

**Viso: Cadernos de estética aplicada**

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 25, jul-dez/2019

<http://www.revistaviso.com.br/>

**Viso.**

**Noiva, criada, ciborgue:  
monstruosidade e gênero no  
*Frankenstein* de M. S.**

**Juliana Fausto**

Universidade Federal do Paraná (UFPR)  
Curitiba (PR)

## RESUMO

### Noiva, criada, ciborgue: monstrosidade e gênero no *Frankenstein* de M. S.

O artigo propõe uma leitura de *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, por meio de algumas de suas figuras femininas ou feminizadas, de modo a sugerir, em diálogo com autoras e autores como Halberstam, Mellor, Riskin e Haraway, uma interpretação da monstrosidade, no romance, como um tipo feminino capaz de ameaçar o projeto científico de conquista da natureza.

#### Palavras-chave

Frankenstein; monstrosidade; natureza; mulheres; máquinas

## ABSTRACT

### Bride, Ma(i)d(e), Cyborg: Monstrosity and Gender in M. S.'s *Frankenstein*

The article proposes a reading of Mary Shelley's *Frankenstein* (1818) through some of her feminine or feminized figures, in order to suggest, in dialogue with authors such as Halberstam, Mellor, Riskin and Haraway, an interpretation of monstrosity, in the novel, as a feminine type capable of threatening the scientific project of conquering nature.

#### Keywords

Frankenstein; monstrosity; nature; women; machines

FAUSTO, Juliana. “Noiva, criada, ciborgue: monstruosidade e gênero no Frankenstein de M. S.”. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 13, n° 25 (jul-dez/2019), p. 91-107.

DOI: 10.22409/1981-4062/v25i/324

Aprovado: 14.11.2019. Publicado: 30.12.2019.

© 2019 Juliana Fausto. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)

Accepted: 14.11.2019. Published: 30.12.2019.

© 2019 Juliana Fausto. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

*And now, once again, I bid my hideous progeny go forth and prosper.*  
 Mary Shelley

Nos momentos finais de *A noiva de Frankenstein* [*Bride of Frankenstein*], filme dirigido por James Whale em 1935, a criatura fêmea trazida à vida, depois de dirigir alguns olhares perplexos aos homens que a fabricaram, vislumbra o monstro iconicamente encarnado por Boris Karloff. Em alegria hesitante, ele estende as mãos para sua prometida: “Amiga? Amiga?” Ela, entretanto, diante daquela tenebrosa visão, emite um som estridente, um grito de pavor, e volta mais uma vez o rosto para os *Homo sapiens* presentes na cena. O noivo rejeitado então aciona uma alavanca que destrói todo o laboratório, sacrificando-a consigo: “Nosso lugar é a morte”, ele sentencia, ao passo que sua versão feminina, incapaz de falar, sibila felinamente para o infeliz.

Na obra de Mary Shelley, como se sabe, a companheira da criatura não é jamais tornada viva. Ainda assim, é uma presença que a assombra no núcleo, sendo sua confecção o mais intenso desejo do monstro. Durante o diálogo nos Alpes, no coração do livro, ele propõe um acordo a Victor, seu criador arrependido: abriria mão de qualquer tentativa de relação com o mestre, que ademais o abominava, em troca de uma companheira que o salvasse da solidão e do anseio por conexão. O suplicante promete desaparecer por completo da vida do cientista – da vida da humanidade europeia, em sentido estrito – instalando-se com sua manufaturada noiva nas “vastas selvas da América do Sul”.<sup>1</sup> Por um senso do que chama de “justiça devida”<sup>2</sup> tanto em relação à criatura quanto a seus companheiros coespecíficos, Victor aquiesce e começa o árduo trabalho de preparação da fêmea. Com o corpo já todo composto, o “pálido estudante de artes profanas”<sup>3</sup> e mecanicistas percebe-se invadido por pensamentos perturbadores: e se a Eva desviada fosse “dez mil vezes mais maligna”<sup>4</sup> que seu parceiro? E se, capaz de raciocínio e decisões, renunciasse à promessa, que além de tudo não fizera, de desaparecer “da vizinhança humana”? E se, de dentro dos territórios selvagens sul-americanos (da Amazônia?), a afeição das anomalias fizesse rebentar toda uma raça “de demônios”

