e da neve” e o local que imaginaria encontrar é descrito agora como “o mar selvagem e regiões nunca visitadas”, amenizando, assim, a visão que julgava ter dessas regiões desconhecidas. A função da moldura espacial epistolar na segunda carta, portanto, seria preparar o leitor para adentrar esta “terra da neblina e da neve”, imagem que nos acompanhará durante toda a leitura da obra e da qual surgirão, na quarta, as figuras da criatura e de Frankenstein.

A terceira carta, de 7 de julho e, portanto, no auge do verão, já é enviada quando Walton já está “bem avançado” em sua viagem, com “as massas de gelo que continuamente nos ultrapassam, a indicar os perigos da região para a qual estamos avançando”, com “os fortes ventos do sul” os empurrando “na direção daquelas praias” que ele deseja “tão ardentemente atingir”. Como ele pondera, “Até agora, tenho avançado, singrando um caminho seguro pelos mares sem trilhas (...). Por que não ir adiante, pelo indômito, mas obediente, elemento?” (SHELLEY, 2009, p.29). Walton confirma, assim, as duas faces desta expedição: o perigo do desconhecido e a segurança que o mar ainda lhe oferece.

A quarta carta, de 5 de agosto, e que será continuada em datas posteriores, já inicia com a menção, por parte de Walton, de “um acidente tão estranho” que ocorreu a bordo do navio, “que não posso evitar registrá-lo”. Este “acidente” ocorreu quando estavam “quase cercados pelo gelo, que bloqueava o navio de todos os lados, mal lhe deixando um espaço de mar em que flutuar”. Além disso, estavam “envoltos numa névoa muito espessa” e, às duas horas, quando a neblina se dissipou, viram, “estendendo-se em todas as direções, vastas e irregulares planícies de gelo, que pareciam não ter fim”. É neste cenário de planícies infundáveis de gelo e de neblina que surge “um estranho espetáculo” – a aparição de um ser de “estatura gigantesca” viajando num trenó puxado por cães. “Bloqueados, porém, pelo gelo, era impossível seguir seus rastros”. Este cenário, entretanto, será modificado, pois, “cerca de duas horas depois”, a tripulação ouviu o som do mar e antes de anoitecer o gelo partiu-se, libertando o navio. Por precaução, todos permaneceram “à capa até de manhã, temendo encontrar no escuro aquelas grandes massas que flutuavam soltas depois da ruptura do gelo” (SHELLEY, 2009, p. 30). E, na manhã seguinte, surge um outro trenó, levado por

um cão e transportando “um ser humano” que é Victor Frankenstein, à procura da criatura, como será revelado na história que irá contar a Walton.

É a partir desta quarta carta, portanto, em meio a esta moldura espacial infundável de gelo e de neblina que surgem as figuras da criatura e de seu criador, destacando a função simbólica desta moldura espacial: o gelo, simbólico não apenas do inverno, mas da estação da morte, e da conversão das potencialidades da água; e, em Psicologia, simbólico da linha divisória entre o consciente e o inconsciente (de VRIES, 1976, p. 267); ou seja, a própria moldura espacial concretiza a função que exerce na narrativa, antecipando, assim, também a função que a criatura irá exercer ao exterminar diversas personagens. A neblina, por sua vez, simbólica de estado de indeterminação entre o formal e o informal, entre o ar e a água, também acrescenta um toque irreal ao cenário, de onde surgirão as figuras de Frankenstein e de sua criação fantástica, como a narrativa do cientista irá revelar.

AS MOLDURAS ESPACIAIS DA NARRATIVA DE FRANKENSTEIN

A narrativa de Frankenstein já é anunciada no final da quarta carta de Walton à sua irmã, na qual Walton, ao escutá-lo dizer “ouça a minha história e verá como tal destino está irrevogavelmente traçado” (SHELLEY, 2009, p. 36), resolve registrar a cada noite o que Frankenstein conta durante o dia, e é esse manuscrito que constituirá a narrativa de Frankenstein, dos capítulos 1 a 24, emoldurando a história da criatura, nos capítulos 11 a 16, como já mencionado.

