

**CENTRO DE ENSINO SUPERIOR DE JUIZ DE FORA
RAPHAEL SILVEIRA VASCONCELOS**

**MODERNIZACAO DOS SENTIDOS:
CORPO, CIÊNCIA E O FANTÁSTICO EM FRANKENSTEIN, DE MARY SHELLEY,
E DENTRO DA NOITE, DE JOÃO DO RIO**

Juiz de Fora
2019

RAPHAEL SILVEIRA VASCONCELOS

**MODERNIZACAO DOS SENTIDOS:
CORPO, CIÊNCIA E O FANTÁSTICO EM FRANKENSTEIN, DE MARY SHELLEY,
E DENTRO DA NOITE, DE JOÃO DO RIO**

Dissertação apresentada ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, CES/JF como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, CES/JF, área de concentração: Literatura Brasileira, Linha de pesquisa: Literatura Brasileira: enfoques transdisciplinares e transmidiáticos.

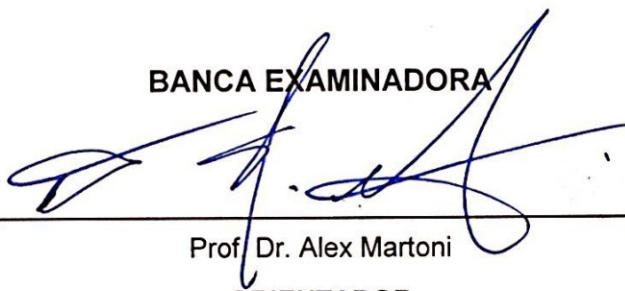
Orientador: Prof. Dr. Alex Martoni

Juiz de Fora
2019

FOLHA DE APROVAÇÃO

VASCONCELOS, Raphael Silveira. **Título: Modernização dos sentidos: corpo, ciência e o fantástico em Frankenstein, de Mary Shelley, e Dentro da noite, de João do Rio**. Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, CES/JF, área de concentração Literatura Brasileira. Linha de pesquisa: Literatura Brasileira: enfoque transdisciplinares e transmidiáticos, realizada no 1º semestre de 2020.

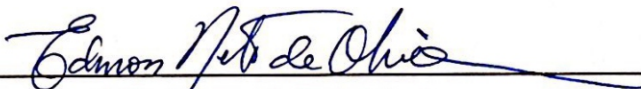
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Alex Martoni

ORIENTADOR

Centro de Ensino Superior – (CES)



Prof. Dr. Edmon Neto de Oliveira

MEMBRO CONVIDADO INTERNO

Centro de Ensino Superior – (CES)



Prof. Dr. Evandro Medeiros Laia

MEMBRO CONVIDADO EXTERNO

Universidade Federal de Ouro Preto – (UFOP)

Aprovada em: 02 / 03 / 2020

Dedico este trabalho, com muito amor, à minha família, meus pais e minha namorada, Carolina David Vieira, pelo apoio e auxílio. Ao meu orientador, por motivar, auxiliar e me guiar nessa jornada, sendo peça fundamental para a conclusão deste trabalho, junto com toda equipe de professores do Mestrado em Letras do CES/JF que me proporcionou conhecimento e momentos inesquecíveis.

AGRADECIMENTOS

À equipe de professores e colaboradores do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES-JF) pelo conhecimento, carinho, motivação e atenção nesses anos.

Aos meus pais, que lutaram junto comigo para que este sonho se tornasse realidade.

À minha família por ter compreendido minhas ausências, em especial minha mãe, pelo apoio e suporte necessário para realizar este sonho.

À minha namorada, por toda atenção e participação, contribuindo para que eu não desistisse nos momentos difíceis.

Aos meus amigos e colegas de trabalho pelos pensamentos positivos para que eu pudesse alcançar meus objetivos.

The hour of my weakness is past, and the period of your power is arrived. Your threats cannot move me to do an act of wickedness; but they confirm me in a resolution of not creating you a companion in vice. Shall I, in cool blood, set loose upon the earth a dæmon, whose delight is in death and wretchedness. Begone! I am firm, and your words will only exasperate my rage.

Mary Shelley

RESUMO

VASCONCELOS, Raphael Silveira. **Título: Modernização dos sentidos: corpo, ciência e o fantástico em Frankenstein, de Mary Shelley, e Dentro da noite, de João do Rio.** 84 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Mestrado em Letras). Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.

Esta dissertação objetiva investigar como a literatura fantástica representa, pensa e dialoga com as novas epistemologias do corpo em emergência na modernidade. Dentro dessa perspectiva, tomaremos como referência as obras **Frankenstein** (1818), de Mary Shelley, e os contos **Dentro da noite** (1911) e **A mais estranha moléstia** (1911), de João do Rio. Ao aventar a possibilidade criação de vida por meio da reanimação de tecidos mortos, a obra da escritora inglesa se inscreve no âmbito de um conjunto de novos discursos sobre o corpo em circulação no início do século XIX, tais como as técnicas cirúrgicas da era napoleônica e a dimensão poética da escultura fragmentada. Os contos do escritor carioca, por sua vez, exploram os efeitos fisiopatológicos provocados pela inervação do corpo na experiência energética e vertiginosa da atmosfera urbana. Na medida em que ambos os textos parecem estar inscritos historicamente em etapas distintas da modernidade epistemológica, isto é, em períodos marcados por novas formas de conhecimento sobre o corpo, cabe-nos perguntar: como essas novas formas de conhecimento do corpo influem no próprio processo de construção do efeito fantástico dessas narrativas?

Palavras-chave: Frankenstein. João do Rio. Literatura Fantástica. Modernidade. Epistemologia do corpo.

ABSTRACT

VASCONCELOS, Raphael Silveira. **Title: Modernization of the senses: body, science and the fantastic in Frankenstein, by Mary Shelley, and Inside the night, by João do Rio.** 84 f. Course Completion Work (Master's degree in Letters). Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.

This dissertation aims to investigate how fantastic literature represents, thinks and dialogues with the new epistemologies of the body in emergency in modernity. Within this perspective, we will take as reference the works **Frankenstein** (1818), by Mary Shelley, and the short stories of **Dentro da noite** (1911) and **A mais estranha moléstia** (1911), by João do Rio. By aproning the possibility of creating life through the resuscitation of dead tissues, the work of the English writer is part of a set of new discourses about the body in circulation in the early nineteenth century, such as the surgical techniques of the era Napoleonic dimension and the poetic dimension of fragmented sculpture. The tales of the Carioca writer, in turn, explore the pathophysiological effects caused by the innervation of the body in the energetic experience and the seasickness of the urban atmosphere. To the extent that both texts seem to be historically enrolled in different stages of epistemological modernity, that is, in periods marked by new forms knowledge of knowledge of knowledge about the body, it is worth asking us: how these new forms of knowledge of the body influence the very process of building the fantastic of these narratives?

Keywords: Frankenstein. João do Rio. Fantastic Literature. Modernity. Epistemology of the body.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	05
2 EPISTEMOLOGIA DO CORPO NA MODERNIDADE	08
2.1 CORPO E MODERNIDADE.....	08
2.2 EPISTEMOLOGIA DO CORPO.....	12
2.3 MODERNIDADE, CORPO E LITERATURA.....	17
3 FRANKENSTEIN: REPRESENTAÇÃO DO CORPO E CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO	21
3.1 NASCE UM MONSTRO: FRANKENSTEIN E A EPISTEME CIENTÍFICA DE SUA ÉPOCA.....	22
3.2 O FANTÁSTICO EM FRANKENSTEIN.....	30
3.3 O PAPEL DO CORPO NA CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO EM FRANKENSTEIN.....	35
4 JOÃO DO RIO: PATOLOGIAS DO CORPO E O INQUIETANTE	48
4.1 JOÃO DO RIO: UM JOVEM DÂNDI NA VIRADA DO SÉCULO.....	48
4.2 DENTRO DA NOITE E AS PATOLOGIAS DO CORPO.....	50
4.2.1 O insólito em Dentro da noite: construção de atmosferas.....	52
4.2.2 O insólito e a epistemologia do corpo em Dentro da noite.....	56
4.3 A MAIS ESTRANHA MOLÉSTIA E AS EFERMIDADES DO CORPO.....	60
4.3.1 O fantástico em A mais estranha moléstia.....	61
4.3.2 O fantástico e a epistemologia do corpo em A mais estranha moléstia.....	64
5 CONCLUSÃO	70
REFERÊNCIAS	74

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem por objetivo investigar como a literatura fantástica representa, pensa e dialoga com as novas epistemologias do corpo em emergência na modernidade. Dentro dessa perspectiva, tomaremos como referência as obras **Frankenstein** (1818), de Mary Shelley, e os contos **Dentro da noite** (1911) e **A mais estranha moléstia** (1911), de João do Rio. Na medida em que ambos os textos parecem estar inscritos historicamente em etapas distintas da modernidade epistemológica, a questão central que estrutura este trabalho é: como essas novas formas de conhecimento do corpo em emergência a partir do século XIX influem no próprio processo de construção do efeito fantástico dessas narrativas?

Na medida em que as obras que compõem o *corpus* desta dissertação se inscrevem em diferentes momentos de um período histórico convencionalmente compreendido pelas ciências humanas como **modernidade**, dedicaremos a seção 2 para a apresentação do conceito. Como se sabe, esse termo emerge na transição do século XVIII para o XIX com a consolidação de um projeto de desenvolvimento do capitalismo, a partir do desenvolvimento dos meios de produção e circulação de mercadorias provocados pela Revolução Industrial e do conjunto de valores centrados no humanismo por meio da Revolução Francesa. Desde então, **modernidade** tem adquirido diferentes acepções concebidas a partir de perspectivas que se interpenetram. Buscaremos pensar, particularmente, a articulação entre as concepções socioeconômica e cognitivo-neurológica de modernidade. A escolha por ambas as perspectivas se justifica pelo objetivo do capítulo: compreender como mudanças nos modos de produção do conhecimento influem na própria forma como concebemos o corpo. As perguntas sobre o corpo serão dirigidas no sentido de compreender como especificamente entre o início dos séculos XIX e XX, período em que os textos de Mary Shelley e João do Rio estão situados, novas formas de descrição e classificação do corpo ganham forma. Esta seção, portanto, tentará articular um conceito de modernidade alicerçado nas reflexões de Walter Benjamin, Susan Buck-Morss e Ben Singer com os apontamentos sobre o corpo realizados pelo filósofo francês Michel Foucault.

Na seção 3, realizaremos uma análise do romance **Frankenstein** (1818), de Mary Shelley, com uma atenção particularmente voltada ao modo como a autora incorpora, em sua obra, os modos de conhecimento do corpo em circulação no início

do século XIX. Buscaremos mostrar, nesta parte, como, ao longo do romance, Mary Shelley perfila um conjunto bastante amplo de referências às ciências naturais (Paracelso, Cornélio Agripa, Alberto Magno e Isaac Newton) e impõe ao seu protagonista, Dr. Frankenstein, o desenvolvimento de uma visão do corpo humano profundamente arraigada a uma perspectiva materialista. Sob o ponto de vista dos estudos literários, empreenderemos uma análise que terá por objetivo mostrar como a dimensão fantástica do romance ganha contornos próprios, na medida em que, em vez da irrupção do insólito ser motivada pelo universo supersticioso (fantasmas, forças malignas), opta-se por se realizar uma especulação sobre as consequências advindas das tecnologias de manipulação do corpo. Nesse sentido, pretende-se pensar esses fenômenos em diálogo com os diferentes pressupostos que marcam as teorias do fantástico de Tzvetan Todorov, Remo Ceserani e David Roas.

Na quarta seção, deslocaremos nossa atenção para os contos **A mais estranha moléstia** (1909) e **Dentro da noite** (1909), que compõem parte da produção multifacetada de Paulo Barreto, que, dentre outros pseudônimos, adotou o de João do Rio. Em **Dentro da noite**, descreve-se uma estranha patologia que acomete Rodolfo Queiroz, que, de elegante artista, se perde pelas noites de chuva em trens de subúrbio atrás do prazer de enterrar alfinetes nos braços de mulheres. Ao longo da narrativa, o protagonista expõe como o desejo surgiu, de que forma ele submeteu a esposa à sua obsessão e como, agora, após denunciado por ela, vive à margem da sociedade, à espreita do momento exato para desfrutar, uma vez mais, do seu estranho prazer. Em certa medida, o conto concebe uma espécie de vampirismo moderno, tendo em vista que o caráter transcendente do mal que emana do Conde Drácula é aqui deslocado para o campo das patologias urbanas. O sadismo do protagonista encontra a vida moderna, as multidões, as aglomerações públicas como terreno fértil para o seu desenvolvimento. **A mais estranha moléstia**, por sua vez, também explora, por meio de uma situação insólita, outro fenômeno intrinsecamente ligado ao desenvolvimento urbano: as moléstias provocadas pelos hiperestímulo da modernidade. No conto, Oscar Flores revela ao seu interlocutor viver sob a perspectiva de um desequilíbrio dos sentidos: uma hipersensibilidade olfativa. Ao longo de seu relato, o protagonista expõe sua experiência singular de identificar a profissão, o caráter, a procedência, dentre outros aspectos dos indivíduos a partir dos perfumes que usam, dos odores que exalam. Em ambos os textos, os protagonistas são transeuntes; pessoas que estão de passagem, que revelam suas patologias e

que, ao final, desaparecem no meio da multidão ou da escuridão da noite. Dentro dessa perspectiva, é fundamental salientar o modo como os contos do escritor carioca exploram os efeitos fisiopatológicos provocados pela inervação do corpo na experiência energética e vertiginosa da atmosfera urbana.

Esta dissertação pretende, ao final, mostrar que, embora estejam inscritos em etapas distintas da modernidade epistemológica, o caráter fantástico do romance de Mary Shelley e dos contos de João do Rio parecem irromper de problemáticas relativas ao corpo, tanto sob a perspectiva fisiológica quanto na sua dimensão subjetiva. É dentro dessa perspectiva que voltar a atenção aos modos de representação do corpo nos permite pensar nas epistemologias do corpo que emergem na modernidade e suas implicações no universo literário.

2. EPISTEMOLOGIA DO CORPO NA MODERNIDADE

Embora separados por cerca de quase cem anos, o romance **Frankenstein** (1816), de Mary Shelley, e os contos **Dentro da noite** e **A mais estranha moléstia**, ambos publicados no livro **Dentro da noite** (1909), por João do Rio se inscrevem em um mesmo período histórico sob o ponto de vista cultural: a modernidade. É sob o signo da **modernidade** que irrompe um conjunto de novas categorias epistemológicas, como o positivismo, o determinismo, o racismo, a frenologia, a psicofísica, dentre outros campos de estudo que alteram radicalmente a visão que o homem tem do seu próprio corpo. É dentro dessa perspectiva que, para compreendermos em que medida a literatura será sensível a essas mudanças epistemológicas do período e em que medida o corpo está implicado nesse processo, teremos que partir do problema da própria circunscrição de uma noção de corpo.

Nesta seção, buscaremos, primeiramente, apresentar o conceito de **modernidade** com o qual iremos trabalhar para, em seguida, colocarmos o problema de como esse fenômeno influi sobre a própria concepção que temos de **corpo**, o que implicará, necessariamente, pensarmos o mesmo na perspectiva apresentada pelo filósofo francês Michel Foucault. Ao final, buscaremos, como forma de dar sustentação empírica à nossa tese, apresentar, de forma breve, alguns exemplos de como esses novos saberes sobre o corpo que irrompem na modernidade influem sobre a própria produção da literatura brasileira do período.

2.1 CORPO E MODERNIDADE

Em grande medida, os modos como definimos **modernidade** estão intrinsecamente relacionados à forma como a experiência urbana impacta os nossos corpos. Nesse sentido, **modernidade** e **corpo** são indissociáveis. Dentro dessa perspectiva, um trabalho voltado à compreensão da epistemologia do corpo na modernidade deve, necessariamente, ser precedido pela desafiadora questão: mas, o que exatamente é **um corpo**? Embora o senso comum possa indicar uma resposta relativamente simples a essa pergunta – o corpo seria uma substância que se encontra delimitada pela minha pele –, nossa experiência subjetiva do mesmo e o caráter simbólico que compreende o próprio ato de enunciar sobre o corpo a partir do

corpo tornam a questão complexa e impõe uma perspectivação de suas possíveis respostas.

Em **Antropologia do corpo**, por exemplo, David Le Breton compreende que a definição de corpo se inscreve na própria variabilidade histórica e geográfica, tendo em vista que “Cada sociedade, no interior de sua visão de mundo, delinea um saber singular sobre o corpo: seus elementos constitutivos, suas *performances* suas correspondências etc. Ela lhe confere sentido e valor” (LE BRETON, 2011, p. 8). Essa perspectivação da noção de corpo é corroborada pelo filósofo Aduino Novaes, que, na introdução de **O homem-máquina**: a ciência manipula o corpo, assinala que

De Platão a Bergson, passando por Descartes, Espinosa, Merleau-Ponty, Freud e Marx, a definição de corpo sempre pareceu um problema: para alguns, ele é ao mesmo tempo enigma e parte da realidade objetiva, isto é, coisa, substância; para outros, signo, representação, imagem (NOVAES, 2003, p. 9).

Se a noção de corpo é tão cediça assim, a fim de respondermos a nossa pergunta de partida (O que é um corpo?), tentaremos pensar, mais particularmente, em como a modernidade trabalha a noção de corpo para, desse modo, chegarmos ao conceito com o qual trabalharemos nesta seção.