“que poderia tornar a própria existência humana uma condição precária e plena de terror”? E se a criatura rejeitasse sua noiva em razão de sua aparência? Ou, pior ainda, e se fosse ela a repulsá-lo devido à sua exterioridade disforme, possibilidade de fato encenada no filme de Whale, vindo então a preferir “a beleza superior do homem”?<sup>5</sup>

Com receio de ser “amaldiçoado pelas eras futuras por ser sua peste”<sup>6</sup>, Victor caminha até o corpo feminino que compusera e, “tremendo de paixão, despedaç[a] a coisa”.<sup>7</sup> O monstro vivo, observando pela janela, é a única testemunha da carnificina; minutos antes, ensaiava um sorriso ao divisar a forma de sua prometida, sua noiva, criada à sua medida. Agora, tendo presenciado o esquartejamento “da criatura de cuja futura existência sua felicidade dependia”, ele solta “um uivo de desespero diabólico” – e, na adição de Percy, de “vingança”.<sup>8</sup>



Elsa Lanchester, os pontos onde sua pele foi suturada visíveis no pescoço, como a noiva de Frankenstein.

\*\*\*

Em *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Jack Halberstam argumenta que

enquanto os romances góticos dos 1790 associavam o horror aos espaços, o monstro de Frankenstein torna gótica a carne mesma. [...] Ao localizar o medo no corpo, o romance

de Shelley sugere que são pessoas (ou pelo menos corpos) que aterrorizam pessoas, não fantasmas ou deuses, demônios ou padres, castelos ventosos ou mosteiros labirínticos.<sup>9</sup>

Como diversos estudos de orientação feminista já especularam, é o corpo fêmeo a causa do pavor maior de Victor e é ele, ou melhor, é o ato de sua aniquilação que compõe a cena mais sangrenta, “horrífica”<sup>10</sup> do romance: “Os restos da criatura meio terminada, que eu havia destruído, jaziam espalhados pelo chão, e eu quase senti como se tivesse mutilado a *carne viva* de um ser humano”.<sup>11</sup> A carne e as vísceras femininas ensanguentadas que compõem a cena seriam, mais de cem anos depois, matéria frequente de fitas de terror.<sup>12</sup> “De um certo modo”, lembra Halberstam, “Frankenstein estabelece as pré-condições para o horror cinematográfico e para que o horror se torne cinematográfico ao fazer a monstruosidade do monstro tão definitivamente visual”.<sup>13</sup> Trata-se, assim, no romance, do horror causado pela visão de um corpo aberrante, abjeto<sup>14</sup> – algo que fica patente no encontro da criatura com o velho De Lacey que, cego, não percebe nada de errado com seu visitante e o convida para dentro do casebre: “‘Entre’, disse De Lacey; ‘e eu tentarei como puder aliviar as suas necessidades’”<sup>15</sup>; ou, ainda na assembleia nos Alpes, quando o alívio, de outro tipo, é sugerido pela própria criatura, tragicamente ciente de sua aparência: “‘Assim eu te alívio, meu criador’, ele disse, e colocou suas odiadas mãos diante de meus olhos”.<sup>16</sup>