As molduras espaciais transferem-se agora primeiro para Genebra, onde nasceu e morou Frankenstein até os dezessete anos, quando foi estudar na universidade de Ingolstadt (sul da Alemanha). Lá, em contato com professores, e, principalmente com Sr. Waldman, é aconselhado a dedicar-se a “todos os ramos da filosofia natural, inclusive a matemática” (SHELLEY, 2009, p. 54). E é a partir deste momento que surge uma nova moldura espacial – a do laboratório, local de suas pesquisas, pois, como Frankenstein relata, o Sr. Waldman

Levou-me então, ao laboratório e me explicou os empregos das várias máquinas, instruindo-me sobre o que deveria adquirir e prometendo-me o uso de seus próprios instrumentos quando estivesse suficientemente avançado na ciência para

não estragar o seu mecanismo. Deu-me, também, a lista de livros que eu lhe pedira, e eu me despedi. (SHELLEY, 2009, p. 54)

Nesses dois anos que passa em Ingolstadt, as câmaras mortuárias e ossários se tornam os locais onde Frankenstein examinava “a causa e o progresso dessa degradação” (SHELLEY, 2009, p. 56) do corpo humano, em suas pesquisas sobre as causas da vida e da morte. E, como ele relata a Walton, ao dar início “à criação de um ser humano” (SHELLEY, 2009, p. 58), após recolher ossos nos ossários e perturbar, “com dedos profanos, os tremendos segredos do corpo humano”, é

num quarto solitário, ou antes numa cela, na parte superior da casa, e separada de todos os outros aposentos por uma galeria e uma escada, [que] montei a minha imunda oficina de criação; (...). A sala de dissecação e o matadouro forneciam boa parte do meu material. (SHELLEY, 2009, p. 59)

Como ele próprio reconhece, os meses de verão passaram enquanto ele se empenhava “de corpo e alma numa única busca”, e, apesar de ter sido “uma estação magnífica; nunca os campos deram uma colheita mais abundante ou as vinhas produziram uma safra mais exuberante, mas os meus olhos eram insensíveis aos encantos da natureza” (SHELLEY, 2009, p. 59), ele se esquecia dela, assim como ele também esquecia amigos e família.

O contraste, portanto, entre essas duas molduras espaciais – a de sua imunda oficina de criação e a dos encantos que a natureza dos meses de verão lhe oferecia – dão-nos a oportunidade de penetrarmos melhor nos sentimentos antagônicos que dominavam sua mente.

– A primeira moldura, a oficina, que, como o espaço restrito de um quarto, é simbólica de individualidade, privacidade de corpo e alma e de solidão (de VRIES, 1976, p. 390), como também de iniciação, pois em todo ritual de iniciação se apresenta uma prova, que é a passagem por um quarto secreto – caverna, subterrâneo, quarto fechado, etc – e portanto um local afastado dos curiosos; muitas vezes o iniciado passa lá a noite, e julga-se que ele aí receba, dormindo ou acordado, as revelações da divindade; este quarto secreto simboliza portanto o local da morte do *homem antigo* e do nascimento do *homem novo* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1973, I, p. 320-321). Esta oficina, portanto, caracteriza Frankenstein como cientista:

RENAUX, Sigrid. As molduras espaciais do fantástico em Frankenstein: uma topoanálise. *Scripta Uniandrade*, v. 15, n. 2 (2017), p. 54-74.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 21 out. 2017.



– A segunda moldura, os campos – simbólicos de fertilidade, espaço, liberdade e criação material (de VRIES, 1976, p. 182), como também do Paraíso, como antítese dos infernos, ao qual os justos ascendem após a morte (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1973, I, p. 323) – destacando, portanto a energia vital, a força positiva deste espaço amplo e grandioso da natureza mas que, neste momento, não comovia Frankenstein.