Conceitualmente, **modernidade** é um termo amplo, que apresenta uma multiplicidade de definições concebidas a partir de diferentes perspectivas que se interpenetram. Sua emergência se dá na transição dos séculos XVIII e XIX, em virtude tanto da expansão do capitalismo, via revolução industrial e o seu consequente desenvolvimento de novos meios de produção e circulação de mercadorias, quanto da difusão de novos valores individuais e sociais centrados no modelo de humanismo concebido a partir da revolução francesa. A multiplicidade de sentidos que o vocábulo **modernidade** sugere foi muito bem sistematizada pelo pesquisador em *film studies* Ben Singer (2004). Para o teórico, **modernidade** pode ser pensada sob as perspectivas moral e política (desamparo ideológico em um mundo onde normas e valores são questionáveis), cognitiva (a racionalidade instrumental como a moldura intelectual vigente) e socioeconômica (transformações tecnológicas, urbanas, e desenvolvimento de uma cultura de consumo de massa). Em meio às diferentes acepções propostas por Singer, interessa-nos, particularmente, discutir o seguinte problema: como as articulações entre duas formas de pensar a modernidade, a

socioeconômica e a cognitivo-neurológica, influem na emergência de uma nova epistemologia do corpo?

A noção de **modernidade** como um fenômeno intrinsecamente ligado à experiência cultural do homem cujo corpo é bombardeado por um novo conjunto de estímulos produzidos pelo mundo urbano foi se constituindo por meio do trabalho de pensadores como Georg Simmel, Walter Benjamin e, mais contemporaneamente, Ben Singer.

Ainda em 1903, o sociólogo alemão Georg Simmel escreveu um texto que se tornou emblemático para se pensar a modernidade neurológica: **The metropolis and mental life**. Simmel observa como os centros urbanos impõem ao homem uma aceleração do seu modo de vida em contraposição ao estilo bucólico da vida rural. Segundo Simmel (1979), o rápido agrupamento de imagens em mudança, a descontinuidade acentuada ao alcance de um simples olhar e a imprevisibilidade de impressões impetuosas são as condições psicológicas criadas pela metrópole, possíveis de gerar uma patologia pelo excesso de estímulos. A cada cruzar de rua, com o ritmo e multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade cria um contraste profundo com a cidade pequena e a vida rural em relação aos fundamentos sensoriais da vida psíquica.

Outro pensador cuja noção de modernidade se articula diretamente com a experiência sensorial do mundo material é Walter Benjamin. O filósofo alemão desenvolveu uma forma bastante singular de articulação de uma determinada tradição do pensamento alemão, particularmente Goethe, Hölderlin, Hegel e Karl Marx com as novas questões emergentes na literatura (de Baudelaire ao Surrealismo) e no plano das artes da técnica (como a fotografia e o cinema). Nesse sentido, o filósofo alemão nos legou algumas categorias ainda hoje fundamentais para se pensar a condição do homem contemporâneo. Uma premissa fundamental para Benjamin – e também para essa pesquisa – está exposta na segunda seção de seu ensaio mais famoso: **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica** (2012). Nela, o filósofo alemão afirma que “No decorrer de longos períodos históricos, modifica-se não só o modo de existência das coletividades humanas, mas também a sua forma de percepção” (BENJAMIN, 2012, p. 13). É a partir dessa premissa fundamental que Benjamin se lança ao estudo do impacto das mudanças urbanas e tecnológicas no plano da percepção. Para o filósofo, “A multidão metropolitana despertava medo, repugnância e horror naqueles que a viam pela primeira vez” (BENJAMIN, 1989, p. 124). Dois dos

termos centrais que definem como esse impacto opera sobre a própria estrutura da percepção são as noções de **choque e inervação**, que, na sua concepção, aparecem interligadas: “O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo. Nos cruzamentos perigosos, inervações fazem-no estremecer em rápidas sequências, como descargas de bateria” (BENJAMIN, 1989, p. 124). Por **choque**, podemos compreender o efeito provocado pela impossibilidade de o indivíduo imerso no mundo urbano de processar o conjunto de informações perceptivas às quais está sujeito; já por **inervação** entendemos o conjunto de estímulos nervosos que levam o sujeito à experiência perceptivo-cognitiva do choque.

Em **Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular** (2004), Ben Singer reflete sobre diversos processos sociais, econômicos e culturais do final do século XIX e início do século XX, como a urbanização, a industrialização e o consumo de massa, que, em conjunto, integram o fenômeno chamamos **modernidade**. A paisagem urbana sofre, nesse período, profundas transformações advindas da concentração populacional nas cidades, dos fluxos cada vez mais vertiginoso de pessoas e veículos motorizados, da expansão das formas de produção industrial e da oferta de mercadorias, das novas tecnologias empregadas na construção de edifícios, estações de trem, fábricas, dentre outros.

Na medida em que se encontra imerso nas experiências sensíveis produzidas pela **vida moderna**, o corpo está sujeito aos novos estímulos produzidos pelo desenvolvimento urbano das cidades. É justamente dentro dessa perspectiva que, como salienta Singer, a modernidade deve ser entendida como “um registro de experiências subjetivas, fundamentalmente distintas, caracterizadas pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno” (SINGER, 2010, p. 95). Pensar, portanto, em uma modernidade cognitiva significa, justamente, considerar que os conceitos que moldam um intelecto são fortemente impactados pela dimensão perceptivo-cognitiva, isto é, pelo modo como nos abrimos a novos estímulos e sensações.

A articulação entre as perspectivas socioeconômica, cognitiva e neurológica da modernidade pode ser medida por meio do modo como esses novos fluxos de informação da vida moderna influem sobre os regimes de atenção. Nesse sentido, portanto, modernidade implica um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno. Esse fenômeno pode ser bem compreendido se tomarmos como exemplo

o que ocorre na mudança das relações entre automóveis e pedestres. O aumento no fluxo de veículos impõe a necessidade de maior atenção por parte do transeunte, de um novo regime disciplinar que, caso não seja seguido, poderá resultar em perigos reais à população. Não por acaso, Singer mostra, por meio da análise de imagens que circulam pela imprensa sensacionalista da época, representações de colisões e atropelamentos provocados por bondes elétricos, de operários que caem de obras em edifícios, de trabalhadores cujos membros são mutilados por máquinas nas fábricas, de pessoas que se acidem com os novos eletrodomésticos. É nesse sentido que a modernidade impõe uma adaptação aos novos ritmos, métodos e regimes de atenção exigidos por essa nova experiência cognitiva e neurológica do mundo urbano.

2.2 EPISTEMOLOGIA DO CORPO

O conjunto de transformações provocadas pela modernidade altera profundamente o modo como compreendemos **um corpo**, tendo em vista que, sob o ponto de vista epistemológico, esse período impõe a necessidade de construção de um conjunto de novos saberes, de novas categorias que nos permitam compreender fenômenos ligados ao corpo, como a psicofísica de Wilhelm Wundt, que propõe estudar a relação entre os estímulos físicos (por exemplo, a luminosidade de uma sala, o peso de um objeto) e a experiência sensorial, isto é, uma dimensão psicológica (quão clara a sala está e quão pesado é o objeto para você). Ainda nessa perspectiva, é importante mencionar a psicofísica de Gustav Fechner, que vislumbrava descobrir uma equação que permitisse medir a relação entre o aumento e a diminuição de estímulos físicos e seu conseqüente incremento ou decréscimo do prazer sensorial. Há que se notar, portanto, como a modernidade cria condições para a produção de novos saberes sobre o corpo. Nesse sentido, interessa-nos, para os fins que se destinam esta dissertação, dar ênfase ao trabalho do filósofo francês Michel Foucault, tendo em vista o modo como o mesmo permite uma perspectivação crítica desses vários modos de pensar o corpo e sua ligação com os regimes de poder ali constituídos.

A relevância do pensamento de Michel Foucault no que diz respeito ao modo como concebemos um corpo hoje reside, fundamentalmente, em duas contribuições fundamentais que o filósofo francês dá à história da cultura: em primeiro lugar, no modo como Foucault desconstrói as ontologias essencialistas, propondo, contra a

investigação de leis universais que supostamente atravessariam um determinado fenômeno, a noção de que os acontecimentos são necessariamente contingentes, históricos e culturalmente variáveis. Em segundo, pelo fato de que, para além da dimensão fisiológica, substancial, ou metafísica e transcendental, Foucault concebe o corpo como o lugar em que se inscreve o poder, o que nos permite, evidentemente, pensar o corpo para além da noção de substância, tentando compreender como o conjunto de práticas e de discursos sobre o mesmo ganham dimensão simbólica.

É fundamental salientar, inicialmente, que, apesar de o corpo ocupar um lugar de centralidade no desenvolvimento de sua obra, Michel Foucault não concebeu, ao longo da mesma, uma definição precisa do termo. Segundo a filósofa Johanna Oksala,

Ele não apresenta em parte alguma uma teoria do corpo, sequer uma descrição unificada dele; a sua concepção do corpo tem de ser discernida dos seus livros e artigos genealógicos. Não obstante, sua abordagem filosófica do corpo é distintiva. O corpo é central para entender a influência da história e os mecanismos do poder moderno (OKSALA, 2018, p. 114).

Um primeiro aspecto que marca o interesse do filósofo francês pelo corpo se dá no sentido de tentar compreender em que medida os corpos são moldados pela sociedade, isto é, eles são usados e experimentados de muitas maneiras diferentes, em conformidade com as práticas culturais adotadas. Eles são moldados por ritmos de trabalho, hábitos alimentares e padrões de beleza, práticas dietéticas, exercícios físicos e intervenções médicas. É dentro dessa perspectiva que há, em Foucault, uma estrita relação entre corpo e poder, isto é, o corpo consiste no lugar da própria inscrição do poder, tal como observa Oksala:

Foucault almeja trazer o corpo para o foco da história, estudando suas conexões com técnicas e empregos de poder. A sua compreensão do corpo é mais elaborada em inúmeras entrevistas e artigos. Vou me concentrar aqui nos textos centrais nos quais ele a discute a fim de apresentar um relato coerente e coeso do entendimento de Foucault do corpo, prestando particular atenção na sua relação tanto com o poder quanto com a liberdade. A fim de ilustrar a relação do corpo com o poder, discutirei suas análises da prisão, como articuladas em *Vigiar e punir*, e da sexualidade, como articuladas no volume I da *História da sexualidade*. A fim de ilustrar a maneira como o corpo está implicado na resistência e nas práticas de liberdade, novamente recorro à *História da sexualidade*, bem como à análise de Foucault da vida do hermafrodita Herculine Barbin. Concluo o capítulo discutindo as maneiras pelas quais a obra de Foucault tem influenciado os esforços emancipatórios de teóricos dos direitos dos homossexuais e feministas. (OKSALA, 2018, p.117).

Foucault segue, em certa medida, os postulados do filósofo alemão Friedrich Nietzsche ao insistir que a tarefa da genealogia é focar o corpo. Nietzsche havia atacado a filosofia pela sua negação da materialidade e vitalidade do corpo, pela sua metafísica pretensiosa, que lida apenas com abstrações, tais como valores, razão e alma. A genealogia deve ser uma **ciência curativa**, mapeando a longa e sinuosa história dos conceitos metafísicos na materialidade dos corpos (FOUCAULT, 2017). Em vez de contemplar, o que é entendido como elevado e nobre, a genealogia enfocará as coisas que lhe estão mais próximas: o corpo, o sistema nervoso, a nutrição, a digestão e as energias (FOUCAULT, 2017). Foucault acrescenta, de forma provocativa, que o filósofo precisa da genealogia do corpo para realizar uma espécie de ato de exorcismo da sombra da alma (FOUCAULT, 2017) com suas formulações mais extremas do corpo como completamente moldadas pela história e pela cultura. O filósofo critica a noção de corpo universal e não histórico, possuidor de um núcleo estável e fixo. Nesse sentido, como afirma Oksala

nesta discussão sobre a concepção de Nietzsche a respeito do corpo como uma construção histórica não é, no entanto, desenvolver algum tipo de teoria construtivista social extrema do corpo. Ele aqui não considera o corpo como um objeto de uma teoria, mas sim como essencial à sua genealogia de duas maneiras diferentes. A primeira é política ou ética: Foucault quer usar a genealogia para estudar a história justamente das coisas que acreditamos não terem uma história. Como Gary Gutting escreve, enquanto muita história tradicional tenta mostrar que o lugar onde estamos é inevitável, dadas as causas reveladas pelo seu relato, as histórias de Foucault visam mostrar a contingência — e, portanto, a capacidade de superação — daquilo que a história nos tem dado" I (OKSALA, 2011, p.116).

Sendo assim, o ideal de Foucault não é, portanto, defender uma visão extrema do corpo como uma construção cultural, mas colocá-lo sob suspeita e submetê-lo a uma análise mais aprofundada visando a criticar todas as postulações relativas ao seu suposto caráter imutável, essencialista.

A fim de compreendermos em que medida o pensamento de Foucault contribui para as reflexões acerca da epistemologia do corpo, nas seções subsequentes, iremos expor, sucintamente, as teses centrais que o filósofo francês desenvolve em duas obras em que a problemática do corpo se apresenta de modo imperativo: **Vigiar e punir** (1997) e **História da sexualidade 1: a vontade de saber** (2017).

Publicada originalmente em 1975, **Vigiar e punir** (1997) consiste em uma obra na qual Foucault se debruça na análise do sistema penal francês com o objetivo de

refletir sobre o modo como se dá, na sociedade oitocentista, desenvolvimento de exercícios de poder sobre os corpos visando à instauração de sistemas disciplinares sobre os mesmos. Para tanto, o filósofo realiza uma genealogia da instituição prisional moderna, evidenciando os modos pelos quais os corpos dos prisioneiros são intencionalmente manipulados. O que Foucault deseja descrever são as técnicas que orientam o exercício de poder, tais como a distribuição das pessoas em espaços definidos a fim de observar, racionalizar e disciplinar seus corpos, tornando-os obedientes e produtivos, prontamente receptivos à ordem e ao dispêndio de energia. Em última instância, o objetivo de tais práticas é maximizar a produtividade humana, anulando, tanto quanto possível, a resistência que o corpo possa vir a oferecer a esse sistema de poder fortemente articulado. Lembremo-nos que, no âmbito da ascensão do capitalismo industrial do século XIX, tornar esse corpo inteligível, racionalizar seus modos de funcionamento e medir suas potencialidades validam formas de desenvolver um saber disciplinar, em que os corpos dos trabalhadores são meticulosamente inspecionados e inseridos em normas pré-estabelecidas segundo tabelas de classificação que, por sua vez, irão inseri-los em códigos normativos que visam à utilidade, isto é, a torná-los mais produtivos, produzir tecnologias voltadas a aperfeiçoar ao máximo a relação da cadeia produtiva por meio da disciplina dos corpos dos empregados com vistas à maximização do trabalho.

Na perspectiva foucaultiana, portanto, o corpo não é uma unidade biológica estanque, mas algo que é transformado historicamente por um conjunto de saberes, regulamentos e treinamentos. É desse modo que o filósofo francês concebe o processo de transformação do corpo, ao longo do século XIX, como um processo de construção de um **corpo dócil**. Para o filósofo, “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 1997, p. 132). É nesse sentido que a descrição de Foucault nos permite, em última instância, pensar sobre como o processo **docilidade/utilidade** imposto sobre os corpos se inscreve no amplo quadro de operações realizadas pela lógica do capitalismo:

O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter o domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos

submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). (FOUCAULT, 2013, p.133).

Outra obra em que o problema do corpo ganha centralidade nas reflexões de Michel Foucault é **História da sexualidade 1: a vontade de saber** (2017). No seu primeiro volume, a obra se debruça sobre a problemática do corpo no intuito de empreender um estudo histórico sobre o surgimento da sexualidade moderna no século XIX. Partindo da premissa de que o sexo não atua como fator determinante dos efeitos de sexualidade, mas enquanto força operante que integra um conjunto de discursos de poder, Michel Foucault aponta para o fato de que, em vez de natural, o sexo e a sexualidade são frutos de construções normativas historicamente localizadas. Essa hipótese pode ser sustentada, como nos mostra o intelectual francês, a partir da observação de que novas práticas desenvolvidas ao longo do século XIX, como a construção de dispositivos de vigilância, a instauração de armadilhas voltadas ao estímulo às confissões, a manifestação da figura da homossexualidade e o desenvolvimento de formas de classificação com vistas ao estabelecimento de modos de inteligibilidade das noções de sexo e gênero. O que está em curso são novos procedimentos históricos de poder que se inscrevem sobre o corpo, que se encontram.

Engajadas no corpo, transformadas em caráter profundo dos indivíduos, as extravagâncias sexuais sobrepõem-se à tecnologia da saúde e do patológico. E, inversamente, a partir do momento em que passam a ser “coisa” médica ou “medicalizável”, como lesão, disfunção ou sintoma, é que vão ser surpreendidas no fundo do organismo ou sobre a superfície da pele ou entre todos os signos do comportamento. O poder que, assim, toma a seu cargo a sexualidade, assume como um dever roçar os corpos; acaricia-os com os olhos; intensifica regiões; eletriza superfícies; dramatiza momentos conturbados (FOUCAULT, 2017, p. 49).