Mas se a fealdade do monstro é resultado do “horrendo contraste” entre “exuberâncias” – seus negros cabelos esvoaçantes e dentes de pérola – e características cadavéricas – “pele amarela”, olhos “quase da mesma cor que as pálidas órbitas brancas” e “lábios pretos”<sup>17</sup> –, o terror inspirado pelo corpo da companheira parece emanar de suas potências. Para Anne K. Mellor, autora de *Mary Shelley, Her Life, Her Fictions, Her Monsters*, o perigo encarnado pela fêmea se originaria de sua *sexualidade*: Victor teria “medo de uma vontade feminina independente, medo de que sua criatura feminina tivesse desejos e opiniões que não pudessem ser controlados por sua

criatura masculina”<sup>18</sup>; por trás da angústia de que a mulher-monstro rejeitasse seu companheiro, preferindo a beleza humana, esconder-se-ia o medo da violação: “implícito aqui está o horror de Frankenstein de que, dada a força gigantesca desta fêmea, ela teria o poder de capturar e mesmo estuprar o macho que escolhesse”.<sup>19</sup> Finalmente, Mellor continua, a ameaça da procriação revelaria o temor do criador diante dos “poderes reprodutivos” dessa nova criatura, corpo ominoso capaz de, sem ciência nem magia, transformar o resultado de um experimento em uma nova espécie.



O momento da morte de Maciara, espécie de bruxa vivida por Florinda Bolkan em *O estranho segredo do bosque dos sonhos* [*Non si sevizia un paperino*] (1972), de Lucio Fulci, um dos muitos filmes nos quais o corpo feminino, aberrante, é transformado em polpa.

Se *Frankenstein* pode ser lido como “um livro sobre o que acontece quando um homem tenta ter um bebê sem uma mulher”<sup>20</sup>, a manufatura de uma fêmea apta a reproduzir (como lembra Mellor, a possibilidade de sua esterilidade jamais passa pela cabeça de Victor) ameaçaria devolver à natureza aquelas potências que o cientista pretendeu lhe tomar a fim de controlá-la. Uma fêmea desejante e fértil, prescindindo do controle de seu mestre-criador, colocaria por terra toda uma certa concepção masculina de ciência – “penetra[r] nas reentrâncias da natureza e mostra[r] como ela opera em seus esconderijos”<sup>21</sup>, tal como explicitado pelo professor Waldman a Victor. Restituir o útero, enfrentar sua agência: eis o tenebroso prenúncio.

À época da escrita de *Frankenstein*, como mostra Jessica Riskin em *The Restless Clock: A History of the Centuries-Long*

*Argument over What Makes Living Things Tick*, os românticos entregavam-se de modo ardente aos dilemas advindos da proposição de que “os seres vivos podiam ser máquinas auto-organizatórias e autotransformativas, esforçando-se para se constituir e reconstituir-se a si mesmas na maquinaria dinâmica e viva da natureza”.<sup>22</sup> A matéria, que com os golpes proferidos pela Reforma e por Descartes experimentara-se inerte e passiva, dependente portanto de uma agência terceirizada – divina –, recobrava então sua vitalidade. Comparações entre organismos e máquinas, por meio de borrões de fronteira, concediam tanto que os primeiros podiam ser como as segundas quanto que estas não eram inativas. As máquinas insistiam em se mostrar cada vez menos “maquinais”, vide a proliferação de andróides como a tocadora de flauta de Vaucanson, cujo instrumento soava pela ação do sopro de seus pulmões-foles; por sua vez, os organismos vivos, como os embriões de galinha, sempre presentes em pesquisas, seguiam transformando suas partes qualitativamente, escapando assim do mecanicismo de tipo passivo. Já os organismos-máquinas, esses seres híbridos formados por conceitos em constante comércio de material genético, deixavam de ser projetados para se auto-organizar. A organização, aliás, “primeiro mérito do homem”<sup>23</sup> para La Métrie, passava a ocupar o lugar da alma e estabelecia-se como o sopro encarnado dessa “máquina bem-esclarecida”.<sup>24</sup>

O mundo deixava, portanto, de ser o “grande e admirável autômato” projetado por Deus, nas tão repetidas linhas de Boyle, para se metamorfosear em uma outra imagem sua, mais *monstruosa*: a da “grande e grávida autômata, tal como uma mulher com gêmeos no útero”.<sup>25</sup> No lugar de máquinas clássicas como “balanças, alavancas e relógios”<sup>26</sup>, entravam em cena “o motor a vapor, as baterias, instrumentos sensíveis elétricos e atmosféricos”, “máquinas românticas”, parte de uma natureza, conforme escreve John Tresch, “em crescimento, complexamente interdependente e modificável”.<sup>27</sup> Se considerarmos, com Riskin, que “o ponto de partida da filosofia moderna” foi a “corda bamba entre o eu intelectual e o mundo mecânico”, a divisão ontológica fundamental do mecanicismo