Essas duas molduras espaciais serão gradualmente substituídas pelos cenários de sua juventude, ao retornar, após seis anos, a Genebra – ao receber carta de seu pai comunicando o assassinato de seu irmão caçula, William. E é a caminho desta cidade que descobre “mais distintamente as encostas negras do Jura e o brilhante cume do Monte Branco”, locais que ele interpela: “Caras montanhas! Meu belo lago! Como dão as boas-vindas ao seu caminhante? Seus cumes são claros, o céu e o lago estão azuis e serenos. Isso é prognosticar a paz ou zombar da minha desgraça?” (SHELLEY, 2009, p. 79). Esta pergunta retórica será respondida logo em seguida, pois, ao a noite o envolver, e ele resolver visitar o lugar onde William fora assassinado, uma tempestade se aproximava:

RENAUX, Sigrid. As molduras espaciais do fantástico em Frankenstein: uma toponálise. *Scripta Uniandrade*, v. 15, n. 2 (2017), p. 54-74.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 21 out. 2017.

(...) continuei a caminhar, embora a escuridão e a tempestade aumentassem a cada minuto, e o trovão ribombasse com um estrondo terrível sobre minha cabeça. Salève, o Jura e os Alpes da Sabóia faziam-lhe eco os vívidos clarões dos relâmpagos ofuscavam meus olhos, iluminando o lago e fazendo-o parecer um amplo lençol de fogo: (...) A **tempestade** mais violenta parava exatamente ao norte da cidade (...). Outra tempestade iluminava o Jura com pálidos clarões e outra ainda ora escurecia, ora desvelava o Môle, uma montanha pontiaguda a leste do lago. (SHELLEY, 2009, p. 80)

Pelo fato de a tempestade, como símbolo teofânico, ser uma manifestação da força de Deus, todo-poderoso e temível, como cólera divina, castigo e lição de humildade (CHEVALIER; GHEERBRANT, IV, p. 278-9), poderíamos aventar que, como ela precede a aparição da criatura, numa prolepse espacial – pois, como Frankenstein narra, ao ter proferido sua invocação a William,

percebi na escuridão um vulto que escapulia furtivamente de trás de um arvoredo próximo a mim; (...) Um clarão de relâmpago iluminou o vulto, e revelou claramente a sua forma para mim; sua estatura gigantesca, e a deformidade do seu aspecto mais medonho do que é humanamente, possível, logo me revelou que era o desgraçado, o demônio repugnante a quem eu dera vida. (SHELLEY, 2009, p. 80)

– a tempestade seria não apenas uma concretização da cólera divina por Frankenstein ter criado um monstro, mas também um prenúncio para Frankenstein de que a criatura que surge no meio das trevas é o assassino de William. Assim, a função desta nova moldura espacial seria contraditoriamente dupla – como o próprio Frankenstein exclamara: “Isso é prognosticar a paz ou zombar da minha desgraça?” – : positiva e negativa. Positiva, ao Frankenstein revelar a beleza da paisagem com o Monte Branco e outras montanhas ao fundo, novamente nos lembrando de como a expressão do sublime pela grandiosidade da natureza é um tema caro ao Romantismo; negativa, ao observar a tempestade que desencadeou sobre o lago e montanhas, propiciando, assim, a aparição da criatura no meio das trevas, seu “aspecto medonho” confirmando ser o “demônio repugnante” que ele havia criado.

A próxima moldura espacial para novo encontro de Frankenstein com a criatura é mais uma vez o macro-cenário alpino, pois, angustiado por saber que

ele havia criado o ser que matara William, ele, nesse desespero, achava algum alívio na movimentação:

Foi durante um acesso desse tipo que saí de casa de repente e, dirigindo meus passos para os valos alpinos das proximidades, procurei na magnificência, na eternidade daquelas paisagens esquecer-me de mim mesmo e de minhas efêmeras, porque humanas, angústias. Minhas perambulações dirigiam-se para o vale de Chamoni. (SHELLEY, 2009, p. 96-7)