Na medida em que o objetivo final deste trabalho é compreender como mudanças no âmbito das epistemologias do corpo influem sobre os modos de produção dos efeitos fantástico e inquietante no âmbito das narrativas, entre os inícios do séculos XIX e XX, o pensamento de Michel Foucault acerca do corpo se oferece particularmente produtivo, pois nos permite compreender o corpo como um fenômeno radicalmente inscrito na história, significando que à pergunta sobre **o que é um corpo?**, devemos sobrepor outra: **o que é um corpo para os escritores situados entre os inícios dos séculos XIX e XX?**

2.3 MODERNIDADE, CORPO E LITERATURA

A experiência da vida moderna exerceu um grande impacto sobre o imaginário dos escritores. Charles Baudelaire, Fernando Pessoa e João do Rio são três dos autores cujas obras foram fortemente plasmadas sob o signo da modernidade.

Coube ao poeta e ensaísta francês Charles Baudelaire forjar uma determinada acepção para a palavra francesa *modernité*, que circulou, pela primeira vez, em três números do diário **Le Figaro**, em 1863, sob o título de **O Pintor da Vida Moderna**¹. Segundo o filósofo Walter Benjamin, Baudelaire é o primeiro poeta a trabalhar a crise e os contrastes entre as modernidades industrial e capitalista. No ensaio supracitado, o autor francês se debruça sobre as aquarelas do pintor Constantin Guys, que retratavam, com pinceladas suaves e dissipadas na tela, flagrantes do movimento incessante do cotidiano vertiginoso parisiense. Baudelaire afirma, a partir da análise dessas obras, que o artista retira da observação da sua vida contemporânea o que tem de poético, isto é, retira do transitório o que tem de eterno para alcançar a essência do belo. Nesse sentido, de acordo com ensaísta, "A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável" (BAUDELAIRE, 2010, p. 35). Sua estrutura lírica de composição poética recebe influência da experiência da cidade e define um conjunto de reflexões que norteiam toda a sua produção enquanto crítico e enquanto poeta. No soneto **A uma passante**, por exemplo, Baudelaire tenta fixar, na eternidade do texto escrito, a experiência fugaz da passagem de uma bela mulher, em suas palavras, uma "Fugitiva beldade" (BAUDELAIRE, 2015, p. 63), pela calçada que desaparece pela multidão: "Longe daqui! tarde demais! nunca talvez! / Pois não sabes de mim, não sei que fim levaste, / Tu que eu teria amado, ó tu que o adivinhaste!" (BAUDELAIRE, 2015, p. 63). Inspirado no célebre conto **O homem da multidão** (2008), de Edgar Allan Poe, esse poema coloca em cena as tensões provocadas pelo impacto da vida moderna no âmbito da experiência sensível, na medida em que a imersão na paisagem moderna implica viver sob o signo do fugidio, daquilo que só será visto ou contemplado uma única vez. A modernidade se constitui, assim, como um campo de vivência dos mais variados conflitos.

¹ O processo de publicação do ensaio de Baudelaire é apresentado e discutido no artigo **Charles Baudelaire: o esgrimista da modernidade** (CANTINHO, 2017, p. 156).

Extrair lirismo do transitório por meio da literatura consiste em um modo de o escritor francês reagir afetivamente às mudanças na estrutura urbana da sociedade ocidental entre a segunda metade do século XIX e o início do XX, fomentando uma reorientação das estruturas perceptivo-cognitivas do indivíduo. Esses processos influem sobre o próprio comportamento do sujeito no mundo urbano, que assume, muitas vezes, a condição de *flâneur*, isto é, daquele que vagueia pelas ruas imerso em uma condição de “embriaguez anamnética” (BENJAMIN, 1989, p. 186), se nutrindo, dentro outras fontes, daquilo que “sensorialmente, lhe atinge o olhar” (BENJAMIN, 1989, p. 186). O ato de flunar, por sua vez, para Baudelaire, consiste em uma atividade a ser realizada pelo **dândi**. De acordo com o poeta e ensaísta francês, o dandismo é uma instituição que, embora se situe à margem das leis, “tem leis rigorosas a que estão estritamente submetidos todos os seus súditos, quaisquer que sejam, aliás, a impetuosidade e a independência próprias de seu caráter” (BAUDELAIRE, 2010, p. 62). O dândi é descrito como uma figura de cultura aristocrática, gosto refinado, possuidora de bens e riquezas e que se dedica ao ócio, o que, por sua vez, o leva irremediavelmente ao ato de flunar pelas ruas com um olhar de certa indiferença, grande curiosidade e postura altiva, conforme afirma Baudelaire:

E é precisamente essa suavidade nos gestos, essa segurança nas maneiras, essa simplicidade no ar de dominação, esse modo de vestir uma casaca e de conduzir um cavalo, essas atitudes sempre tranquilas, mas reveladoras de uma certa força, que, quando nosso olhar descobre um desses seres privilegiados nos quais o belo e o temível se confundem tão misteriosamente nos fazem pensar: “Eis aqui, talvez, um homem rico; mais provavelmente, porém, um Hércules sem emprego” (BAUDELAIRE, 2010, p. 67).

João do Rio, como mostraremos na próxima seção, por afinidade literária e intelectual, se apresentou rigorosamente como aqueles nos quais se espelhava, Lord Byron, Oscar Wilde, Joris-Karl Huysmans e, evidentemente, Charles Baudelaire. Conforme ressalta João Carlos Rodrigues, João do Rio pode ser pensado como “Um jovem dândi na virada do século” (RODRIGUES, 2010, p. 15) ou, parafraseando-o e incorporando a maneira como Roberto Schwarz define a obra de Machado de Assis², podemos pensar Paulo Barreto/João do Rio como **Um jovem dândi na periferia do capitalismo**.

² Referimo-nos, aqui, ao título de uma das obras do crítico brasileiro acerca da obra de Machado de Assis: **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis (2000).

O impacto sensorial da vida moderna sobre o imaginário forjou parte da poética de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa. Em **Ode triunfal**, poema escrito sob influxo modernizante de Lisboa, em 1914, o sujeito poético propõe uma radical simbiose entre o corpo humano e as máquinas: “Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria! / Em fúria fora e dentro de mim” (PESSOA, 1999, p. 306). A experiência energética e vertiginosa da vida moderna produz estímulos nos aparelhos físico e psíquico que, muitas vezes, são tensionados ao limite: “E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso / De expressão de todas as minhas sensações,/ Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas! (PESSOA, 1999, p. 306). É importante salientar, ainda, que as premissas defendidas por Álvaro de Campos se encontram em total sintonia com uma outra forma de pensamento estético-político que emerge no início do século XX como forma de dar forma a esse imaginário: o futurismo. Em seu célebre manifesto, Filippo Tommaso Marinetti propõe uma renovação radical das artes em função, justamente, da necessidade de desenvolvimento de novas formas de expressão da vida moderna, cujos efeitos impactam fortemente as estruturas da experiência do homem, conforme fica evidente nas descrições que o poeta italiano nos apresenta em seu manifesto:

E eis-nos bruscamente distraídos pela circulação dos enormes tramway de dois andares, que passam sobressaltantes, matizados de luz, tais como os lugarejos em festa, que o Pó, nas enchentes, subitamente abala e destrói, para os arrastar sobre as corredeiras e redemoinhos de um dilúvio, até o mar (MARINETTI, 2002, p. 89).

A prosa de João do Rio, assim como as escritas de Charles Baudelaire e Fernando Pessoa, foi também plasmada na relação entre experiência, imaginário e vida moderna. Em sua célebre crônica **A rua** (2008), o escritor assume a condição de *flâneur* como aquela que lhe permite construir um determinado modo de caminhar e observar a rua: “Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Daí o desocupado flâneur ter sempre em mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas” (RIO, 2008, p. 11). Nesse sentido, a visão do *flâneur* opera como um articulador das diferentes experiências que envolvem a vida urbana, como o crime, a miséria e as celebridades, entre outros. É nesse sentido que é construído o ambiente por onde circulam os protagonistas de **Dentro da noite e A mais estranha moléstia** (2012). Como mostraremos à frente, Rodolfo Queiroz e Oscar Flores circulam por entre figuras decadentes, tais como: a prostituta, o jogador,

o trapeiro, o mendigo, entre outras figuras que exprimem a degradação moral, encarnando a figura do mal, do inferno da experiência citadina e do *tedium vitae*, *le mal du siècle*.

Ao fim e ao cabo, as escritas de Charles Baudelaire, Fernando Pessoa e João do Rio se constituem em um modo de pensar sobre como, entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX, a experiência da vida moderna forjou um determinado tipo de imaginário, influenciando sobre a dimensão simbólica da linguagem e estimulando a realização de novas experiências estéticas.

3 FRANKENSTEIN: REPRESENTAÇÃO DO CORPO E CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO

Publicado em 1816, o romance **Frankenstein**, de Mary Shelley, ocupa um *locus* singular na história da literatura, pois consegue reunir, concomitantemente, os títulos de paradigma dos romances góticos³ e precursor das narrativas de ficção científica⁴. A obra conta a história da criação de um ser vivo a partir da reanimação de tecidos mortos organizados em um corpo e das trágicas consequências desse experimento. Organizado de forma epistolar, a partir de cartas que o capitão Robert Walton envia à sua irmã ao longo de uma expedição marítima cujo objetivo é encontrar uma passagem pelo pólo norte. Após ficar preso em virtude do congelamento do mar, Walton avista o ser gigantesco criado por Victor Frankenstein viajando em um trenó puxado por cães e, logo em seguida, o médico, que, ao ser recolhido, passa a narrar sua história ao capitão Walton, que a reproduz nas cartas à irmã. Sua história envolve, fundamentalmente, obsessões. Primeiro, a de criar um ser vivo por meio da experimentação científica; em segundo, a tentativa de se vingar desse mesmo ser que, uma vez rejeitado pelo criador, começa a praticar assassinatos até que mata a própria noiva de Victor Frankenstein na noite de seu casamento. Como o subtítulo – **O moderno Prometeu**⁵ – sugere, o romance reflete sobre as trágicas consequências que se impõem àqueles que tentam, por meio de algum tipo de ação, se igualar a Deus.

Na medida em que o Dr. Frankenstein, seguindo os passos audaciosos de Prometeu, reúne o conhecimento científico da época e o aprimora com o objetivo de compreender os mecanismos de criação da própria vida, buscaremos compreender em que medida os discursos científicos do início do século XIX influem no processo de construção do efeito fantástico na narrativa, mais particularmente, como uma nova

³ Markman Ellis, pesquisador da literatura gótica e professor da *University of London*, por exemplo, insere o romance dentro daquilo que ele denomina “gothic enlightenment” (ELLIS, 2000, p. 121).

⁴ No artigo **Frankenstein, de Mary Shelley, e Drácula de Bram Stoker: gênero e ciência na literatura**, Lúcia de la Roque e Luiz Antônio Teixeira afirmam que a obra da escritora inglesa “é considerada a primeira obra de ficção científica, gênero literário que se volta para o mundo da ciência, incluindo aí sua organização e produção, ideais de conhecimento e avanços técnicos etc.” (ROQUE; TEIXEIRA, 2001, p. 13).

⁵ O mito de Prometeu narra a história de uma figura astuciosa que consegue roubar de Zeus o fogo de Héstia a fim de dá-lo aos mortais, o que permitiria aos humanos acessar os segredos da criação da vida. Zeus resolve, então, puni-lo pela audácia, condenando-o a ficar amarrado a uma rocha por toda a eternidade enquanto uma grande águia comia todo dia seu fígado – que se regenerava no dia seguinte.

epistemologia do corpo em emergência na modernidade influi nos níveis da produção e da recepção da obra. Com esse intuito, buscaremos, em primeiro lugar, analisar o contexto histórico-epistemológico de produção de **Frankenstein** a partir de um levantamento do conjunto de discursos científicos que circulavam entre a segunda metade do século XVIII e a primeira do XIX e de uma tentativa de compreender em que medida Mary Shelley não só travou contato com os mesmos, como também os incorporou à estrutura temática de sua própria obra. Em seguida, apresentaremos algumas das principais teorias sobre o fantástico, buscando situar o lugar que o romance **Frankenstein** ocupa na história do gênero. Ao final, buscaremos contribuir com esses debates a partir de recorte bem pontual: o modo como a irrupção do fantástico se dá, em grande medida, sob a perspectiva de uma nova epistemologia do corpo em emergência na modernidade.

3.1 NASCE UM MONSTRO: FRANKENSTEIN E A EPISTEME CIENTÍFICA DE SUA ÉPOCA

Em grande medida, **Frankenstein** é um romance que pode ser lido como uma longa catalogação das novas ideias científicas em circulação no início do século XIX. Ao longo da obra, perfilam-se referências ao magnetismo, à eletricidade e ao galvanismo, além de nomes ligados às ciências naturais, como Paracelso, Cornélio Agripa, Alberto Magno e Isaac Newton. Parece-nos evidente que esse conjunto de referências não é ocasional, mas se constitui, em alguma medida, como um gesto de transfiguração literária das inquietações epistêmicas da própria jovem Mary Shelley. A crítica literária britânica Marilyn Butler afirma, nesse sentido que:

O romance que cresceu a partir deste começo anedótico apresenta uma série de notícias científicas relatadas como tal, particularmente na revista **Quartely Review** nos anos de 1816-18: tópicos como eletricidade e magnetismo, vivissecção e exploração polar - e o fantasma da nova obra radical francesa no que se tornou evolucionismo⁶

⁶ “The novel which grew from this anecdotal beginning introduces a range of scientific news reported as such, particularly, *Quartely Review* in the years of 1816-18: topics such as electricity and magnetism, vivisection and Polar exploration – and the spectre of new radical French work in what became evolutionism” (BUTLER, 2012, p. 404-405).

É, justamente, dentro dessa perspectiva que nos interessa levantar a seguinte especulação: em que medida a emergência desses novos postulados científicos se apresenta como condição de possibilidade para a própria produção do romance **Frankenstein**?

A escrita de Mary Shelley, sem sombra de dúvidas, é fruto do empenho de uma jovem com uma arguta visão acerca dos novos postulados científicos de seu tempo. Tal visão é evidenciada tanto no exame do processo de formação educacional da própria autora, como na análise de suas declarações, dentre outros lugares, no prefácio de **Frankenstein**. No que diz respeito à sua formação, a biografia da escritora inglesa revela um interesse diuturno pelos novos postulados das ciências naturais e seu impacto nas formas de pensar a vida e o humano. Esse interesse aparece, para além do romance **Frankenstein**, espreado, de forma implícita ou explícita, em parte significativa da sua obra. No romance **O último homem** (1826), por exemplo, a autora imagina um mundo futuro devastado por uma epidemia, o que revela uma certa consciência das problemáticas envolvendo a microbiologia e a saúde pública. É fundamental, ainda, mencionar o célebre prefácio ficcional que Shelley cria em **Frankenstein**. Nesse texto, narrado pelo navegador Marlowe, em 1817, transparece a curiosidade da própria autora com alguns postulados científicos do período, como o galvanismo, dentre outras inovações científicas cujos postulados explicaremos à frente.

Para entendermos a importância das grandes invenções científicas da Idade Moderna e, em especial, a importância das principais invenções do século XVIII, é necessário que saibamos como os historiadores do pensamento científico definem a chamada **ciência moderna** e o motivo pelo qual tal ciência se associou intimamente com a instrumentalização técnica. A ciência moderna tem como princípio a observação e descrição dos fenômenos naturais e, como fim, a manipulação e transformação da natureza por meio da tecnologia. Os historiadores da ciência situam a sua emergência no século XVI, no qual, uma nova concepção de homem – antropocêntrica – influi sobre a atitude desse próprio homem diante da natureza. O episódio que se tornou um divisor de águas, nesse sentido, foi a mudança do modelo geocêntrico, em que a terra está situada no centro do universo, para o sistema heliocêntrico, que coloca o Sol como centro do sistema planetário. Esse marco coloca a ciência, e não a religião, segundo o filósofo Charles Feitosa (2004), como centro de

um umbral epistemológico, isto é, como chave do conhecimento, como aquela que fornece instrumentos para a descrição e a análise da realidade.

Essa capacidade de racionalizar e explicar de maneira revolucionária a natureza e os fenômenos que a envolvem é fruto de uma nova atitude epistemológica, que se coloca numa perspectiva de oposição às práticas da filosofia natural empregadas ao longo da Antiguidade Greco-latina e, em grande parte, na Idade Média, época em que o padrão epistemológico aristotélico vigorava⁷. Se o princípio metodológico que orientava a ciência era o método dedutivo, no qual as conclusões tinham como fundamento a observação da realidade, no século XVIII, impõe-se um novo princípio, o método indutivo, a partir do qual as experiências eram realizadas em ambiente controlado, tal qual aquele em que é gerado a criatura do Dr. Frankenstein. Desse modo, a chamada **ciência moderna** operou uma verdadeira **revolução epistemológica**, como, segundo Feitosa (2004), a concepção científica de Galileu Galilei (1564-1642), apoiada fortemente na ideia de que a matemática decifra o mundo e descreve como real aquilo que pode ser medido, qualificado e mensurado.

Os campos de estudo que se desenvolvem no bojo dessa revolução impõem uma nova visão da natureza do corpo humano, perspectiva que se abre com pesquisas desenvolvidas, sobretudo, no campo da medicina, em trabalhos como os do italiano Luigi Galvani, que mostrou que por meio da qual a corrente elétrica poderia provocar contrações em nervos e músculos de seres vivos ou de organismos mortos; do francês Claudius Amyand, que realizou a primeira cirurgia bem-sucedida de apendicite da história; do inglês Edward Jenner, que descobriu a vacina contra a varíola (1796), uma doença que, à época, matava milhões de pessoas em todo o mundo; e do francês Pierre Fauchard, que, em 1728, publicou a obra que deu início à hoje conhecida odontologia científica, por meio da qual mostrava como tratar cáries (escavando o dente e vedando-o com uma placa metálica) e como fazer próteses dentárias. É nesse sentido que os experimentos científicos do século XVIII parecem apontar para uma nova epistemologia do corpo, tendo em vista que ele passa a ser objeto incessante de perscrutação, sistematização, controle e exploração.