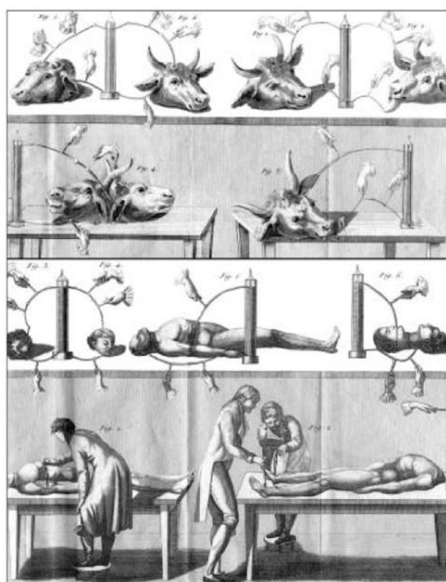


que tinha por paradigma a máquina clássica dizia respeito a matéria inerte e alma viva. O mecanicismo pós-La Métrie, por outro lado, aquele das máquinas auto-organizatórias, tendo passado pela articulação kantiana entre mecanicismo e conformidade a fins, produziria no mundo romântico de Mary Shelley uma divisão macabra: aquela entre matéria viva e matéria morta.

Os poetas-filósofos românticos que se ocuparam da maquinaria viva nos primeiros anos do século 19 levaram o raciocínio [a respeito da matéria viva/organizada versus matéria não-viva/desorganizada] um passo adiante. Nas suas mãos, a matéria inanimada, que [o cirurgião e fisiologista Richard] Saumarez havia descrito como o sapato sem o pé tornou-se o próprio pé morto e amputado. A matéria inerte tornou-se não apenas inerte, mas morta, e uma fascinação horrorizada diante da justaposição entre matéria “morta” e agência viva operou no coração do entendimento romântico sobre a natureza da vida, que era inseparavelmente poético, moral e científico.<sup>28</sup>



O tocador de tambor e a flautista de Vaucanson, 1742.<sup>29</sup>



Reproduções da lâmina II (painel superior) e lâmina IV (painel inferior) em ALDINI, J. *Essai théorique et expérimental sur le galvanisme*. Paris: Fournier Fils, 1804.<sup>30</sup>

A criatura de Victor, fabricada e nascida em um laboratório, vem personificar justamente esse conflito. Nas palavras de Halberstam, ela “é o corpo que produz o natural e o humano enquanto relações de poder e é o seu corpo que usa restos naturais e humanos de modo a reciclar a carne em invenção científica”.<sup>31</sup> Nas “núpcias demoníacas” entre carne morta e agência viva, o solitário dá à luz um vampiro, cuja essência, como explica Donna Haraway, “é a poluição dos tipos naturais”.<sup>32</sup> Nesse sentido, a criatura poderia ser pensada como um de seus ciborgues, ainda que a filósofa tenha rejeitado essa ideia, dizendo que estes não compartilhariam as “esperanças do monstro de Frankenstein [...] de que seu pai vá salvá-lo por meio da restauração do Paraíso, isto é, por meio da fabricação de um parceiro heterossexual, por meio de sua complementação em um todo, uma cidade e um cosmo acabados”.<sup>33</sup> E é possível considerá-lo assim pois, contra o que deseja a criatura, sua versão feminina nunca é tornada viva, transformando-se, em vez disso, em polpa sangrenta. Em seu “parto noturno”<sup>34</sup>, Victor transgride “a fronteira entre o humano e o animal”, condição de surgimento do ciborgue enquanto “mito”<sup>35</sup>; o corpo monstruoso e aberrante por ele criado “assinala um acoplamento perturbador e prazerosamente estreito entre [...] humanidade e animalidade”, que, por sua vez, “adquire um novo significado nesse ciclo de troca matrimonial”.<sup>36</sup> Composta por partes humanas e animais, ambas mortas, a carne a tornar-se criatura é costurada para formar um ser que, por infinitos desdobramentos, performa a cada vez e sempre a transgressão de barreiras: cópula entre agência viva e matéria morta, alquimia e mecanicismo, monstruosidade e humanidade.