E é neste cenário que Frankenstein resolve escalar o pico do Montanvert. O fato de ele resolver ir sem guia – “pois conhecia bem o caminho, e a presença de outra pessoa destruiria a solitária grandiosidade da paisagem” (SHELLEY, 2009, p.100) – já prenuncia a função desta resolução: o encontro que terá não admite a presença de estranhos, para não diminuir – para nós leitores – o impacto de seu encontro com a criatura. Entretanto, a partir do momento em que inicia a subida – ingreme e cheia de curvas – o cenário se torna

terrivelmente desolado. Em mil lugares se podem perceber os vestígios da avalanche do inverno, onde árvores jazem partidas e espalhadas pelo chão, algumas completamente destruídas, outras tortas, apoiadas às rochas salientes da montanha ou transversalmente às franças de outras árvores. A trilha, conforme se vai subindo, é cortada por ravinas de neve, montículos cujas pedras rolam de cima sem parar; (...). Os pinheiros não são tão altos nem exuberantes, mas sombrios, e dão um ar de gravidade à paisagem. Olhei para os vales que ficam embaixo; vastas neblinas estavam subindo dos rios que correm por eles e serpenteando em espessas espirais ao redor das montanhas opostas, cujos picos se escondiam nas nuvens uniformes, enquanto a chuva se derramava do céu escuro e aumentava a impressão de melancolia que eu recebia dos objetos à minha volta. (SHELLEY, 2009, p. 100)

Nesta descrição encontramos novamente os elementos espaciais que contribuem para criar um clima melancólico propício ao encontro de Frankenstein com a criatura: a desolação causada pela avalanche do inverno, a trilha cortada por ravinas de neve, a gravidade que os pinheiros sombrios conferem à paisagem, as espirais de neblina circundando as montanhas e a chuva que derramava do “céu escuro”. Entretanto, ao chegar ao topo da escalada,

uma brisa dissolve a nuvem que cobria as montanhas e Frankenstein então atravessa o campo de gelo à sua frente, até estar a uma légua do Montanvert, com o Monte Branco se erguendo acima dele.

Neste momento, Frankenstein se entrega a este “cenário maravilhoso e estupendo” lançando sua apóstrofe às montanhas: “Espíritos vagabundos, se de fato viajais e não repousais em vossos estreitos leitos, permiti-me esta tímida felicidade ou levai-me como vosso companheiro para longe das alegrias da vida” (SHELLEY, 2009, p. 101). Este contraste entre um clima desolado e melancólico na subida da montanha com a visão, no topo da escalada, de um “cenário maravilhoso e estupendo”, serve de prolepse para mais um contraste que irá iniciar a ação: o súbito encontro com a criatura. Pois,

Enquanto pronunciava estas palavras, vi de repente a figura de um homem, a certa distância, a caminhar na minha direção com velocidade sobre-humana. Saltava sobre as fendas do gelo, entre as quais eu caminhara com cautela; também sua estatura, ao se aproximar, parecia ultrapassar a do homem. Fiquei perturbado; uma névoa cobriu os meus olhos e senti a fraqueza tomar conta de mim (...). Percebi, enquanto a forma chegava mais perto (...) que era o desgraçado criado por mim. (SHELLEY, 2009, p. 101-102)

Percebemos, nesta descrição, a convergência dos elementos espaciais com os sobre-humanos da criatura – sua velocidade, seus saltos sobre as fendas de gelo sugerindo destemor, sua estatura – e simultaneamente, dos elementos atmosféricos com os de Frankenstein, pois uma “névoa” cobria seus olhos, sugerindo tanto neblina como falta de visibilidade e também, por extensão, falta de entendimento, até que, na proximidade, percebeu que era sua criatura.

Deste modo, as funções do percurso espacial nesses trechos são diversas: da subida íngreme e cheia de curvas, à desolação do local marcado pelas avalanches do inverno, enquanto no topo da montanha, após atravessar o campo de gelo à sua frente, desvenda-se para ele o cenário magnífico do Montanvert e do Monte Branco, tão simbólicos, como montanhas, de reino da meditação, de solidão – que ele tanto desejava – de eixo do mundo como contato entre terra e o céu, lugar de adoração e testemunho do poder eterno de Deus, liberdade (de VRIES, 1976, p. 329-330). Todas essas funções confirmam, assim, as palavras da apóstrofe que Frankenstein dirige às montanhas. Por outro lado, como as montanhas também são simbólicas de lar de gigantes, duendes ou fadas (de

VRIES, 1976, p. 330), a aparição da criatura, de estatura descomunal, também se situa dentro deste simbolismo, justificando, assim, sua aparição neste mar de gelo, além do fato de o monstro estar à procura de Frankenstein.