⁷ “Definido como do lugar natural: as coisas da natureza, sendo formadas a partir da combinação de quatro elementos primordiais: ar, terra, água e fogo, tenderiam naturalmente para o repouso no alto (fogo), embaixo (terra), flutuando na atmosfera (ar) ou boiando em água” (VASCONCELOS, 2009, p. 16).

Parece ter sido, justamente, a observação perspicaz desses fenômenos o comburente para que Mary Shelley desse início ao processo de construção de uma das obras mais assustadoras, porém também sedutoras, conhecidas e recontadas da história da literatura. Curiosa e ávida leitora, a escritora inglesa recebeu muitos estímulos de seus pais, que aguçaram sua imaginação no desenvolvimento de seus dons criativos e literários desde jovem. Richard Holmes (2012) destaca que o interesse de Shelley pela ciência provavelmente começou em 1812, aos 14 anos, quando seu pai William Godwin a levou para uma palestra sobre química na *Royal Institution*. Segundo o pesquisador britânico, após se deparar com as ideias do Dr. Humphry Davy sobre a possibilidade de realizar experimentos que colocariam o caráter mágico da natureza em xeque:

Mary Shelley acabaria recorrendo diretamente ao texto publicado do famoso "discurso introdutório" de Davy, no qual ele falava de experimentos futuros nos quais o homem 'interrogaria a natureza com poder ... como um mestre ativo, com seus próprios instrumentos'⁸.

Por volta de 1814, Shelley continuava sua busca por conhecimento, viajando pela França e pela Suíça com seu pai. Estimulada por esses novos fenômenos e por noções de ciência moderna, ambos especulavam sobre a possibilidade de criação de uma nova vida, o que culminaria em sua primeira atitude para escrever um livro, com ideias que misturam psicologia, referências autobiográficas e científicas apresentadas em um ensaio intitulado **On the science of mind**. Esse texto se constitui como fruto dos fenômenos vistos nesta última viagem, como de cães labradores deformados (nota: estes, ao viajarem no navio, ficavam fechados em um local chamado Castelo Frankenstein) e dos vários debates travados por Mary Shelley, segundo Holmes (2012). É nesse sentido que esses episódios tiveram grande impacto em seu trabalho, influenciando na criação do arquétipo do modelo de Dr. Frankenstein, insaciável e aguilhado por descobertas e investigações nos campos da eletricidade, da fisiologia humana e da bioquímica, antecipando o capítulo dois de seu livro, no qual Victor descobre, no contato com o Dr. Waldman, novas potencialidades oferecidas pela ciência.

⁸ Mary Shelley would eventually draw directly on the published text of Davy's famous "introductory discourse" in which he spoke of those future experiments in which man would 'interrogate nature with power...as a master active, with his own instruments' (HOLMES, 2012, p. 183).

Outro episódio relevante na formação científica de Shelley diz respeito ao seu contato com o galvanismo. Esse contato se deu a partir de sua visita, com o pai, a apresentação pública de experiências científicas, que era, a propósito, um tipo de entretenimento fazia parte da cultura da época. De acordo com Anderson Soares Gomes (2018), o galvanismo se tornou mais conhecido ao servir de base para eventos espetaculosos em que animais e até mesmo cadáveres eram usados para comprovar as descobertas de Galvani. Shelley, atraída por essas pesquisas e notícias, ficara sabendo de uma das mais famosas apresentações, conduzidas por Luigi Aldini, também professor e sobrinho de Galvani. Em uma célebre performance ocorrida em Londres em 1802, Aldini tentou reanimar o corpo de um criminoso que havia sido enforcado recentemente. O episódio foi, a propósito, altamente divulgado pelos jornais da época:

Na primeira aplicação do processo à face, a mandíbula do criminoso morto começou a se contrair, os músculos adjacentes ficaram horrivelmente contorcidos, e um olho de fato se abriu. Na parte seguinte do processo, a mão direita se levantou e fechou, e as pernas e coxas foram postas em movimento. Pareceu à parte desinformada dos espectadores como se o pobre homem estivesse prestes a ser restituído à vida. (HITCHCOCK, 2010, p. 38-39)

Mary descobre, também, um grande influenciador contemporâneo, Johann Wilhelm Ritter (1776-1810). Fisiologista, o jovem alemão, conhecido na Inglaterra na época, desenvolveu os conceitos de experimentos de Davy sobre baterias e eletricidade, descobrindo o raio ultravioleta (1803) e, principalmente, realizando trabalhos com correntes galvânicas em animais, sendo duramente criticado por filósofos e cientistas, alguns anos depois, por ter o desejo de utilizar esse método em cadáveres e órgãos. Diagnosticado como louco, abandonado pela comunidade científica, obcecado e pobre, o cientista morreu em 1810, sua proposta apresenta clara semelhança com a história de Victor Frankenstein. Em 1816, de acordo com Hunter (2012), impactada por esses fenômenos e do influenciada pelas ideias modernas e revolucionárias de seus pais e de seu futuro esposo Percy Shelley, Mary discutira com o poeta inglês sobre a possibilidade de geração de vida, artificial, proposta baseada nos estudos de Erasmus Darwin. Outra possível fonte para as ideias de Shelley é oriunda de uma provocativa palestra de William Lawrence no *Royal College of Surgeons*, em 1817, a partir da qual se defendia a possibilidade reviver tecidos mortos por meio de experimento científico.

Contudo, para além da formação intelectual de Shelley, como, efetivamente, essas novas teorias influem sobre a visão de corpo que nos é apresentada no romance **Frankenstein**? A primeira e visível diferença é a transformação no elemento motivador dos conflitos na narrativa fantástica e gótica do início do século XIX. Shelley inaugura uma nova forma de integração do elemento trágico, antes claramente ligado ao lado espiritual, nos tradicionais romances góticos, agora inserido na esfera psicológica e social. Portanto, “a força trágica que move o romance não se liga mais ao mundo espiritual, mas sim à psique do protagonista e à sociedade que o cerca” (ROQUE, 2001, p.13), trazendo problemas relacionados ao corpo, ao humano, à sua sociedade contemporânea.

O jovem Victor Frankenstein, que desde cedo apresenta um inusitado interesse pelas notícias do mundo natural, torna-se íntimo das obras dos antigos alquimistas Cornélio Agripa, Paracelso e Alberto Magno. Em busca de um “verdadeiro conhecimento científico” e influenciado por ideias iluministas do homem como controlador da natureza, Victor passa a assumir um comportamento arrogante o suficiente para considerar que o conhecimento lhe permitiria superar a natureza, desafiar as técnicas ditas ultrapassadas de seus, agora, ex-mestres. Assim, surge a possibilidade de criar um ser, advindo da morte, que, logo após a criação é rejeitado por seu criador e pela sociedade em virtude de suas feições monstruosas: “já que todos fogem diante da sua feiura, e, mesmo ela lhes sendo absolutamente inofensiva, tentam atacá-la.” (ROQUE, 2001, p.14).

Dentre várias possibilidades em que podemos analisar a obra de Mary Shelley, a ambição de, através do conhecimento racional, estabelecer uma relação de domínio da natureza é, sem sombra de dúvidas, a que salta aos olhos desde as primeiras leituras de *Frankenstein*. Contudo, é importante salientar que, ao longo do romance, diferentes perspectivas sobre a ciência nos são apresentadas; não há um único fundamento da atividade científica, mas embates que nos permitem ratificar a tese de ruptura epistemológica que temos sustentado. Em primeiro lugar, a presença do pensamento científico em **Frankenstein** se dá por meio do discurso do seu narrador principal, o Dr. Frankenstein. Nos primeiros capítulos do romance, acompanhamos o próprio processo de formação intelectual do médico. Inicialmente, o protagonista expõe o seu fascínio diante de práticas como a alquimia, a astrologia e o ocultismo do médico suíço-alemão Paracelso. Contudo, nas páginas subsequentes, há uma gradual mudança de perspectiva, na qual as ciências naturais e as práticas empiristas

vão se sobrepondo ao fascínio até então exercido pelo pensamento metafísico. A propósito, é justamente uma constatação empírica a deflagradora de todo esse processo de mudança da visão de mundo do personagem. Uma noite, ao testemunhar a destruição de um carvalho por um poderoso raio, o jovem Victor passa, através da explicação de um especialista, a tomar conhecimento da eletricidade, fenômeno que funciona como ponto de virada no percurso intelectual do médico:

[...] abandonei de pronto as minhas prévias ocupações; desembaracei-me da história natural e toda a sua gênese, como se fossem criaturas disformes e abortivas Nesse estado de espírito, eu me dediquei à matemática e aos ramos de estudo dela derivados, por estarem apoiados em sólidos alicerces e, portanto, serem dignos de minha consideração. ...Em retrospecto, me parece que esta mudança quase milagrosa em minha inclinação e vontade foi sugestão imediata do meu anjo da guarda — o último esforço do espírito de preservação para impedir a tormenta que mesmo naquele momento formava-se nos céus, pronta para me atingir. ..., mas foi em vão. O destino era por demais potente, e as suas leis imutáveis haviam decretado minha mais absoluta destruição (SHELLEY, 2007, p.100).

Descrita como sua obsessão, as ciências naturais passam a ser um tipo de bússola, um guia em sua vida, uma ferramenta epistemológica para o médico penetrar nos segredos da natureza. Fascinado por esses novos saberes, surge uma nova paixão, mediada por um também novo mestre e mentor, que fascina dr. Frankenstein, como no fragmento abaixo, em que o médico se declara obstupefato pelo conhecimento:

Como é estranha a natureza do conhecimento! Ele apegar-se à mente, uma vez adquirido, e ali fica como líquen na rocha. Por vezes desejava alijar todas as ideias e sentimentos, mas aprendi que o único caminho para chegar a isso era a morte, um estado que eu temia, embora não compreendesse (SHELLEY, 2007, p.115).

É justamente essa mudança radical no próprio modo de compreender o humano, o responsável pelo projeto mais ambicioso do médico: “sob a direção de meus novos mestres, atirei-me, nada mais e nada menos, à descoberta da pedra filosofal e do elixir da longa vida” (SHELLEY, 2007, p. 43). Para fazê-lo, o protagonista se lança aos estudos das ciências naturais não simplesmente com o objetivo de compreendê-la, mas, sobretudo, de superá-la: “A química é o ramo da ciência natural em que se alcançaram e ainda se podem alcançar os maiores progressos” (SHELLEY, 2007, p. 51). Nesse sentido, o médico se sente fascinado pela ciência, “ao descobrir

o segredo do magnetismo” (SHELLEY, 2007, p. 22) e “se dedicava as noites a estudar matemática, medicina e aqueles ramos da ciência natural” (SHELLEY, 2007, p. 23).

Vemos que Victor considerava a matemática e os conhecimentos a ela relacionados como uma base segura, da qual não poderia advir mal nenhum. Essa atitude de questionar o limite humano e de tentar superar conceitos naturais e fisiológicos, tendo como base segura as leis científicas, é narrada como algo que representa uma ruptura para a época. O romance pode ser pensado, então, tanto como um lugar de especulação sobre a ciência do período como uma tomada de pulso que revela as inseguranças, os medos e as esperanças gerados pelas descobertas científicas, quebrando um conjunto de mitos existentes em torno da própria ideia de ciência. Segundo Rocque, a literatura fantástica produzida desde a Antiguidade já havia especulado sobre os possíveis descaminhos do desenvolvimento tecnológico humano. O século das luzes se inscreve nessa tradição, embora, ao mesmo tempo, represente uma ruptura em direção a novos paradigmas:

Poderíamos, portanto, pensar que a apreensão em relação ao possível impacto maligno das descobertas científicas ou o otimismo desmedido em relação aos seus resultados seriam sentimentos típicos deste início de século. No entanto, estaríamos cometendo um erro histórico; na verdade, as representações sociais sobre o legado da ciência à sociedade sempre foram muito variáveis, oscilando de caracterizações positivas e otimistas a previsões catastrofistas (ROCQUE, 2001, p.12)

A grande questão se impõe é, portanto, a repercussão das inovações científicas e os seus limites. Nesse sentido, em grande medida, as preocupações do Dr. Frankenstein são paradigma das reflexões éticas do mundo contemporâneo. Segundo Hindle, na sua introdução à obra de Mary Shelley:

Como uma fábula de advertência alertando para os perigos que podem ser lançados à sociedade por uma ciência experimental presunçosa, Frankenstein não tem igual. O tema, de arguta inspiração, de uma criatura descontrolada descarregando sua fúria vingativa sobre seu criador cientista e monomaníaco é sustentado de tal forma que o livro se torna uma presença singular e inigualável na literatura inglesa (HINDLE, 1992, p. vii)

Na sua essência, seria a boa ciência uma forma de conhecimento demarcada por valores éticos que garantiriam a segurança da sociedade frente a possíveis perigos advindos dessa atividade. Por ignorar esses limites, Victor cairia em desgraça,

o que o constitui como paradigma de uma série de narrativas que envolvem ambiente natural, natureza, sociedade e possíveis transformações.

Essa presença do estranho, em que acontecimentos apresentados parecem se situar fora da realidade, embora sua explicação encontre justificativa racional, é uma das definições pelas quais o romance passa pela esfera da literatura fantástica. Esses eventos, associados à possibilidade de criação de uma vida através da morte, se encontram em uma zona limítrofe entre o real e o irreal. Contudo, não podemos situá-lo exatamente no gênero *fantasia*, mas naquilo que hoje é definido como literatura fantástica.

3.2 O FANTÁSTICO E FRANKENSTEIN

A definição de **fantástico** enquanto uma modalidade ou gênero narrativo enseja inúmeras querelas, que envolvem desde sua circunscrição temporal até a sistematização de elementos formais recorrentes. A pesquisadora Maria Cristina Batalha nos chama a atenção, por exemplo, para o fato de que “O ‘fantástico’, tomado em seu sentido amplo, sempre existiu enquanto gênero e serviu para designar um leque de manifestações literárias” (BATALHA, 2011, p. 12). Nesse sentido, sua definição deve ser vista sempre como **uma definição de fantástico**, constituída historicamente e a partir de um determinado ponto de vista.

Ao longo da segunda metade do século XX, o interesse pelo seu estudo implicou, justamente, uma perspectivação do que se entende como fantástico. O teórico estruturalista búlgaro Tzvetan Todorov escreveu, nos anos 1970, uma obra que se tornou referência obrigatória no estudo do gênero: **Introdução à literatura fantástica** (2008). Nessa obra, Todorov tenta conceber essa definição como uma modalidade narrativa situada entre duas outras, o maravilhoso, no qual os eventos sobrenaturais já são de partida tomados como tais pelo leitor, e o estranho, em que acontecimentos apresentados parecem se situar fora da realidade, embora sua explicação encontre justificativa racional. No caso do fantástico, os eventos apresentados se encontram em uma zona limítrofe entre o real e o irreal. O leitor compartilha, portanto, da impossibilidade do próprio narrador de se decidir entre duas explicações de um determinado fenômeno apresentado na narrativa. Desse modo, como afirma Todorov, “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só

conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2008, p. 31).

Muito embora tenha o mérito de chamar a atenção para o problema da literatura fantástica, pesam contra a teoria de Todorov pelos menos duas críticas: a primeira envolve o modo restritivo e seletivo como o teórico búlgaro a concebe. Para Todorov, o fantástico responde a questões próprias do imaginário do século XIX, não havendo espaço para a sua manifestação no século XX – razão pela qual, a prosa de Franz Kafka já significaria a derrocada do gênero⁹; a segunda diz respeito ao fato de que Todorov estabelece uma relação direta e quase transparente entre a hesitação do narrador e a do leitor, desconsiderando os fenômenos complexos da recepção literária.

À visada estruturalista sobre o fantástico, que implicou uma tentativa de descrição de traços estáveis em uma narrativa que nos permitiriam então reconhecê-lo, impôs-se, desde o início dos anos 1980, um conjunto de visadas que, considerando o caráter fluido e histórico do próprio processo de recepção, passou a pensá-lo na perspectiva de uma tensão entre a realidade construída no âmbito da narrativa e a nossa concepção epistemológica do real. Maria Cristina Batalha resume essa perspectiva da seguinte maneira:

De modo geral, o ponto em comum entre os diferentes teóricos que se dedicaram ao estudo do gênero era a presença de dois termos contraditórios, dois elementos antagônicos que entram em “conflito” e geram um problema para a causalidade, instalando uma “poética da incerteza”. O fantástico implica então uma incompatibilidade dentro do próprio enunciado, instalando um curto-circuito nas relações de causalidade que o texto tenta construir (BATALHA, 2011, p. 13).

Essa “poética da incerteza”, na perspectiva do pesquisador português Filipe Furtado se instaura, justamente, porque os fatos apresentados em uma narrativa fantástica não são tomados já como impossíveis – como ocorreria no maravilhoso, retomando a posição de Todorov –, mas como uma espécie de **impossível possível**, isto é, algo que tomamos *a priori* como impossível, mas cuja possibilidade de ocorrência – sobretudo no futuro – não deve ser totalmente descartada. Na perspectiva de Furtado,

⁹ Todorov, nesse sentido, afirma já em caráter conclusivo ao final de seu livro: “A narrativa de Kafka abandona aquilo que tínhamos designado como a segunda condição do fantástico: a hesitação representada no interior do texto e que caracteriza especialmente os exemplos do século XIX” (TODOROV, 2008, p. 181).

Qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais. Por outro lado, tais manifestações não irrompem de forma arbitrária num mundo já de si completamente transfigurado [...] elas surgem em dado momento no contexto de uma ação e de um enquadramento especial até então (FURTADO, 1980, p. 19).

Ainda nesse mesmo sentido, David Roas complexifica o problema, mostrando que essas postulações dependem, fundamentalmente, do caráter radicalmente histórico daquilo que consideramos como real: “o fantástico vai depender sempre, de um contraste do que consideramos como real”¹⁰ (ROAS, 2011, p. 15). Se o efeito fantástico depende, fundamentalmente, da tensão entre a realidade apresentada no nível da narrativa e aquilo que epistemologicamente consideramos como **o real**, como nos mostra Roas, seria, em termos puramente especulativos pensar que, se, em um futuro não tão distante, conseguirmos criar vida a partir de tecidos mortos, como o faz Victor Frankenstein, o próprio efeito fantástico da obra de Shelley se esvanecerá para este leitor do futuro. Mas onde residiria, para nós, hoje, o caráter fantástico de **Frankenstein**?

Em primeiro lugar, o caráter fantástico parece irromper, justamente, dessa tensão entre a aparição daquilo que consideramos impossível, dar vida a uma criatura a partir da animação de tecidos humanos reunidos realizando sua coleta em diferentes tipos de cadáveres, e aquilo que, epistemologicamente, não consideramos improvável, tendo em vista que opera sobre esse processo uma espécie de radicalização especulativa sobre o potencial futuro da ciência. Nesse sentido, o prefácio do romance ganha importância fundamental na deflagração do efeito fantástico, apresenta uma passagem que prepara o leitor para o que está por vir, indicando que, embora seja uma ficção, parece se tratar de uma ficção fortemente amparada na realidade: “O doutor Darwin e alguns fisiologistas alemães têm dado a entender que o fato sobre o qual se fundamenta esta ficção não é impossível de acontecer” (SHELLEY, 2007, p. 19). Ao se fazer referência explícita às experiências realizadas por Darwin e aos fisiologistas alemães, instaura-se a hipótese de **um possível** naquilo que leremos pela chave do aparentemente impossível, ratificando a presença de linha tênue epistemológica como elemento caracterizador do fantástico. É nesse sentido que nos parece possível afirmar que é do limiar entre o real e o

¹⁰ Original em língua estrangeira: “lo fantástico va a depender siempre, por contraste de lo que consideremos como real” (ROAS, 2011, p. 15).

impossível que irrompe o caráter fantástico de **Frankenstein**; em uma zona limítrofe própria ao efeito fantástico das narrativas, tal como assevera Maria Cristina Batalha:

Se o texto parte de uma possível realidade, está é perturbada pela intrusão daquilo que ‘não pode ser’, mas está, entretanto aí, diante de nós. Por esse fio de raciocínio, é fantástica toda narrativa de acontecimentos incompatíveis com essa mesma realidade” (BATALHA, 2011, p. 14).

Para além do efeito provocado em razão do modo como confrontamos o narrado com o nosso entendimento das **leis da realidade**, há também um conjunto de protocolos realizados no âmbito da estrutura da narrativa que convergem na produção de uma atmosfera singular. Em **O fantástico** (2006), Remo Ceserani sistematiza alguns dos elementos específicos e distintivos que caracterizariam o fantástico. Segundo o ensaísta italiano,

O que caracteriza, e o que caracterizou particularmente no momento histórico em que esta nova modalidade literária apareceu em uma série de textos bastante homogêneos entre si, foi uma particular combinação, e um particular emprego de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos (CESERANI, 2006, p. 67).

Um primeiro aspecto visível em **Frankenstein**, nesse sentido, consiste no modo como o horror irrompe da normalidade. Para Ceserani, “O conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo” (CESERANI, 2006, p. 71). Desde o início da leitura do romance, somos apresentados a um mundo que em nada se difere do nosso. Victor Frankenstein se apresenta como um morador de Genebra, expõe sua relação com a família e o seu interesse pela ciência. Portanto, temos uma referência a um lugar geograficamente existente, a relações sociais e afetivas condizentes com as que realizamos em nossa existência e postulações científicas conhecidas e registradas na história. Contudo, a criação do monstro e as consequências nefastas de tal ato impõem à leitura outra tonalidade, já marcada pela produção de cenas de inquietação e medo, o que justifica a afirmação do escritor norte-americano H.P. Lovecraft, que afirmou ser **Frankenstein** “um dos clássicos de horror de todos os tempos” (LOVECRAFT, 2007, p. 44).

A produção do medo enquanto efeito da leitura está, a propósito, no próprio projeto de escrita de Mary Shelley. Na célebre introdução à obra escrita 15 anos depois da sua primeira publicação, a autora expõe as condições em que a obra foi

produzida, na já mítica viagem à Suíça no verão de 1816 com Lord Byron e Percy Shelley. Foi justamente em meio a uma competição voltada a saber quem escreveria a história mais horripilante que Shelley, segundo seu relato, empregou toda sua energia:

Concentrei-me para criar alguma coisa, alguma história. Essa, tinha que rivalizar com as que nos tinha incitado a realizar aquele trabalho. Uma história que falasse aos misteriosos medos de nossa natureza e despertasse um espantoso horror – capaz de fazer o leitor olhar em torno, amedrontado, capaz de gelar o seu sangue e acelerar os batimentos do coração. (SHELLEY, 2007, p. 15-16).

O esforço de Shelley tem como resultado não somente uma trama muito bem urdida entre o real e o impossível como elemento deflagrador do medo enquanto um dos afetos que emergem por meio da leitura, mas também toda uma acuidade na construção de atmosfera na qual as descrições do próprio ambiente compõem um cenário que potencializa os fatos que se transcorrem no plano narrativo. A construção de uma ambiência marcada pela noite, pelo mundo obscuro, pela escuridão corresponde exatamente a um dos outros sistemas recorrentes à literatura fantástica. De acordo com Remo Ceserani, “A ambientação preferida pelo fantástico é aquela que remete ao mundo noturno” (CESERANI, 2006, p. 77).

O cenário noturno se espraia como um signo fundamental da narrativa de **Frankenstein**. Contudo, é importante salientar que a irrupção do fantástico não se dá exclusivamente pela referência à noite, mas sim pelo modo como tal referência é realizada. A noite ganha vida, por meio de imagens como “Foi numa noite meio lúgubre” (SHELLEY, 2007, p. 59) e personificações, como em “a lua desertara da noite e novamente surgia” (SHELLEY, 2007, p. 100). O emprego dessas imagens ajuda a produzir aquilo que Filipe Furtado chama de um espaço híbrido (FURTADO, 1980), isto é, uma forma de produção narrativa em que os índices espaciais se encontram em uma zona limítrofe entre o empírico e o meta-empírico.

Outro aspecto fundamental do modo de produção do efeito fantástico em uma narrativa, segundo Ceserani, consiste em adotar uma perspectiva de primeira pessoa no processo narrativo, o que provoca maior envolvimento do leitor ao ser colocado, por exemplo, na posição do destinatário de cartas, aspecto que, de acordo com o ensaísta italiano: “Estes destinatários ativam e autenticam ao máximo a ficção narrativa, e estimulam e facilitam o ato de identificação do leitor implícito com o leitor

externo ao texto” (CESERANI, 2006, p. 69). Em diversas passagens de **Frankenstein**, o modo como o narrador expõe o seu estado de apreensão com o estado de torpor que não o permitia compreender com clareza um determinado fenômeno encontra o leitor não só como testemunha, mas também como uma espécie de copartícipe, como alguém que se sente apreensivo com a apreensão do outro:

Ergui-me e contemplei, perplexo, uma forma radiante que parece emergir dentro as árvores. A Luz movia-se lentamente, mas iluminava-me o caminho, o bastante para que eu pudesse sair de novo à cata de frutos. Ainda senti frio quando, debaixo de umas árvores, encontrei um manto amplo, com que me cobri e sentei-me no chão. Não havia qualquer ideia distinta em minha mente. Era tudo confuso. Via a luz, sentia fome, sede, e as trevas. Havia um mundo de sons em meus ouvidos, e meu olfato absorvia cheiros em profusão. O único objeto que poderia distinguir com nitidez era a lua brilhante, que eu contemplava, fascinado (SHELLEY, 2007, p. 100).

Para além dos aspectos analisados, a saber, a construção de uma narrativa que coloca em questão a distância entre o real e o impossível, que busca um envolvimento do leitor situando o narrador na primeira pessoa do discurso e da construção de uma atmosfera inquietante a partir das referências à natureza e ao cenário noturno, parece-nos fundamental mostrar como o efeito fantástico também parece irromper de dois aspectos fundamentalmente ligados ao corpo: a descrição da monstruosidade e o tensionamento do modo como distinguimos natureza e cultura. É dentro dessa perspectiva que gostaríamos de nos perguntar sobre o papel desempenhado pelo corpo na construção do fantástico em **Frankenstein**.

3.3 O PAPEL DO CORPO NA CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO EM FRANKENSTEIN

Ao refletir sobre as condições de emergência do fantástico no século XIX, o ensaísta italiano Remo Ceserani afirma que este modo literário forneceu ao imaginário do período a “possibilidade de representar de maneira viva e eficaz os momentos de inquietação, alienação e laceração” (CESERANI, 2006, p. 8). Nesse sentido, parece-nos fundamental que nos perguntemos sobre em que medida o romance

Frankenstein se notabiliza como forma de representação das inquietações relativas ao próprio corpo no início do século XIX.

Em **O sonho de Frankenstein** (2003), o historiador da arte Jorge Coli nos chama a atenção para o fato de que, ao final do século XVIII, tanto as práticas jacobinas pós-Revolução Francesa como a expansão napoleônica pela Europa alimentaram uma nova relação cultural com o corpo:

O período revolucionário do Terror trouxe o cadáver à evidência. [...] Mais fortes ainda talvez tenham sido as incessantes guerras “modernas” do período napoleônico, seus milhares de mortos, de aleijados. Essas guerras provocaram o aperfeiçoamento das técnicas cirúrgicas voltadas para as amputações e restaurações (COLI, 2003, p. 306).

Ao longo do artigo, Coli destaca as várias consequências desse novo imaginário do corpo no plano da historiografia da arte, como, por exemplo, o abandono da prática de restaurar esculturas fragmentadas encontradas em sítios arqueológicos com o objetivo de completá-las, em favor da exposição das partes tais como elas se apresentam. Nesse sentido, afirma o historiador da arte, o fragmento descoberto “passa a ser respeitado como portador de beleza e poesia em si próprio, e os procedimentos restauradores que se praticavam começam a ser vistos como uma espécie de profanação do espírito original que concebera a estátua” (COLI, 2003, p. 303).

A consideração da relevância do fragmento corpóreo é consequência da irrupção de uma nova epistemologia do corpo, através da qual ele passa a ser visto como algo a ser inspecionado. Desde o processo de renascimento da cultura greco-latina, ocorrido entre os séculos XIV, XV e XVI, que o corpo se torna objeto da razão científica, isto é, o corpo, gradativamente, se transforma em um objeto a ser investigado, descrito e analisado; ele passa a ser visto como uma estrutura biomecânica. É nessa perspectiva que ganha importância o exame da relação entre as partes e o todo – e, conseqüentemente, do fragmento. É esse tipo de mentalidade que influi decisivamente sobre o método empregado pelo Dr. Frankenstein para a construção de seu monstro:

Como a complexidade dos órgãos constituía um obstáculo à rapidez do meu empreendimento, resolvi, contrariando minha primeira intenção, construir um ser de estatura gigantesca, partindo da ideia de que, trabalhando em escala

mais ampla, seria mais fácil manipular as partes para se chegar ao todo (SHELLEY, 2007, p. 56).

Indubitavelmente, parece-nos possível afirmar, portanto, que o monstro apresentado em **Frankenstein** (2007) é fruto de uma imaginação criadora – a de Mary Shelley – que especula e leva às últimas consequências um conjunto de novas concepções epistemológicas acerca do corpo: corpo-máquina, corpo a ser objeto de disciplina e controle, dispositivos voltados à saúde corporal, práticas de educação física. Todas essas concepções emergem em torno de uma concepção central, a noção de corpo como um todo integrado de peças avulsas. Uma das consequências fundamentais desse processo à luz da cultura contemporânea se dá, de acordo com David Le Breton, no fato de que

Quanto mais o corpo, considerado como virtualmente distinto do homem que ele encarna, perde seu valor moral, mais aumenta seu valor técnico e mercantil. O corpo é uma matéria rara. Hoje as realizações da medicina e da biologia (transplante de órgãos, transfusão de sangue, prótese, manipulações genéticas, procriação assistida etc.) abriram o caminho para práticas novas pelas quais se anuncia um futuro próspero. Elas deram ao corpo o valor de um objeto de preço inestimável em vista da demanda (BRETON, 2016, p. 275).

É evidente que o imaginário que impulsiona o Dr. Frankenstein à construção da sua criatura não está, ainda, influenciado pela ética mercantilista que permeia, de acordo com Le Breton, a nossa relação com o corpo hoje. Não obstante, não é possível afirmar que a empreitada do médico seja completamente desprovida de valor. Para Dr. Frankenstein o sucesso na produção da criatura significava a glória, ou, talvez preferisse assim Mary Shelley, se colocar na condição de um **Prometeu moderno**. Mas de que forma, exatamente, essa nova epistemologia do corpo opera na produção dos efeitos inquietantes do texto?

Se partirmos do que representa a aparência da criatura criada por Dr. Frankenstein em face dos paradigmas epistemológicos do período, parece-nos ser possível afirmar que seu corpo é percebido como algo **monstruoso**. Mas o que significa exatamente afirmar que um corpo é monstruoso? Que categorias do conhecer empregamos para produzir esse tipo de juízo?

Em sua tentativa de sistematização dos temas e técnicas mais recorrentes da literatura fantástica, Remo Ceserani destaca o papel desempenhado pela aparição do estranho, de algo monstruoso, irreconhecível, dentro de uma narrativa. Segundo o

ensaísta italiano, a aparição repentina de um estrangeiro no espaço doméstico está presente em nosso imaginário cultural e se tornou uma espécie de uma fórmula recorrente às narrativas fantásticas:

Isso ocorre seguidamente com a figura do diabo que chama para a conclusão de um pacto, o fantasma que vem perturbar os sonhos tranquilos e a felicidade doméstica, o ser monstruoso que coloca em crise o equilíbrio da razão, o lobisomem que vaga no mundo arcaico da bestialidade e das transformações dos corpos e das naturezas, o vampiro que se apropria de toda energia vital; enfim, nos casos extremos e mais inquietantes, há sempre a presença disforme, irreconhecível, impalpável que tem a consistência vaga do pesadelo e a substancial e corpórea animalidade mais inquietante, nefanda, abjeta (CESERANI, 2006, p. 85).

O monstro criado pelo doutor Frankenstein inquieta justamente por representar a aparição daquilo que, na perspectiva freudiana, compreendemos como *Unheimlich*. Para Sigmund Freud, “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 2006, p. 238). O psicanalista vienense atribui o sentimento de estranhamento que nos toca em situações de **inquietação intelectual**. Em grande medida, é essa indecisão intelectual entre um corpo familiar e um corpo não-familiar que inquieta o leitor. No capítulo 5, em que a criatura ganha vida, é interessante notar como o seu corpo se encontra, justamente, nessa zona limítrofe entre o humano e o inumano:

Seus membros, malgrado as dimensões incomuns, eram proporcionados e eu me esmerara em dotá-lo de belas feições. Belas?! Oh, que surpresa aterradora! Oh, castigo divino! Sua pele amarela mal encobria os músculos e artérias da superfície inferior. Os cabelos eram de um branco imaculado. E, em contraste com esses detalhes, completavam a expressão horrenda dois olhos aquosos, parecendo diluídos nas grandes órbitas em que se engastavam, a pele apergaminhada e os lábios retos e de um roxo-enegrecido (SHELLEY, 2007, p. 59).

No fragmento acima, as descrições do aspecto incomum das cores e formas da pele, dos cabelos, dos olhos e dos lábios conferem à criatura seu caráter estranhamente familiar, isto é, impõe ao leitor uma condição de **inquietação intelectual** por representar aquele que se parece com o já visto embora seja totalmente novo, aquele cuja estrutura corporal remete a formas conhecidas embora se apresente visualmente de modo totalmente novo, como um estrangeiro. Esse aspecto cediço e limítrofe entre o humano e o inumano comparece em todos os momentos nos quais são descritas características físicas e movimentos realizados

pela criatura. No momento em que ela ganha vida, por exemplo, o narrador aponta, com riqueza de detalhes, as primeiras reações da criatura: “Seus maxilares abriram-se e ele murmurou alguns sons desarticulados enquanto um sorriso alvar e tenebroso lhe vincava as faces” (SHELLEY, 2007, p. 60). Esse tipo de descrição coloca em evidência como Mary Shelley explora os limites que o corpo da criatura apresenta entre o humano (“maxilares”, “murmurou”, “sorriso”, “faces”) e o inumano (“desarticulados”, “tenebroso”) como forma de produção de um efeito de **inquietação intelectual** no leitor. A dimensão monstruosa da criatura reside em um estranhamento que não é só deflagrado por razões estéticas, de uma confrontação da nossa visão com algo *estranhamente familiar*, mas também no modo como esse efeito *Unheimlich* se impõe associado ao nível da inteligibilidade. Julio Jeha destaca, por exemplo, como o aspecto monstruoso da criatura está estritamente vinculado com o modo como ela forma uma “variação que define o monstro como uma diferença que destrói toda possibilidade de uma explicação genética” (JEHA, 2007, p. 24). O corpo da criatura é indizível, desafia os nossos esforços de descrição e, conseqüentemente, de reconhecimento.