É, desse modo, na impossibilidade da cópula heterossexual, da filiação bem ordenada, abandonada em favor das relações contranaturais que povoam o romance (homossocialidade de Victor e Clerval, incesto de Victor e Elizabeth, reprodução masculina e solitária de Victor, necrofilia de Victor, Elizabeth como substituta da criatura fêmea para o monstro, etc) que se verá mais claramente o romance de Mary Shelley como “um pesadelo acerca do fracasso esmagador do projeto do

homem”.<sup>37</sup> Victor, o “Prometeu moderno”, não cessará de destruir prometidas – em mais uma inversão infernal, a noiva da criatura morrerá por suas mãos, e Elizabeth pelas mãos de sua criatura. A diferença entre esses dois atos, entretanto, é patente: enquanto a primeira é transformada em polpa, Elizabeth cairá pelos braços do monstro em seu leito nupcial, em uma pose que evoca a pintura *O pesadelo*, de Fuseli: “Ela estava lá, sem vida e inanimada, lançada atravessadamente na cama, sua cabeça pendendo para baixo e suas feições pálidas e distorcidas meio cobertas pelo cabelo [...] seus braços exangues e sua forma relaxada”<sup>38</sup> – uma figura do desejo feminino, como já foi dito.<sup>39</sup> A respeito da sobreposição entre esses assassinatos, Halberstam comentou que:

A destruição sangrenta da monstra fêmea por Frankenstein deve ser lida ao lado da narrativa sentimental da família que se centra em Elizabeth [...]. Elizabeth, de fato, é quem paga o preço do desejo homicida de seu noivo, tornando-se uma substituta da monstra fêmea à medida que o monstro agora dirige sua vingança a ela. “Estarei contigo em tua noite de núpcias”, o monstro adverte seu criador, enquanto feminilidade e monstrosidade agora se fundem em uma imagem única da mulher desejada. A mulher doméstica e a mulher selvagem são ambas oferecidas como vítimas sacrificiais da narrativa masculina de descoberta, invenção e competição.<sup>40</sup>



Henry Fuseli. *O pesadelo*. Oleo sobre tela, de 1781.

A criatura feminina, ciborgue que não chega a ser; Elizabeth, ciborgue na visão de Victor – em diversas passagens ele a compara a animais: a moça é “tão vivaz quanto um passarinho”<sup>41</sup>, e ele “adorava cuidar dela, como cuidaria de um animal favorito”.<sup>42</sup> Ambas criadas: uma, por fabricação, para fazer companhia à criatura original; a outra, no seio da família, para ser a esposa de Victor – na versão de 1818 uma prima órfã e, na versão revisada de 1831, uma pobre camponesa trazida a ele para a casa Frankenstein como um “belo presente”<sup>43</sup> oferecido por sua mãe. Ambas interrompidas. Há, ainda, no romance, uma terceira criada: Justine, outra órfã desgraçada, sobre cujo corpo a marca se inscreve duplamente. Criada pela família para ser sua criada, só poderá trocar de lugar com o monstro. No rastro de mulheres mortas enquanto dublês, Justine perecerá como substituta para a criatura que assassina o pequeno William, irmão de Victor, em um ato de desespero por conexão, o que seu pai solteiro lhe denega.