E é no alto desta montanha que a criatura convence Frankenstein a ouvir sua história “longa e estranha”, a fim de justificar suas ações. Atravessam o gelo, escalam a rocha oposta e, em meio ao frio e à chuva, entram na cabana da criatura, onde, sentados junto ao fogo que ela acendera, Frankenstein ouve “sua narrativa” (SHELLEY, 2009, p. 104). É destarte no micro-espaço deste cenário interno da cabana, com o fogo aceso, tão simbólico, neste contexto, das “línguas flamejantes da inspiração” (de VRIES, 1976, p. 188) ao revelar o monstro sua história a Frankenstein – em contraposição ao macro-espaço negativo do alto da montanha, onde estavam rodeados de gelo, neve, frio e chuva –, que se inicia a parte central do romance.

Abre-se, aqui, uma nova moldura narrativa, com a história da criatura narrada a Frankenstein (capítulos 11 a 16), na qual ele comenta como desenvolveu suas habilidades de falar, de sentir emoções e de ser tornar um ser consciente mas, mesmo assim, ser sempre desprezado pelos humanos por causa de sua aparência grotesca. E, ao chegar a Genebra, assassina William, o irmão mais novo de Frankenstein e ainda exige de Frankenstein que construa uma fêmea para si, para poder deixar a humanidade e viver com ela nas selvas sul-americanas.

Ao retomar sua narrativa, Frankenstein, ainda no alto da montanha de onde viu o monstro descer até o perder entre “as ondulações do mar de gelo” (SHELLEY, 2009, p. 147), também desce apressado até o vale “pois logo seria envolvido pelas trevas; mas meu coração estava pesaroso, e meus passos eram lentos”. E é nesta descida que Frankenstein descreve o término desta moldura alpina que, mesmo apresentando um cenário “de maravilhosa solenidade” inspirava “estranhos pensamentos” dentro dele:

O trabalho de seguir as serpenteantes trilhas da montanha e de apoiar firmemente os pés enquanto avançava deixava-me perplexo, pois estava ocupado com as emoções provocadas pelos acontecimentos do dia. A noite estava bem avançada quando cheguei ao lugar de repouso situado no meio do caminho e me sentei ao lado de uma fonte. As estrelas brilhavam intermitentemente quando as nuvens passavam sobre elas; os pinheiros escuros erguiam-se à minha frente, e aqui e ali uma árvore caída jazia no

chão; era um **cenário de maravilhosa solenidade** e inspirava estranhos pensamentos dentro de mim. Chorei amargamente, e batendo as mãos em agonia exclamei:

– Ó estrelas e nuvens e ventos, estais reunidos para zombar de mim; se realmente tendes pena de mim, esmagai toda sensação e memória; reduzi-me a nada; mas se não, parti e deixai-me nas trevas! (SHELLEY, 2009, p. 147-148)

Como na primeira invocação às montanhas, quando avista o Monte Branco, em que pergunta a elas “Seus cumes são claros, o céu e o lago estão azuis e serenos. Isso é prognosticar a paz ou zombar da minha desgraça?” agora Frankenstein, ao observar o brilho das estrelas e os pinheiros escuros e sentir a maravilhosa solenidade deste cenário, invoca agora os astros e elementos aéreos – “estais reunidos para zombar de mim” – curiosamente afirmando o que, na primeira invocação, havia sido uma pergunta. Seu choro amargo e sua agonia, portanto, estão em contraste com a beleza do firmamento e da paisagem, pois ao inspirar “estranhos pensamentos” nele, desconstrói, como acima, a relação de uma paisagem quase edênica com um estado eufórico, pois seu ânimo era sombrio, devido aos acontecimentos.