Esse caráter **estranho, monstruoso** da criatura nos impõe, como problema incontornável, não só os efeitos que essas descrições provocam no leitor e sua contribuição na deflagração do efeito fantástico, mas também a tarefa de refletir sobre o tipo de cultura é capaz de imaginar tal criatura, engendrar esse tipo de atividade imaginativa. No livro **Pedagogia dos monstros** (2000), Jeffrey Cohen expõe que

O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural — de uma época, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro incorpora — de modo bastante literal — medo, desejo, ansiedade e fantasia, dando-lhes uma vida e uma estranha independência (p. 26-27).

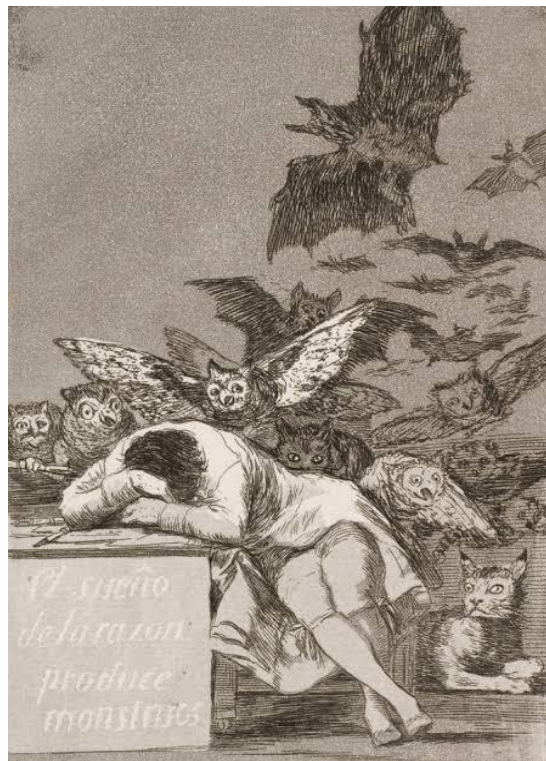
A construção de **encruzilhadas metafóricas** parece se notabilizar como uma prática emergente nos últimos decênios do século XVIII no horizonte daquilo que conhecemos como movimento romântico. Benedito Nunes salienta, nesse sentido, que

No movimento romântico, que se desenvolveu entre as duas últimas décadas do século XVIII e os fins da primeira metade do século XIX, quando, num período de cronologia oscilante, verificou-se a grande ruptura com os padrões do gosto clássico, prolongados através do neoclassicismo iluminista, fundiram-se várias fontes filosóficas, estéticas e religiosas próximas, e

reabriram-se veios mágicos, míticos e religiosos remotos (NUNES, 2008, p. 52).

Voltando ao título do artigo de Jorge Coli, **o sonho de Frankenstein**, isto é, do Dr. Frankenstein, ratifica-se, parece se coadunar com a noção de sonho como uma modalidade do imaginário que permite ao indivíduo situado na soleira dos séculos XVIII e XIX conciliar o racional e o irracional, o real e a ficção, a ciência e a religião, o encantamento e o desencantamento do mundo. Sonhar significa, nesse sentido, conciliar as inquietações metafísicas e epistemológicas por meio da construção de **encruzilhadas metafóricas**, fenômeno representado de forma muito significativa pela pintura do período, conforme as imagens que seguem a seguir:

Fig. 1: Francisco de Goya, **O sono da razão produz monstros** (1799)



Fonte: <<https://artout.com.br/o-sono-da-razao-produz-monstros/>>. Acesso em 5 jan. 2020.

Fig. 2: Heinrich Füssli, **O pesadelo** (1781)



Fonte: <<https://www.conhecimentogeral.inf.br/the-nightmare/>>. Acesso em 5 jan. 2020.

A **figura 1** apresenta uma gravura de Francisco de Goya, intitulada **O sono da razão produz monstros**. Essa famosa frase é corriqueiramente empregada em artigos acadêmicos, discussões filosóficas, debates políticos em razão da força de seu significado e poder de concisão. E o fato de ser reproduzida mais vezes do que o próprio quadro em si ocorre pela obviedade de ser mais prático e menos oneroso se concentrar em reproduzir a frase do que a tela de Goya. Relevante aqui, sob nosso estudo que descreve corpo, ciência razão e suas repercussões, tal condição, de razão anestesiada, o homem é dominado pelo estado de inconsciência que não mais lhe permite ser senhor de seus sentidos. Com a razão em sono profundo, o inconsciente assume o comando, o que pode propiciar terreno fértil para o despontar de monstruosidades. A **Figura 2**, por sua vez, apresenta a tela **O pesadelo**, pintada em 1781 por Johann Heinrich Füssli. Na imagem, que possui várias interpretações, aparenta retratar em simultâneo uma mulher a sonhar e o contexto do seu sonho. O *incubus* e a cabeça de cavalo referem-se à crença e ao folclore contemporâneos sobre os pesadelos, mas têm recebido outros significados mais específicos por alguns

teóricos¹¹. Críticos contemporâneos foram surpreendidos pela sexualidade explícita da pintura, a qual tem sido interpretada por alguns acadêmicos como uma antecipação das ideias freudianas acerca do inconsciente. Para Giulio Carlo Argan, pensando as obras de Füssli em convergência com as do pintor inglês William Blake, “Tanto Füssli como Blake reconhecem que a ciência é o eixo da nova cultura e contestam-na porque querem que o artista seja um ser excepcional, em contato com tudo o que a ciência, nos limites da realidade, não chega a compreender” (ARGAN, 1992, p. 36). Em ambas, evidencia-se como o sonho se constitui como uma espécie de instância do imaginário que realiza uma complexa negociação entre fenômenos aparentemente contraditórios. O sonho de Dr. Frankenstein se dirige justamente à visão do corpo como um lugar de experimentação entre a vida e a morte, o humano e o inumano. Nesse sentido, para além do aspecto fisicamente monstruoso da criatura, há que se considerar, também, como o caráter inquietante deflagrador do efeito fantástico da obra irrompe no modo como, sutilmente, os princípios que orientam aquilo que se entende como **o humano** são fortemente tensionados. E, uma vez mais, é o saber sobre o corpo que ganha protagonismo nesse processo.

Ao longo do capítulo 4, em que o doutor Frankenstein começa a apresentar uma forte inclinação para os novos postulados das ciências naturais, especialmente a química, o protagonista declara, a respeito do desenvolvimento dos seus estudos, que “Efetivamente, após dias e noites de incrível esforço e cansaço, logrei descobrir a causa fundamental da geração e da vida. E mais do que isso, tornei-me capaz de animar a matéria sem vida” (SHELLEY, 2007, p. 55). Uma página à frente, o médico ratifica sua visão sobre o corpo humano: “Assim como a capacidade de dar vida à matéria, o problema de preparar a estrutura para recebê-la, com todo o seu complexo de fibras, penoso” (SHELLEY, 2007, p. 56). Há que se notar, nos dois fragmentos destacados, a descrição do corpo como **matéria**. O emprego deste vocábulo acusa uma mudança na própria maneira de concebê-lo: o corpo não mais como uma substância divina que não poderia ser profanada em hipótese alguma, mas que se oferece mais como um objeto do conhecimento que poderia – e deveria – ser inspecionado e classificado para fins de aplicação instrumental posterior. Como

¹¹ A etimologia da palavra "nightmare" (inglês: Pesadelo), contudo, não tem relação a cavalos. A palavra deriva do termo "mara", um termo mitológico escandinavo que faz referência a um espírito que aparece para atormentar ou sufocar quem dorme. PAULSON, Noelle. **Henry Fuseli, The Nightmare**. Disponível em: <<https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/romanticism/romanticism-in-england/a/henry-fuseli-the-nightmare>> Acesso em: 05 Dez. 2019.

observa o historiador da arte Jorge Coli, é nessa transição entre os séculos XVIII e XIX que “há um deslocamento do lugar onde se encontra o humano. Surge uma nova configuração, na qual o olhar do homem sobre o homem não é mais sobre si, mas sobre uma coisa” (COLI, 2003, p. 299). Ao considerar o corpo como **uma coisa**, cai por terra a sua natureza singular – ser produto de uma criação divina – para dar lugar à concepção de que ele é algo cujo sistema de funcionamento pode ser conhecido, manipulado e, no caso do sonho do doutor Frankenstein, recriado.

Essa concepção materialista de corpo – o corpo como **uma coisa** – influi sobre a construção do efeito fantástico, na medida em que, sob o ponto de vista linguístico, deflagra modos descritivos bastante singulares. Ainda no capítulo 4, à medida que o fascínio de doutor Frankenstein pelas ciências naturais aumenta, sua concepção sobre o corpo humano se torna radicalmente materialista: “Assistia à podridão da morte se espargindo sobre a face florida da vida. E via essa coisa maravilhosa que é um olho nu, ou um cérebro, tornar-se a fonte de nutrição de um verme” (SHELLEY, 2007, p. 55). A imagem escatológica de vermes se alimentando de partes do corpo humano, o ato de descrevê-la com acuidade corresponde a uma das práticas que caracterizam o romance gótico, isto é, de um gênero literário surgido em meados do século XVIII na Inglaterra e que apresentava, como principal característica, a apresentação de eventos sobrenaturais, que evocavam um certo misticismo medievalista.

Esse conjunto de elementos ligados ao corpo que permeiam a narrativa de Mary Shelley, como a visão biomecânica da relação entre as parte e o todo do organismo, a irrupção do monstruoso, a inquietação, o estranho, as encruzilhadas metafóricas e as descrições escatológicas englobam procedimentos fundamentalmente ligados ao imaginário de uma autora que, no limite, parece ter como horizonte o problema do corpo como fundamento da natureza humana.

O filósofo alemão Peter Sloterdijk, considerado um dos renovadores do modo como pensamos nossa relação com a natureza na modernidade, afirma que a humanidade, hoje, vive uma situação paradoxal com a natureza. Por um lado, ao nos identificarmos como humanos, estabelecemos uma relação de ruptura com a natureza por meio de noções como **cultura, linguagem e civilização**. Portanto, a ruptura com a natureza – que Sloterdijk chama de **cisão da paz universal** – seria uma condição *sine qua non* para que nos tornemos humanos; por outro, tentamos, diuturnamente,

recuperar a natureza que destruímos e estabelecermos uma relação “originária” com a mesma.

Em grande medida, Dr. Frankenstein se coloca na condição de um transgressor das relações entre homem e natureza por nutrir a concepção de que o desenvolvimento técnico não só nos separa da natureza, nos permite estabelecer uma relação de domínio da mesma, mas também porque nos liberta dos condicionamentos ambientais: “Imaginei-me o eleito para penetrar nos segredos da natureza” (SHELLEY, 2007, p. 43), afirma o médico. Contudo, mais do que criar formas de resistência aos rigores do inverno, de atender às necessidades de travessias marítimas ou de modos de extração de combustíveis fósseis, Dr. Frankenstein busca cessar com o monopólio da natureza na geração da vida. Desse modo, o médico realiza uma operação que pode ser associada a uma relação homem/natureza descrita por Peter Sloterdijk da seguinte maneira: “O esforço humano está definitivamente dirigido a uma troca de papéis em que o criado aspira ser criador, o nascido aspira ser gerador e o produzido aspira ser produtor” (SLOTERDIJK, 2007, p. 116).

É importante assinalar que, no âmbito dos objetivos desta pesquisa, os fundamentos que utilizamos a fim de definirmos o que é um corpo são não só importantes para pensarmos sobre a irrupção do fantástico no romance de Mary Shelley, mas também no que diz respeito ao modo como concebemos os modos como pensamos o corpo hoje – o que revela a atualidade de **Frankenstein**. Poderíamos, por exemplo, perguntarmo-nos sobre os critérios e os limites que empregamos para definir o humano hoje, no sentido daqueles seres que se encontram em uma categoria hierárquica que lhes dá a possibilidade de viver. Em seu célebre **Manifesto ciborgue**, a teórica feminista norte-americana Donna Haraway parte do que ela entende como uma **blasfêmia** enquanto estratégia retórica repleta de ironia e de tonalidade fortemente especulativa a fim de pensar sobre o que somos, enquanto corpos, no mundo contemporâneo. De acordo com a ensaísta,

A medicina moderna também está cheia de ciborgues, de junções entre organismo e máquina, cada qual concebido como um dispositivo codificado, em uma intimidade e com um poder que nunca antes existiu na história da sexualidade

[...]

No fim do século XX, neste nosso tempo, um tempo mítico, somos todos quimeras, híbridos – teóricos e fabricados – da máquina e organismo; somos, em suma, ciborgues. O ciborgue é nossa ontologia; ele determina nossa política. (HARAWAY, 2019, p. 158).

Ao especular sobre a nossa ontologia hoje a partir do conjunto de práticas que desenvolvemos com o corpo contemporaneamente, o pensamento de Donna Haraway pode ser colocado, em certa medida, em uma linha de continuidade com o de Mary Shelley, na medida em que ambas produzem reflexões que nos impõem uma revisão da categoria **humano**. Especular sobre o **humano** a partir do corpo, para ambas as autoras, significa operar intelectualmente na fronteira de questões relacionadas a alteridade, visibilidade e sexualidade. Como afirma Haraway, “Estamos dolorosamente conscientes do que significa ter um corpo historicamente construído” (HARAWAY, 2019, p. 168).

Se traçarmos, portanto, uma linha de continuidade entre Mary Shelley e Donna Haraway, podemos evidenciar que ambas criam novos paradigmas por meio dos quais pensamos o corpo e especulamos sobre o humano. Para a escritora inglesa, a especulação se dá na construção de um corpo a partir da junção de restos de cadáveres e de animais oriundos de matadouros. O humano é o orgânico, mas também aquilo que o anima: a eletricidade. Já para a ensaísta norte-americana, a especulação se radicaliza tendo em vista a irrupção de uma nova visão do maquínico:/

Do século XVII até agora, as máquinas podiam ser animadas – era possível atribuir-lhes almas fantasmas para fazê-las falar ou movimentar-se ou para explicar seu desenvolvimento ordenado e suas capacidades mentais. Ou os organismos podiam ser mecanizados – reduzidos ao corpo compreendido como recurso da mente. Essas relações máquina/organismo são obsoletas, desnecessárias. Para nós, na imaginação e na prática, as máquinas podem ser dispositivos protéticos, componentes íntimos, amigáveis eus (HARAWAY, 2019, p. 197).

Assim como, para Shelley, partes de animais, membros desproporcionais e órgãos extraídos de diferentes cadáveres podem formar um todo integrado; na perspectiva de Haraway, próteses variadas também podem se harmonizar com nossos órgãos, compondo esses **amigáveis eus** dos quais fala a autora. Ambas as vozes podem ser pensadas quase como vaticínios do contemporâneo, tempo das cirurgias de redesignação sexual, de operações plásticas de rejuvenescimento, da construção de próteses cada vez mais sofisticadas. É dentro dessa perspectiva que nos parece sintomático que se discuta, contemporaneamente, sobre a categoria **pós-**

humano. De acordo com o **Cambridge Companion to Literature and the Posthuman**, o pós-humanismo é definido da seguinte forma:

Discursos pós-humanistas não propõem a transcendência do humano nem a negação do humanismo. Em vez disso, pós-humanismos críticos se relacionam com o legado humanista para criticar valores e visões de mundo antropocêntricos. Estudiosos do pós-humanismo chamam a atenção para o potencial e também para os enganos da produção de conhecimento humanista ao mesmo tempo em que problematizam a trajetória progressiva do pós-humano. (CLARKE & ROSSINI, 2017, p.02, apud GOMES, 2018, p. 859).

Se o humanismo se edificou sobre os pilares de sólidas categorias dicotômicas como natureza e cultura, humano e animal, civilizado e selvagem, o discurso pós-humanista nos impõe a revisão dessas classificações com as quais estamos acostumados a trabalhar, sendo uma delas, justamente, a de humano como um ser que se afastou do seu “estado de natureza” na medida em que desenvolveu competências para a produção cultural, a linguagem articulada e determinadas formas de organização social. Na medida em que se apresenta como um amálgama entre partes humanas, entre vida e morte, entre o estranho e o familiar, o romance de Mary Shelley opera na fronteira do modo como, ainda no século XIX, se compreende a noção de natureza, conforme temos enfatizado. Para Anderson Soares Gomes:

De certa forma, é essa indefinição sobre a natureza da criatura que marca sua condição pós-humana. E se para o monstro sua posição como biologicamente diferente está clara, para seu criador a dúvida persiste justamente pela ansiedade usual que o pós-humano desencadeia. Se considerada como ser da mesma espécie, a criatura pode pôr em xeque a condição de superioridade da humanidade e evidenciar a monstruosidade que se faz presente também no homem. Se vista como membro de uma espécie distinta, a criatura pode servir como símbolo de uma nova fase, em que seres humanos e seus traços distintos se tornarão supérfluos e ultrapassados, sendo substituídos ou obliterados por uma espécie superior. Em qualquer uma das duas acepções, a sensação de primazia do homem é colocada em questão, tendo a condição pós-humana da criatura como ameaça (GOMES, 2018, p. 863).