Mesmo a criatura encarnará sua cota metamórfica, podendo ser considerada, como observa Sarah Canfield Fuller, como um ser pós-gênero,

ao mesmo tempo masculino e feminino sem que isso produza ‘totalidade orgânica através de uma apropriação final de todos os poderes das partes em uma unidade superior’ [...] Em vez disso, as identidades generificadas coexistem, se sobrepõem, em processo de mutação de uma a outra [...], criando uma fluidez que interrompe a confortável binariedade de gênero.<sup>44</sup>

Trata-se do momento do sonho “selvagem” de Victor logo após seu parto noturno:

Pensei ver Elizabeth, na flor da saúde, caminhando pelas ruas de Ingolstadt. Deleitado e surpreso, abracei-a; mas, quando imprimi o primeiro beijo em seus lábios, estes se tornaram lívidos com a tonalidade da morte; suas feições pareciam mudar, e pensei segurar o cadáver de minha mãe morta nos braços; um manto envolvia seu corpo e eu vi os vermes de sepulcro rastejando pelas dobras da flanela. Despertei de meu sono com horror; um orvalho frio cobria minha testa, meus dentes se batiam e cada membro tornou-se convulsionado; quando, pela luz amarela e fraca da lua, à medida que forçava seu caminho através das persianas, contemplei o desgraçado – o monstro miserável que eu havia criado. Ele levantou a cortina da cama; e seus olhos, se podem ser chamados de olhos, estavam fixados em mim. Sua mandíbula abriu-se e ele murmurou alguns sons inarticulados enquanto um sorriso lhe enrugava as maçãs do rosto.<sup>45</sup>

Nessa cena, há apenas figuras femininas – ou feminizadas, se pensarmos na situação da criatura, à beira da cama de seu criador, oferecendo-lhe um tímido sorriso; são as transformações de uma à outra, operadas por zonas de contágio do desejo por entre reinos de matéria morta e agência viva, que fazem com que Victor fuja do quarto e renegue para sempre a sua criação. A cupidez de Victor, manifesta em misturas impuras, produz uma tenebrosa orgia de indistinção: carne feminina florescente e putrefata, mulher noiva-prima e mãe-amorosa, luxúria e angústia, vida e morte, tudo culminando na forma tétrica de seu filho sem mãe nem útero, sua prole monstruosa, tão sua que “nenhum pai poderia reivindicar a

gratidão de um filho tão completamente quanto eu deveria merecer a sua”<sup>46</sup>, a ofertar-lhe afeição à borda, sempre à borda, do leito que jamais será conjugal.

A monstrosidade, para Victor, é feminina. Se a natureza, como dizia seu mestre Waldman, também é fêmea, é portanto monstruosa. Seu projeto masculino de ciência, “penetra[r] nas reentrâncias da natureza e mostra[r] como *ela* opera em seus esconderijos”<sup>47</sup>, ou, nas palavras de seu ancestral Bacon, “curvar e colocar sob seu comando a natureza e sua prole”<sup>48</sup> malogra na medida em que ao “nascimento masculino do tempo” ela vai opor a produção feminina (ou pós-gênero) do sonho, revelador de potências monstruosas por todos os lados. Está aí o motivo pelo qual a criatura fêmea jamais poderá ser tornada viva; de volta à nossa cena sangrenta, então, diz Halberstam:

A redução da monstra fêmea a polpa nos dá uma metáfora bastante literal para a ameaça da monstrosidade feminina por oposição à ameaça figurada pela monstrosidade masculina. A polpa que Frankenstein espalha pelo chão de seu laboratório é a monstra feminina, é a monstrosidade fêmea. É tanto uma sexualidade carnal de que Frankenstein fugiu originalmente ao abandonar sua casa, sua mãe e sua futura noiva e é também a carne informe que se recusa a tornar-se humana.<sup>49</sup>