E, apesar de ter concordado a contra-gosto, com o monstro, de criar uma fêmea para ele, muda de ideia e decide que tem de sofrer as consequências de seus atos, destruindo-a. O monstro, vingativo, mata seu amigo Clerval e Elizabeth, com a qual Frankenstein acabara de se casar. Jurando vingança, então, Frankenstein passa a perseguir a criatura através de diferentes países e regiões, ao encontrar suas inscrições que atiçavam mais ainda a “fúria” de Frankenstein: “Meu reinado ainda não terminou (...). Estás vivo, e o meu poder é completo. Segue-me; procuro os gelos eternos do norte, onde sentirás a tortura do frio e do gelo, à qual sou imune. (...) Eia, meu inimigo; ainda temos de travar um combate mortal, mas ainda tens de passar por muitos momentos duros e penosos antes de chegar a hora” (SHELLEY, 2009, p. 201).

É este desafio do monstro que faz Frankenstein continuar sua jornada rumo ao norte, na qual “as neves tornavam-se mais espessas e o frio aumentava a um ponto quase impossível de se suportar. (...) Os rios estavam cobertos de gelo, e não se podia pescar nenhum peixe; e assim perdi a minha principal fonte de alimentação.” (SHELLEY, 2009, p. 201-202). E assim, aos poucos, Frankenstein vai se aproximando da moldura espacial final de sua história, que é

simultaneamente a da quarta carta de Walton à sua irmã, na qual descreve o aparecimento dos dois trenós: o do monstro, seguido pelo de Frankenstein, e que dará início à narrativa de Frankenstein, recolhido por Walton em seu navio. Como Frankenstein termina seu relato a Walton,

(...) quando tinha o inimigo quase ao meu alcance, minhas esperanças subitamente desapareceram, e perdi todo rasto dele (...). Ouvi o **mar** bramir sob meus pés; o estrondo de seu avanço, enquanto as águas giravam e avolumavam-se embaixo de mim, tornava-se a cada momento mais sinistro e apavorante. (...) ergueu-se o **vento**; o mar rugiu; e, como sob o potente choque de um terremoto, o **gelo** partiu-se com um estrondo tremendo e esmagador. (...) um mar tumultuoso agitava-se entre mim e o meu inimigo, e fui deixado à deriva num **bloco de gelo estilhaçado** que não parava de diminuir, preparando para mim uma morte medonha. (...) eu mesmo estava prestes a desfalecer sob o acúmulo de desgraças quando vi o seu navio ancorado e dando-me esperanças de socorro e vida. (SHELLEY, 2009, p. 204)

Pede então a Walton, caso ele morra, de jurar que “ele não escapará, que você [Walton] partirá à sua caça e realizará a minha vingança com a morte dele” (SHELLEY, 2009, p. 204).

O fato de esta moldura espacial final de seu relato ser a mesma que a da quarta carta, enfatiza o poder da natureza ártica em que se encontrava, com o mar – simbólico da criação primordial e desta misteriosa imensidão da qual tudo procede e à qual tudo retornará, como também de morte e lugar de ação (de VRIES, 1976, p. 405-6) desde modo ampliando o poder de sua violência ao ribombar sob os pés de Frankenstein; o vento – esta forma ativa e violenta do ar, simbólico de destruição e velocidade (de VRIES, 1976, p. 501) – erguendo-se, enfatizando sua força; e o gelo – simbólico da estação da morte, como visto – partindo-se e assim diminuindo as chances de Frankenstein sobreviver. Este cenário aterrador é ainda intensificado pelo apelo a nosso sentido de audição nas descrições que Frankenstein faz com o uso de verbos, substantivos e adjetivos como “bramir”, “rugiu”, “estrondo”, “tumultuoso”, envolvendo-nos assim numa sinestesia que só faz aumentar nossa sensação visual, física e sonora da cena.

Fecham-se assim as molduras espaciais da narrativa de Frankenstein, para dar lugar à continuação da correspondência de Walton com a irmã, na qual, em diferentes datas, vai narrando como o próprio Frankenstein corrigiu e

aumentou suas anotações, a fim de “dar vida e espírito às conversas que teve com o inimigo” (SHELLEY, 2009, p. 207). E é a partir da segunda dessas cartas, de 2 de setembro, quando Walton, ao escrever à irmã