A reflexão acima coloca em relevo um problema fundamental acerca do modo como lidamos com o outro, com a alteridade: dar-lhe direito à vida? Subjugá-lo para fins econômicos? Embora elaboradas em contextos históricos distintos – e, portanto, apresentarem também muitas distinções, embora elas não sejam objeto desta pesquisa – convergências pós-humanistas entre as obras de Shelley e Haraway

colocam em relevo uma questão fundamental: o modo como o real e o impossível que marcam, efetivamente, a produção do efeito fantástico em uma narrativa é fruto de um problema epistemológico, na medida em que só nos sentimos inquietos diante daquilo que, eticamente, consideramos natural ou não, humano ou não, possível ou não; enfim, envolve como colocamos o outro em nosso horizonte de inteligibilidade.

4 JOÃO DO RIO: PATOLOGIAS DO CORPO E O INQUIETANTE

João do Rio é um nome que une, inexoravelmente, um indivíduo a uma cidade. A Rio de Janeiro pela visão de João; o João da cidade do Rio de Janeiro. Arguto observador do impacto da modernidade no âmbito da experiência individual e da vida social, o escritor concebeu uma produção literária que em certa medida, pode ser pensada como um registro de como as mudanças nas epistemologias do corpo influem sobre as próprias estratégias de produção do efeito insólito no âmbito das narrativas. No intuito de compreender mais profundamente como esse processo se dá, vamos nos debruçar, nesta seção, no estudo de dois de seus contos: **A mais estranha moléstia** (1909) e **Dentro da noite** (1909).

Em **Dentro da noite**, descreve-se uma estranha patologia que acomete Rodolfo Queiroz, que, de elegante artista, se perde pelas noites de chuva em trens de subúrbio atrás do prazer de enterrar alfinetes nos braços de mulheres. **A mais estranha moléstia**, por sua vez, também explora, por meio de uma situação insólita, outro fenômeno intrinsecamente ligado ao desenvolvimento urbano: as moléstias provocadas pelos hiperestímulo da modernidade em um indivíduo chamado Oscar Flores.

Os dois contos apresentam um modo singular de produção do inquietante, através do qual a tensão entre o real e o impossível não se dá na irrupção de um elemento sobrenatural, mas sim a partir de uma especulação acerca das potencialidades do corpo humano. É dentro dessa perspectiva que nos parece fundamental questionar em que medida o efeito fantástico das narrativas do escritor carioca está intrinsecamente implicado com uma nova epistemologia do corpo que emerge na transição entre os séculos XIX e XX.

4.1 JOÃO DO RIO: UM JOVEM DÂNDI NA VIRADA DO SÉCULO

João Carlos Rodrigues, principal biógrafo de João do Rio, define o escritor carioca como “um jovem dândi da virada do século” (RODRIGUES, 2010, p. 15). De fato, João Paulo Alberto Coelho Barreto, nome por trás do pseudônimo **João do Rio**, transformou o simples ato de “vagabundear” pelas ruas do Rio de Janeiro em um método jornalístico.

Nascido em 3 de agosto de 1881, no sobrado de número 284 da Rua do Hospício (atual Rua Aires), no trecho próximo ao Campo de Santana, Paulo Barreto se enveredou por diferentes formas da escrita: foi jornalista, cronista, contista e dramaturgo. Como jornalista e cronista, colaborou com parte significativa dos principais periódicos em circulação no Brasil no início do século XX, como **O Paiz**, **O Dia** e **O Correio Mercantil**, adotando diferentes pseudônimos e se notabilizando como um dos precursores da reportagem moderna no Brasil. A grande contribuição do escritor, nesse sentido, é o seu inquérito **O momento literário** (2019), através do qual Paulo Barreto realiza entrevistas com diversos autores do período a fim de discutir sobre as relações entre literatura e jornalismo.

Por meio das obras **As religiões no Rio** (2006), publicada originalmente em 1904, e as crônicas reunidas em **A alma encantadora das ruas** (2012), no ano seguinte, o nome de João do Rio se inscreve na perspectiva que Antonio Edmilson Martins Rodrigues (2000) entende como **O olhar de flâneur na belle époque tropical**. É nesse sentido que, dentre os temas que obsedaram João do Rio, há que se colocar em relevo o problema das implicações éticas e psicológicas da instauração de novos modos de vida com o vertiginoso desenvolvimento das cidades. Como salienta Lêdo Ivo,

O *dandy* gordalhão e espalhafoso proclama viver na época que, sendo do cinema mudo, é também do rumor das multidões nas ruas e avenidas, dos fonógrafos, do estrépito do *music-hall*, do *jazz band*, do *fox-trot*, dos chopps e *tramways*, dos *flirtations* que eram o vestibular dos casamentos e adultérios, dos *land-walks* e *trotters* (IVO, 2009, p. IX).

Na crônica-síntese do seu pensamento, “A rua” (2008), o escritor salienta como o contato com as ruas produz novos imaginários e subjetividades: “Nós, os homens nervosos, temos de quando em vez de alucinações parciais da pele, dores fulgurantes, a sensação de um contacto que não existe, a certeza de que chamam por nós” (RIO, 2008, p. 16). É nesse sentido que, em grande medida, poderíamos afirmar que os enredos dos contos **Dentro da noite** e **A mais estranha moléstia** devem ser entendidos como uma forma de emprego do universo ficcional como forma de especulação sobre a própria realidade observada. Lembremos como esse aspecto se evidencia nas observações realizadas, uma vez mais, na crônica “A rua”: “há uma patologia nervosa uma vasta parte em que se trata apenas das moléstias produzidas pela rua, desde a neurastenia até a loucura furiosa” (RIO, 2008, p. 16).

A paixão pelas ruas que levou Paulo Barreto a construir um pseudônimo que ostenta o nome da cidade por onde perambula – João do Rio – decorre da identidade de *flâneur* que o escritor ostente. De acordo com Antonio Edimilson Martins Rodrigues,

O fascínio pela observação, que se torna, em João do Rio, hábito e forma de vida, associa-se à ideia do flânar como perambular com inteligência, ou seja, liga-se não a uma atitude despreziosa, mas a uma atitude crítica que reconhece o jogo de relações que define a capital federal e tenta atuar sobre ele a partir do momento em que o conhece por dentro, que o demonstra e o entende intimamente (RODRIGUES, 2000, p. 18).

O hábito de **observar com inteligência** próprio à atividade do *flâneur* produz flagrantes de uma sociedade em transformação, como era a do Rio de Janeiro no início do século XX. Ao longo de suas crônicas, uma miríade de temas revela uma cidade que, à sua maneira, articula tradição e modernidade, rinhas de galo e esnobismo da burguesia; tatuadores, prostitutas e mercadores de livros. Nesse universo, é importante destacar como o olhar arguto do cronista carioca se volta para a compreensão de fenômenos ligados à criminalidade e às patologias psicológicas e sociais. Em uma crônica intitulada **Crianças que matam**, João do Rio vaticinava que “Dado o grau de civilização atual, civilização que tem em gérmen todas as decadências, o crime tende a aumentar, como aumentam os orçamentos das grandes potências, e com uma percentagem cada vez maior de impunidade” (RIO, 2009, p. 29). O universo da criminalidade é também inspecionado em crônicas como **Crimes de amor** (2008) e outras que enfocam, especificamente, o universo das prisões, como **O dia de visitas**, **Versos de presos** e **As quatro ideias capitais dos presos**, todos publicados em **A alma encantadora das ruas** (2008). É justamente desse processo de imersão e perambulação pelas ruas do Rio de Janeiro que irrompe, na mente do jornalista e cronista, o imaginário especulativo que leva às últimas consequências as possibilidades de manifestações de quadros patológicos no mundo urbano. **Dentro da noite** e **A mais estranha moléstia** são, justamente, tributários dessa mentalidade.

4.2 DENTRO DA NOITE E AS PATOLOGIAS DO CORPO

Publicado originalmente em 1910, **Dentro da noite**, conto que abre a coletânea homônima, nos coloca diante das inquietações de um sujeito atormentado por um

suposto distúrbio psíquico. Desse modo, João do Rio se debruça, nesse conto, sobre um tema candente na literatura em seu tempo: como as transformações nos modos de vida operadas na modernidade influem no desenvolvimento de patologias urbanas. Esse problema tanto mobiliza a irrupção de novos gêneros, como o policial¹², por exemplo, como estimula incursões eventuais de autores cujas obras não necessariamente se notabilizam por esse tipo de enfoque, como Machado de Assis, Aluísio Azevedo e Lima Barreto¹³.

Dentro da noite é centrado na história de Rodolfo Queiroz, indivíduo que sofre de uma patologia, uma espécie de sadismo, que o leva a crises nas quais sente um desejo irrefreável de imprimir agulhadas nos braços de suas vítimas. A história é narrada, como o título anuncia, em uma noite carioca, quando Rodolfo encontra, em um bonde no subúrbio do Rio de Janeiro, um interlocutor para as suas confissões. Ao longo do conto, Rodolfo, recorrendo às suas memórias, relata como sua estranha obsessão foi se desenvolvendo e as trágicas consequências da mesma para o seu convívio em sociedade. Ao final, Rodolfo conclui a sua história e se despede do seu interlocutor, se dirigindo ao vagão seguinte, onde se encontrava uma jovem loira. O comentário do narrador evidencia que a estranha obsessão que acomete o protagonista não terá fim: “Eu estava incapaz de erguer-me, imaginando ouvir a cada instante um grito doloroso no outro vagão, em que estava a menina loura” (RIO, 2013, p. 19).

A narrativa de **Dentro da noite** envolve, definitivamente, uma história não-trivial, com grande capacidade de impressionar o leitor tanto do ponto de vista da singularidade da patologia que aflige o protagonista, quanto das estratégias narrativas adotadas e da força das imagens construídas. É nesse sentido que nos interessa indagar: em que medida a narrativa de João do Rio pode ser associada à modalidade do insólito? Quais são os elementos apresentados pela história que nos permitem

¹² De acordo com ARAÚJO (2002), a origem do gênero policial se dá com **Assassinatos na rua Morgue**, de Edgar Allan Poe, publicado, pela primeira vez, em 1841. Influenciado pelas notícias de crimes que ocorriam àquela época, os jornais viram fonte de “aglutinação que ao mesmo tempo permite a sublimação e a catarse coletiva deste novo mundo urbano” (ARAÚJO, 2002, p. 70). Em **Assassinato da rua Morgue**, narra-se um misterioso crime em cenários “nebulosos, obscuros, que apontam para um espaço humano, ainda desconhecido pelo homem” (ARAÚJO, 2002, p. 73).

¹³ No livro **O fantástico brasileiro: contos esquecidos** (2011), Maria Cristina Batalha inclui textos desses autores. Em **O Cemitério**, de Lima Barreto, narra-se sobre o ambiente do cemitério e suas relações com o humano, Machado de Assis “A segunda vida” na temática fantasmagórica e Aluísio de Azevedo no conto “Último lance”, onde há presença do insólito, trama e jogatina com um cadáver.

vinculá-la a tal forma literária? E, evidentemente, em que medida a emergência de uma nova epistemologia do corpo influi sobre a construção do insólito?

De acordo com o **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**, a palavra **insólito** designa aquilo que “não é habitual; infrequente, raro, incomum, anormal” (HOUAISS, 2001, p. 1625). Contemporaneamente, o termo tem sido cada vez mais empregado para se referir a uma determinada modalidade narrativa. Flávio García ratifica, nesse sentido, que

é ponto pacífico, para teóricos e/ou críticos, que a irrupção do insólito instaura uma nova ordem destoante da ordem vigente, rompendo com as convenções aceitas ou defendidas pelo padrão social em dado tempo e espaço (GARCÍA, 2012, p. 23).

Assim, o insólito deve ser pensado como um efeito de sentido tributário de determinadas formas de organização da estrutura narrativa e da própria linguagem literária. Articulações espaço-temporais incongruentes e relações causais incompatíveis com o que entendemos como real consistem em operações habituais no processo de construção das narrativas insólitas.

Ao apresentar, como protagonista de seu conto, um sujeito cuja patologia consiste no impulso irrefreável de enfiar agulhas nos braços de mulheres, João do Rio concebe uma narrativa cujo aspecto insólito se manifesta, a princípio, na própria singularidade do acontecimento, tendo em vista que se trata de uma patologia urbana ainda não conhecida, ainda não mapeada pela ciência da época. Não obstante esse fato, o insólito também irrompe nos níveis da construção espacial, que ecoa alguns aspectos do gótico, e na linguagem, cuja ênfase recai sobre descrições que acentuam a dimensão sensorial em detrimento de uma explicação racional dos eventos. É dentro dessa perspectiva que gostaríamos, em primeiro lugar, de nos debruçarmos sobre a análise da relevância das conformações espaciais e linguísticas no processo de construção do **efeito insólito** no conto para, em seguida, aventarmos em que medida uma nova epistemologia do corpo participa de tal processo.

4.2.1 O insólito em **Dentro da noite**: construção de atmosferas

A construção do efeito insólito, em **Dentro da noite**, em parte deve ser atribuída à ambientação escolhida por João do Rio para situar sua história: o período noturno.

Em **O fantástico** (2006), o pesquisador italiano Remo Ceserani destaca, justamente, a atmosfera noturna como um dos sistemas temáticos mais recorrentes na literatura fantástica: “*A noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo. A ambientação preferida pelo fantástico é aquela que remete ao mundo noturno*” (CESERANI, 2006, p. 77). **Noite** é um signo que tinga as narrativas fantásticas e insólitas com um certo tom de mistério, na medida em que, sob o ponto de vista antropológico, o ato de “entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as *ideias negras*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 640). Essas associações decorrem de sua simbologia estar fortemente associada à noção de obscuridade, do sonho, de inconsciência, de uma lógica outra que não a racional, do “desaparecimento de todo conhecimento distinto, analítico, exprimível; mais ainda, a privação de toda evidência e de todo suporte psicológico” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 640).

O conjunto de aspectos que compõem a simbologia da **noite** ganha um matiz especial em João do Rio pelo fato de seus personagens circularem pelo mundo urbano. Desde o século XIX, o crescimento vertiginoso das cidades viveu, como efeito colateral, o aumento da criminalidade. Não é ocasional, nesse sentido, que primeiro conto policial da história receba o nome de um logradouro: **Assassinatos na rua Morgue** (2008), de Edgar Allan Poe, publicado originalmente no periódico **Graham's Magazine** em 1841. O aumento de casos de polícia, como crimes, roubos e assassinatos misteriosos,

As ruas de Londres e Paris, cidades consideradas vitrines de um capitalismo ainda incipiente, passavam a ser manchetes dos jornais. Nelas estavam descalçados os desajustes dessas novas composições populacionais que se refletiam em cenários nebulosos, obscuros, que apontavam para um espaço humano, ainda desconhecido pelo homem, uma espécie de fog envolvendo esse inconsciente ao mesmo tempo individual e social (“The black cat” – “O gato preto”, “The man of the crowd” – “O homem das multidões”), cheio de monstros e médicos a se confundirem (“The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde” – “O estranho caso do Dr. Jekyll e do Sr. Hyde”) [...] Ao desconhecimento do inconsciente deve-se o rótulo de “horrorosos” e “monstruosos”, “inusitados”, fantásticos, “misteriosos” para crimes cometidos nestas novas cidades (ARAÚJO, 2002, p. 73).

A Rio de Janeiro de João era uma cidade marcada pelo aumento substancial dos índices de criminalidade. Jornais cariocas como **Correio da Manhã**, **Gazeta de Notícias** e **Jornal do Brasil** tiveram que ampliar o espaço até então concedido a registro dos crimes diuturnamente cometidos. A pesquisadora Ana Vasconcelos Ottoni

fez, nesse sentido, um levantamento de algumas das notícias que circularam entre os anos 1900 e 1920 que nos dá uma ideia desse crescimento significativo da criminalidade:

Na cidade e nos subúrbios: os ladrões continuam a operar desassombradamente”. “Os ladrões no cais do porto”. “Roubos e furtos por atacado: a cidade transformada em campo de assaltos”. “Os ladrões: roubo na Avenida Rio Branco” (Gazeta de Notícias, 23/02/1915, p.2; Gazeta de Notícias, 10/02/1918, p.5; Jornal do Brasil, 9/03/1920,p.10; Correio da Manhã, 20/06/1913,p.3). Títulos e subtítulos como esses de notícias acerca dos crimes e criminosos nas mais variadas áreas do Rio de Janeiro eram estampados com frequência nas páginas da Gazeta de Notícias, Jornal do Brasil e Correio da Manhã no início do século XX. Nestas notícias, o Rio de Janeiro era retratado como lugar onde se cometiam crimes não só na “calada da noite” e em lugares ermos e nos subúrbios, mas também nas ruas mais movimentadas da área central da cidade, em plena luz do dia (Correio da Manhã,3/11/1919,p.3). Segundo uma reportagem: “Os ladrões infestam a cidade e os subúrbios – é este o estribilho que vem sendo martelado todos os dias pela imprensa, acompanhando o farto noticiário de arrombamentos e assaltos que ocorrem aqui e ali (...)” (Correio da Manhã, 26/07/1919, 3). (OTTONI, 2013, p. 1).

À luz do caráter simbólico da palavra **noite**, compreendida como ambiente de mistério, de obscuridade e da própria relação entre o aumento dos índices de criminalidade e ainda os sistemas de iluminação e segurança ainda precários da cidade do Rio de Janeiro, **Dentro da noite** ganha um sabor especial: o lugar de onde irrompe o inesperado, o não-visível, o ameaçador.