Muito já se falou a respeito da infidelidade feminina à civilização; repetidas vezes lemos que o romance escrito por Mary Shelley trata da *hybris* científica, do homem querendo tomar o papel de Deus, de uma transgressão do imperativo de separação entre vida e morte. Se levarmos a sério a proposição de Franco Moretti de que a criatura de Frankenstein é um “monstro dinâmico, totalizante”<sup>50</sup> – na interpretação de Halberstam, alguém que “ameaça nunca ser vencido, alguém imune a restaurações temporárias de ordem e paz” e cuja monstrosidade “permite que uma gama completa de monstrosidades específicas coalesçam na mesma forma”<sup>51</sup>, então é possível que a monstrosidade feminina ou feminizada que se recusa a se tornar plenamente humana, escapando

sempre das tentativas de sua pacificação, possa ser uma chave privilegiada de leitura. Há outras, claro, e esse é o espanto de *Frankenstein; ou o Prometeu moderno*. Shelley, sua tão aviltada jovem autora, legou-nos uma obra cuja forma é em si mesma totalizantemente monstruosa, de impensável fixação. Diferentemente de Victor, ela desejou à sua “progenitura hedionda” vida longa e próspera, cometendo, assim, um ato de infidelidade ao mundo humano. Jamais o pai de uma nova raça maravilhosa, criador de “muitas naturezas excelentes e felizes [que] deveriam seu ser a mim”<sup>52</sup>, Mary Shelley preferiu ocupar o difícil e assombroso lugar de mãe adolescente dos monstros.

---

Juliana Fausto é pós-doutora em filosofia na UFPR.

<sup>1</sup> SHELLEY, M. *Frankenstein: Or, the Modern Prometheus. The 1818 version*. Organização de D. L. MacDonald e Kathleen Scherf. Peterborough, Ontario: Broadview, 2005, p. 170.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 172.

<sup>3</sup> Ibidem, p. 357.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 190.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 191.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> HALBERSTAM, J. *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham and London: Duke University Press, 1995, p. 28.

<sup>10</sup> SHELLEY, M. Op. cit., p. 190.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 194; grifo meu.

<sup>12</sup> Por exemplo nos gêneros *slasher* e *giallo*. A respeito da figuração das mulheres como vítimas preferenciais em filmes de horror, cf. CLOVER, C. J. *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror*. Princeton: Princeton University Press, 2015. Para a autora, “o terror abjeto [...] é generificado feminino”, sendo esta a “essência do horror moderno” (p. 51). Já em CREED, B. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London and New York: Routledge, 1993, é o monstruoso codificado feminino que é analisado: “Tenho usado o termo ‘feminino-monstruoso’ pois o termo ‘monstra fêmea’ sugere uma simples reversão do ‘monstro macho’” (p. 3); a partir da teoria de Julia Kristeva sobre a abjeção, Creed elencará cinco tipos de feminino monstruoso no cinema, “quase sempre em relação com suas

funções maternas e reprodutivas [...]: a mãe arcaica; o útero monstruoso; a bruxa; a vampira; e a mulher possuída” (p. 7).

<sup>13</sup> HALBERSTAM, J. Op. cit., p. 39.

<sup>14</sup> Cf. KRISTEVA, J. *The Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Tradução de Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982. “E ainda assim, de seu desterro, o abjeto não cessa de desafiar seu mestre”.

<sup>15</sup> SHELLEY, M. Op. cit., p. 158.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 127.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 85.

<sup>18</sup> MELLOR, A. K. *Mary Shelley, Her Life, Her Fiction, Her Monsters*. New York: Routledge, 1989, p. 119

<sup>19</sup> Ibidem, p. 120.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 40.

<sup>21</sup> SHELLEY, M. Op. cit., p. 76.

<sup>22</sup> RISKIN, J. *The Restless Clock. A History of the Centuries-Long Argument over What Makes Living Things Tick*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016, p. 189.

<sup>23</sup> LA MÉTTRIE. *Oeuvres Philosophiques*. Tome Troisième. Berlin, Paris: Charles Tutot, 1796, p. 144.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 168.

<sup>25</sup> BOYLE, R. *A Free Enquiry into the Vulgarly Receiv'd Notion of Nature Made in an Essay Address'd to a Friend*. London: Printed by H. Clark for John Taylor, 1685-6, p. 81.

<sup>26</sup> TRESCH, J. *The Romantic Machine. Utopian Science and Technology after Napoleon*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012, p. xi.