Estou rodeado de montanhas de gelo que não permitem a fuga e a todo momento ameaçam esmagar o meu navio. (...) Há algo terrivelmente aterrador em nossa situação, porém a coragem e as esperanças não me abandonam. (...) Meu infeliz convidado (...) recorda quantas vezes os mesmos acidentes aconteceram com outros navegadores que se aventuram neste mar e, mesmo contra a minha vontade, ele me enche de boas esperanças. (SHELLEY, 2009, p. 209)

salienta o perigo em que se encontram. Isto acontece, como narrado na terceira carta, de 5 de setembro, quando, além de ainda estarem “rodeados de montanhas de gelo”, estavam “sob o perigo iminente de sermos esmagados contra elas. O frio é excessivo e muitos dos meus camaradas menos afortunados já encontraram o túmulo neste cenário de desolação. A saúde de Frankenstein piora a cada dia”. Por esta razão, os marinheiros solicitam a ele, caso “o gelo se derretesse e se abrisse uma passagem” que ele “fizesse uma promessa solene de que, se o navio se libertasse” ele “imediatamente rumaria para o sul” (SHELLEY, 2009, p. 210).

É neste cenário que Walton, tendo concordado em voltar se não fossem destruídos, escreve à irmã, em 12 de setembro, que

dia 9 de setembro o gelo começou a se mover, e rugidos como de trovão foram ouvidos à distância, enquanto as ilhas se separavam e partiam em todas as direções. (...) Partia-se o gelo e era levado com força para o norte; soprava uma brisa de oeste, e no dia 11 a passagem para o sul ficou completamente livre. (SHELLEY, 2009, p. 212)

Enquanto esse degelo no espaço ártico acontecia, Frankenstein aos poucos agoniza, renovando ainda a Walton seu pedido de destruir a “criatura racional” (SHELLEY, 2009, p.213) que ele havia criado, enfatizando, assim, o poder mental do monstro. A força deste cenário glacial domina, assim, os acontecimentos, e irá atingir seu ápice logo a seguir, quando Walton, extremamente afetado pela morte de Frankenstein – “daquele espírito glorioso” (SHELLEY, 2009, p. 214) – é então interrompido em suas lágrimas, ao ouvir à

meia noite “uma voz humana, mas mais rouca” que vem da cabina onde estão os restos mortais do cientista:

Sobre ele estava debruçado um vulto (...): de estatura gigantesca, mas desajeitado e desproporcional. (...) Quando ouviu o som de minha aproximação, cessou de soltar gritos de dor e horror e saltou na direção da janela. (...) Pedi-lhe que ficasse.

Ele parou, olhando espantado para mim e, voltando-se mais uma vez para a forma inanimada de seu criador (...) parecia instigado pela cólera selvagem de uma paixão incontrolável. (SHELLEY, 2009, p. 214)

No longo diálogo que segue entre ambos, a confissão do demônio sobre a razão dos crimes cometidos – pois Frankenstein, como ele justifica, era “o autor ao mesmo tempo da minha existência e de meus indizíveis tormentos” (SHELLEY, 2009, p. 215) – e, simultaneamente, o fato de se sentir “um desgraçado” (SHELLEY, 2009, p. 217), levam-no a dizer a Walton que

Está quase completa a minha obra. (...) Não penses que vou demorar para executar este sacrifício. Vou deixar o teu navio e ir para a balsa de gelo que me trouxe para cá, rumo à mais setentrional extremidade do globo; vou juntar a minha pira funerária e consumir até as cinzas este miserável corpo (...). Vou morrer. (...) Está morto quem me deu a vida; e quando eu não mais existir, a própria lembrança de nós dois logo se desvanecerá. (SHELLEY, 2009, p. 217-218)

Se por um lado o demônio já antecipa o local onde irá se sacrificar e como o fará – numa conjunção de gelo e fogo, simbolicamente tão marcantes neste cenário – pois o fogo, em conexão com o simbolismo do gelo, teria aqui como função significar morte e martírio (de VRIES, 1976, p. 188), intensificando desta maneira seu sacrifício; por outro, o monstro ainda recorda pesaroso, que, há “alguns anos atrás, quando as imagens do mundo se me abriram pela primeira vez, quando senti o estimulante calor do verão e ouvi o farfalhar das folhas e o gorjeio dos pássaros, e tudo isso era para mim, eu devia ter chorado até morrer; hoje, é meu único consolo” (SHELLEY, 2009, p. 218). Unem-se aqui as duas molduras espaciais mais marcantes desta narrativa, a da paisagem inexorável do gelo e da neve com a bela paisagem de verão que este “ser aterrorador” (SHELLEY, 2009, p. 215) recorda, e à qual o estudante Frankenstein, na época, era insensível. E, após se despedir de Walton, ele “saltou a janela da cabina para a