<sup>27</sup> Ibidem, p. xii.

<sup>28</sup> RISKIN, J. Op. cit., p. 207.

<sup>29</sup> <https://blogs.royalsociety.org/history-of-science/2018/12/11/automata/>. Acesso em: 23.12.2019.

<sup>30</sup> “Essas gravuras, baseadas nos belos desenhos de Pecheux, dão uma visão estonteante dos diversos procedimentos que Aldini e seus assistentes usaram para eletrificar os corpos de vários animais de sangue quente, incluindo ovelhas e bois (painel superior), assim como cadáveres de criminosos (painel inferior) que foram decapitados em Bolonha em 1802”. PARENT, A. “Giovanni Aldini: from Animal Electricity to Human Brain Stimulation.” *Sci. Can. J. Neurol. Sci.*, n. 31 (2004), pp. 576-584, p. 579.

<sup>31</sup> HALBERSTAM, J. Op. cit., p. 35-36.

<sup>32</sup> HARAWAY, D. J.

*Modest\_Witness@Second\_Millennium.FemaleMan\_Meets\_Oncomouse: Feminism and Technoscience*. New York and London: Routledge, 2018, p. 80.



<sup>33</sup> Idem. "Manifesto ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX." In: TADEU, T. (org.). *Antropologia do ciborgue. As vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, pp. 33-118. Franco Moretti dirá, por exemplo, que os desejos do monstro são "reformistas": "o monstro deseja apenas ter direitos de cidadania entre os homens" (MORETTI, F. "The Dialectic of Fear." *New Left Review*, n. 136 (1982), pp. 67-85, p. 69).

<sup>34</sup> HARAWAY, D. J. *Modest\_Witness@Second\_Millennium.FemaleMan\_Meets\_Oncomouse*. Op. cit., p. 255.

<sup>35</sup> Idem. "Manifesto ciborgue". Op. cit., p. 41.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Idem. "Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936." In: \_\_\_\_\_. *The Haraway Reader*. New York: Routledge, 2004, p. 158.

<sup>38</sup> SHELLEY, M. Op. cit., p. 2018.

<sup>39</sup> Cf. MELLOR, A. K. Op. cit., p. 121.

<sup>40</sup> HALBERSTAM, J. Op. cit. p. 48.

<sup>41</sup> SHELLEY, M. Op. cit., p. 65

<sup>42</sup> Ibidem, p. 66.

<sup>43</sup> Ibidem, p. 323.

<sup>44</sup> FULLER, S. C. "Reading the Cyborg in Mary Shelley's *Frankenstein*." *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 14, n. 2/54 (2003), p. 220.

<sup>45</sup> SHELLEY, M. Op. cit., pp. 85-86.

<sup>46</sup> Ibidem, p. 82.

<sup>47</sup> Ibidem, p. 76; grifo meu.

<sup>48</sup> BACON, F. "The Masculine Birth of Time." In: \_\_\_\_\_. *The Works of Francis Bacon*, v. 15. London: William Pickering, 1834, p. 224.

<sup>49</sup> HALBERSTAM, J. Op. cit., p. 51.

<sup>50</sup> "O monstro de Frankenstein e Drácula, o vampiro, diferentemente de monstros prévios, são monstros dinâmicos, totalizantes. É isso que os torna amedrontadores. Antes, as coisas eram diferentes. Os malfeitores de Sade concordam em operar nas margens da sociedade, escondidos em suas torres. [...] Além disso, em Sade o mal tem um limite 'natural' que não pode ser ultrapassado: a gratificação do desejo do senhor. Uma vez que ele é saciado, a tortura também cessa. [...] O monstro de Frankenstein semeia a devastação por todo o mundo [...] Os monstros modernos [...] ameaçam viver para sempre e conquistar o mundo" (MORETTI, F. Op. cit., p. 68).

<sup>51</sup> HALBERSTAM, J. Op. cit., p. 29.

<sup>52</sup> SHELLEY, M. Op. cit., p. 82.