jangada de gelo que estava junto ao navio. Logo foi levado embora pelas ondas e se perdeu nas trevas e na distância” (SHELLEY, 2009, p. 218), a fim de efetuar seu suicídio.

Esta última moldura, então, na qual a jangada de gelo se perde nas trevas e na distância – as trevas tão simbólicas de caos primordial, mistério e morte (de VRIES, 1976, p. 129) e a distância, como este espaço quase infindo que irá separar a criatura do criador – encerra a série de molduras espaciais da parte narrativa de *Frankenstein*. Essas molduras contribuíram, juntamente com a parte epistolar, para dramatizar o elemento fantástico do enredo, tornando os fatos sobrenaturais mais marcantes pelos cenários em que foram alojados.

Deste modo, a topoi-análise à qual os diversos cenários de *Frankenstein* foram submetidos, serviu para valorizar as diferentes funções das molduras espaciais da narrativa:

- ao caracterizarem Frankenstein primeiramente em seu laboratório e em seguida no alto do Monte Branco, onde encontra o monstro, e depois caçando-o até os mares congelados do pólo Norte e, assim, simultaneamente propiciando a ação;

- ao estabelecerem um contraste ora positivo, ora negativo, com a aparência medonha da criatura e a aparência das outras personagens, levando-o a cometer seus diversos crimes;

- ao representarem os sentimentos vividos pelas personagens, tanto nos momentos felizes de Frankenstein com sua noiva e com sua família, quanto nos momentos de terror com a morte de William, entre outros;

- e, principalmente em relação ao monstro, apresentado primeiramente em cenários bucólicos e, em seguida, nos confins do pólo Norte, situando-o sempre geograficamente.

Deste modo, a verificação de como as molduras espaciais contribuiriam para dramatizar o elemento fantástico do enredo comprovam como a topoi-análise pode ser útil para este “estudo psicológico sistemático” dos locais da “vida íntima” das personagens, compreendendo igualmente “o cenário ou natureza e a vivência das personagens nesses espaços”, para ser complementada pelas outras funções que essas molduras espaciais podem exercer em *Frankenstein*.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BORGES FILHO, O. Espaço e literatura: introdução à topoi-análise. *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. 13 a 17 de julho de 2008. USP.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Ed. Seghers, 1973.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.

_____. *Guia prático de análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1970.

SHELLEY, M. *Frankenstein ou o Prometeu moderno*. São Paulo: Martin Claret, 2009.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

VRIES, A. de. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam: North-Holland Publishing Co., 1976.

SIGRID RENAUX é professora Titular aposentada de Literaturas de Língua Inglesa da UFPR, e professora do Mestrado em Teoria Literária da UNIANDRADE. É mestre em Estudos Anglo-Americanos e doutora em Língua Inglesa, Literatura Inglesa e Norte-Americana (USP), com pós-doutorado pela Universidade de Chicago (1984, bolsista Fulbright/CAPES). Foi agraciada com bolsas de estudos do Conselho Britânico (1981 e 1986) e do Faculty Enrichment Program (Canadá, 1994). Suas principais publicações incluem: *The turn of the screw: a semiotic reading* (New York: Peter Lang, 1993); *A volta do parafuso: uma leitura semiótica do conto de Henry James* (Curitiba: Editora da UFPR, 1992); cinco livros de poesia; traduções; numerosos artigos e ensaios de crítica literária em capítulos de livros, revistas nacionais e estrangeiras e em anais de congressos no Brasil e no exterior.

RENAUX, Sigrid. As molduras espaciais do fantástico em *Frankenstein*: uma topoi-análise. *Scripta Uniandrade*, v. 15, n. 2 (2017), p. 54-74.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 21 out. 2017.