O título do conto, evidentemente, prepara o leitor para o que virá: um acontecimento que se transcorre no período noturno. Não obstante esse aspecto, ao longo do texto, as referências ao período noturno são reiteradamente inseridas a título de construir aquilo que Roland Barthes designou como **índice atmosférico**, isto é, “*índices* propriamente ditos, remetendo a um caráter, a um sentimento, a uma atmosfera (por exemplo de suspeita), a uma filosofia, e *informações*, que servem para identificar, para situar no tempo e no espaço” (BARTHES, 1971, p. 34). Os índices dos quais fala Barthes se espraiam pela narrativa em passagens como: “agora, onze da noite” (RIO, 2013, p. 13), “às onze de uma noite de temporal” (RIO, 2013, p. 13), “acordando a noite” (RIO, 2013, p. 19). Para além das menções diretas à palavra **noite**, é importante assinalar como a impressão de mistério e o sentimento de inquietação do leitor são deflagrados por um conjunto de ações que, se já seriam inquietantes à luz do dia, no período noturno têm os seus efeitos potencializados: ao se afirmar que Rodolfo está “metido num trem de subúrbio, com o ar desvairado” (RIO,

2013, p. 13), sugere-se que aquele não era um ambiente adequado para ele – “metido” –, mas cuja explicação de sua presença lá se dava em virtude de seu estado de alteração psíquica – “desvairado”. Para o leitor fica a inquietação: por que um homem da classe média alta se **meteria** em uma viagem em um trem de subúrbio em torno das onze horas da noite? Em que medida sua condição psíquica de **desvairo** o conduz até ali e o que tipo de atos ela poderia vir a conduzir?

Essas indagações evidenciam a importância de informações como o lugar e o estado mental do protagonista na circunscrição de um determinado **índice atmosférico** deflagrado no emprego da palavra **noite**. Estar em um trem de subúrbio em hora aparentemente imprópria e sob condições mentais alteradas ajudam a produzir uma atmosfera a partir de um triplo registro de marginalidade: espacial, temporal e mental. Ao refletir sobre a relação entre espaço, tempo e personagem, em **A queda da casa de Usher**, de Edgar Allan Poe, o pesquisador português Filipe Furtado salienta que, no conto, “a melancolia do narrador se funde com a desolação da paisagem e a atmosfera insólita e decadente da grande casa em visível decomposição” (FURTADO, 1980, p. 122). Em **Dentro da noite**, é também visível um processo de identificação entre o mistério do lugar, das circunstâncias e das condições psíquicas do protagonista que, a propósito, levam o narrador a inquiri-lo: “Ocultas os pesares nas matas suburbanas? Estás a fazer passeios de vício perigoso?” (RIO, 2013, p. 13).

O processo de construção de uma determinada atmosfera também se dá por meio de um conjunto de tropos linguísticos adotados por João do Rio, como, por exemplo, na seguinte descrição: “o trem rasgara a treva num silvo alanhante, e de novo cavalava sobre os trilhos. Um sino enorme ia com ele badalando, e pelas portinholas do vagão” (RIO, 2013, p. 13). Nesta passagem, João do Rio emprega um conjunto de procedimentos retóricos – “rasgar a treva”, “silvo alanhante”, “cavalava”, “sino enorme”, “badalando” – que dão ênfase a uma percepção auditiva aguçada, que impõe ao espaço uma atmosfera de encantamento, tendo em vista que imagens e sons parecem ganhar vida, magicizar o ambiente. A passagem final do conto impõe, uma vez mais, esse caráter ao ambiente:

O rapaz olhou para os lados, consultou a botoeira, correu para o vagão onde desaparecera a menina loura [...] Eu estava incapaz de erguer-me, imaginando ouvir a cada instante um grito doloroso no outro vagão, em que estava a menina loura. Mas o comboio rasgava a treva com outro silvo, cavalgando os trilhos vertiginosamente. Através das vidraças molhadas viam-

se numa correria fantástica as luzes das casas ainda abertas, as sebes empapadas d'água sob a chuva torrencial. E à frente, no alto da locomotiva, como o rebate do desespero, o enorme sino reboava, acordando a noite, enchendo a treva de um clamor de desgraça e delírio (RIO, 2013, p. 19).

O encerramento do conto funciona como um corolário da relação entre o ambiente da **noite**, o espaço do **trem de subúrbio** e a mente **desvairada** do protagonista. Como se lê, o conto termina com o protagonista, depois de revelar o seu segredo ao narrador, se levantando em direção a uma “menina loura” e checando, na “botoeira”, a presença da agulha com a qual atacará a vítima. Contudo, ao aguardado “grito doloroso” impõe-se, de modo sugestivo, o reboar do sino, cujo estrondo tanto acorda a noite como a envolve em uma atmosfera de **desgraça e delírio**. Nesse sentido, o modo como a linguagem figurada articula as impressões do narrador acerca da dimensão negativa da noite (“trevá”), do ruído insuportável do trem (“o enorme sino reboava”) e dos atos de insanidade do protagonista (“desespero”, “desgraça” e “delírio”). É justamente dentro dessa perspectiva que esse espaço narrativo exerce, portanto, um papel fundamental para a produção dos efeitos de leitura inerentes às literaturas insólita e fantástica, o que pode ser confirmado pela vasta tradição crítica da literatura gótica, pródiga em descrições de como o sucesso do enredo e a capacidade de horrorizar das personagens monstruosas são dependentes da construção espacial – em sua dimensão geográfica, física, social e mesmo psicológica, como afirma Júlio França:

O ambiente não apenas emoldura os personagens e suas ações, mas é também uma fonte de significado e valor. Para o leitor de literatura, as passagens descritivas realizam, com palavras, o modo pelo qual o mundo narrado é visto por aquele que narra (FRANÇA, 2013, p. 66).

4.2.2 O insólito e a epistemologia do corpo em **Dentro da noite**

Para além do modo como a organização da linguagem cria uma atmosfera a partir da articulação entre espaço, tempo e personagem, o caráter insólito de **Dentro da noite** parece residir, também, no modo como a narrativa fricciona os limites entre o **real** e o **impossível**. Ao longo da leitura do conto, perguntamo-nos insistentemente se o quadro patológico apresentado pelo protagonista possui existência no mundo real; se sim, como é conceituado pela medicina? Trata-se de um fenômeno

circunscrito exclusivamente ao início do século XX ou que ainda assombra o homem do século XXI?

A abertura do conto de João do Rio apresenta, sintomaticamente, a seguinte frase: “Então causou sensação?” (RIO, 2013, p.13). Embora essa frase nos soe tão corriqueira, ela traz consigo uma inscrição histórica do que entendemos como **sensação**. Nesse sentido, como nos lembra o filósofo alemão Christoph Türke, “Originalmente, sensação significou nada mais do que percepção. Nos dias atuais, entende-se principalmente como sensação aquilo que, magneticamente, atrai a percepção: o espetacular, o chamativo” (TÜRKE, 2010, p. 9). Esse deslocamento na acepção da palavra **sensação** se coaduna com o quadro que apresentamos na segunda seção deste trabalho: a emergência do paradigma da modernidade atrelado ao progresso tecnocientífico. Nesse sentido, a frase “Então causou sensação?” (RIO, 2013, p.13) deve ser lida na clave de uma sociedade bombardeada por novos estímulos como os vícios por drogas, a fetichização da mercadoria, a indústria da propaganda, dentre outros. Ao assumir sua condição de dândi e *flâneur*, João do Rio mergulhou nessa nova cultura para, a partir dela, fazer submergir um pensamento crítico. Crônicas como **Tatuadores** (2008) e **Visões do ópio** (2008) realizam incursões sobre o modo como o corpo se constitui como o lugar de novas experiências sensoriais. É justamente nesse horizonte que podemos inscrever contos como **Dentro da noite**.

No conto de João do Rio, a sensação se converte em patologia; doença da qual o protagonista é autoconsciente, embora não consiga resistir à mesma:

Luto, resisto, grito, debato-me, não quero, não quero, mas o vício vem vindo a rir, toma-me a mão, faz-me inconsciente, apodera-se de mim. Estou com a crise. Lembra-te da Jeanne Dambreuil quando se picava com morfina? Lembra-tes do João Guedes quando nos convidava para *fumeries* de ópio? Sabiam ambos que acabavam a vida e não podiam resistir. Eu quero resistir e não posso (RIO, 2013, p. 14).

No fragmento em destaque, expõe-se uma das consequências de uma nova epistemologia do corpo que emerge a partir da segunda metade do século XIX. Christoph Türke salienta a importância das substâncias narcóticas nas novas técnicas de tratamento do período: “Meios que entorpecem não podem ser desprezados. O que seria da medicina moderna sem a anestesia? A bebida destilada, usada para entorpecer as dores e angústias insuportáveis dos soldados [...] pode por isso ser

considerada a ‘primeira ajuda’” (TÜRKE, 2010, p. 238). É nesse sentido que o conto de João do Rio nos permite refletir sobre esse aparente paradoxo entre o vício como fonte de amortecimento do impacto dos choques impostos pela modernidade ao sistema psíquico, mas, concomitantemente, enquanto fenômeno se enraíza e se apodera, inexoravelmente, dos hábitos do indivíduo.

Em uma sociedade fortemente marcada pela crença na ciência como forma de se atingir a verdade, pela confiança na razão como propriedade inerente ao homem, a ênfase na sensação implica afirmar que os prazeres muitas vezes desconhecidos do corpo se impõem a qualquer possibilidade de explicação racional. O fato que revela, de forma inequívoca, esse aspecto é a autoconsciência do personagem sobre a sua condição:

Não há quem não tenha o seu vício, a sua tara, a sua brecha. Eu tenho um vício que é positivamente a loucura.

[...]

Fui ao encontro da pobre rapariga fazendo um enorme esforço, porque o meu desejo era agarrar-lhe os braços, sacudi-los, apertá-los com toda a força, fazer-lhes manchas negras, bem negras, feri-los... Por quê? Não sei, nem eu mesmo sei – uma nevrose! (RIO, 2013, p.14)

A nevrose, termo afrancesado para neurose, é uma desordem psicológica que pode interferir no movimento, ação ou estado de uma pessoa sem que cause com isso a perda de funcionalidade racional da mesma, uma versão atenuada da psicose. Esse vocábulo é amplamente utilizado nessa época, principalmente por correntes simbolistas e decadentistas. Com a força que a psicanálise vinha ganhando e a popularização dos trabalhos de Freud, muitos fenômenos eram colocados sob o guarda-chuva epistemológico **neurose**, como a incapacidade de resolver problemas internos de forma satisfatória, criando uma condição patológica que externasse essa pulsão.

Se a razão, ou o mero conhecimento de uma patologia, fosse o suficiente para extirpá-la, por que Rodolfo não consegue fazê-lo? É dentro dessa perspectiva que a narrativa de João do Rio parece ser, sub-repticiamente, atravessada por uma nova epistemologia do corpo, isto é, por uma percepção de que há um conjunto de forças psíquicas desconhecidas que agem sobre o mesmo. Esse fenômeno parece implicar uma nova estratégia de produção do efeito insólito de uma narrativa. Se o corpo, na tradição da literatura fantástica, era um lugar atravessado por forças exteriores; agora,

ele se constitui como uma superfície que manifesta pulsões interiores, aspecto que se torna evidente em passagens como: “A vontade de tê-los só para os meus olhos, de beijá-los, de acariciá-los, mas principalmente de fazê-los sofrer.” (RIO, 2013, p. 19). Permanece a dúvida sobre a motivação para a manifestação de tal patologia, que também não encontra explicação na análise do personagem.

No nível da construção do personagem, é fundamental perceber como o insólito irrompe da não possibilidade de estabelecimento de relações de causalidade. Ao contrário do que se poderia esperar, o protagonista se apresenta como um sujeito cuja formação se deu sem sobressaltos: “Eu era um homem regular, de bons instintos, com uma família honesta. Ia casar com a Clotilde, ser de bondade a que amava perdidamente” (RIO, 2013, p.19). Dentro dessa perspectiva, ao contrário do que as narrativas propunham à mesma época, não há uma explicação racional, causal, determinista, para a mudança operada no protagonista, dos “bons instintos” à estranha patologia.

Outra estratégia recorrente no conto a fim de criar um efeito insólito é estabelecer uma relação de cumplicidade entre o interlocutor e o leitor, isto é, suas dúvidas e observações acerca daquilo que o inquieta são compartilhadas pelos leitores. Desde o início da narrativa, esse aspecto fica evidente em afirmações como: “Estás pálido, suando apesar da temperatura fria, e com um olhar tão estranho, tão esquisito” (RIO, 2013, p. 19).

Os estudos de Michel Foucault a respeito do corpo, abordados no segundo capítulo desta dissertação, colocaram em evidência o caráter histórico do próprio modo como concebemos o corpo. Nesse sentido, o caráter insólito de **Dentro da noite** parece se situar, sob o ponto de vista da produção, na sintonia de João do Rio com uma nova epistemologia do corpo enquanto lugar de fruição de sensações cuja explicação racional nos foge, e, sob a perspectiva do leitor, na impossibilidade de encontrar, nos compêndios médicos, uma classificação, determinação que nos permita tornar tal patologia inteligível. Há, sem dúvida um sadismo que conduz o comportamento do personagem; contudo, trata-se de um comportamento compulsivo que parece encontrar as multidões e as ruas da vida moderna como espaço adequado à sua exacerbação. É nesse sentido que **Dentro da noite** se articula com a própria concepção de corpo de seu tempo.

4.3 A MAIS ESTRANHA MOLÉSTIA E AS EFERMIDADES DO CORPO

A mais estranha moléstia (2013) explora outra dimensão das enfermidades do corpo. Publicado em 1910, o conto aborda, por meio de uma situação insólita, outro fenômeno intrinsecamente ligado às mudanças nas epistemologias do corpo em virtude do desenvolvimento urbano: as moléstias decorrentes da imersão do indivíduo nas diversas formas de hiperestímulo produzidas pela modernidade. O conto aborda a história de Oscar Flores, indivíduo acometido por uma condição permanente de hipersensibilidade olfativa.

Ao longo de seu relato, o protagonista expõe as consequências de sua indesejada habilidade: podia, a partir da percepção de perfumes, odores, dentre outros tipos de cheiro, identificar a profissão, o caráter, a procedência, o destino e, até mesmo, certos aspectos relativos ao caráter, vícios e virtudes de um determinado transeunte. Assolado, portanto, por essa patologia, a vida de Oscar Flores era voltada à busca obsessiva por uma fragrância que poderia lhe trazer paz e tranquilidade. Em um determinado momento da história, Flores consegue seu intento: contempla uma mulher cujo perfume o fascinava, no entanto, assim como expusemos na segunda seção do nosso trabalho, quando abordamos **O homem da multidão**, de Edgar Allan Poe, e **A uma passante**, de Charles Baudelaire, o protagonista é vitimado pela atmosfera evanescente e transitória da modernidade, perdendo a portadora da fragrância de vista e passando, a partir de então, à procura incessante pelo perfume que o fascinara:

Ah! não! E dizer-te que eu uma vez, há quatro anos, senti esse cheiro, o cheiro do meu amor, numa criatura miserável, dizer que não me lembro das suas feições pelo muito que me lembro da completa satisfação do meu desejo, dizer que nunca mais a vi, que a procuro, que a procuro e jamais a encontro... (RIO, 2013, p. 152).

Trata-se, portanto, de uma busca tortuosa, tendo em vista que Flores não conseguia se lembrar das feições da pessoa que usava tal fragrância, resignando-se à lembrança do seu aroma: “De chofre, à calentura do cheiro dela, uma onda de gozo nos transmuda, faz-nos reviver delícias e nevroses da gama que se acordava com o teu desejo” (RIO, 2013, p. 151).

Na medida em que apresenta o impacto de uma anomalia sensorial na vida de um sujeito, interessa-nos, uma vez mais, questionar, em primeiro lugar, de que modo

o fantástico irrompe no conto para, em seguida, refletirmos sobre o papel do corpo – sobretudo, de uma nova epistemologia do corpo – no processo de construção de seus efeitos de leitura.

4.3.1 O fantástico em **A mais estranha moléstia**

Em **Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico** (2011), o escritor e ensaísta espanhol David Roas investe na possibilidade de compreender o **fantástico** não como um gênero, como o faz Tzvetan Todorov em seu já clássico **Introdução à literatura fantástica** (2008), mas como uma categoria estética que encena um conflito entre o real e o impossível. Nesse sentido, como afirma Roas, o fantástico se configura como “un discurso en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad, entendida siempre como una construcción cultural” (ROAS, 2011, p. 9).

A fricção gerada pela produção de um discurso sobre a real que introduz o impossível como se admissível na ordem da realidade cotidiana é o elemento-chave que estrutura a narrativa de **A mais estranha moléstia**. Em vez de eclodir na aparição do sobrenatural, a narrativa aventa a hipótese de um **impossível possível**, afinal de contas, em uma sociedade que descobre dia após dia novas patologias nervosas e psíquicas, como a do início do século XX, não se poderia refutar, de forma inquestionável, a possibilidade de um indivíduo desenvolver, em algum grau, uma hipersensibilidade olfativa.

No conto de João do Rio, a irrupção do fantástico se dá de forma sutil e progressiva. Não há uma palavra-chave, uma frase reveladora ou uma cena definitiva; somos, na condição de leitores, conduzidos sutilmente pelo relato em tom confessional de Oscar Flores. A primeira referência à moléstia aguça a curiosidade, mas não desarticula radicalmente o esperado: “Tenho apenas a mais estranha moléstia nervosa que ninguém sabe” (RIO, 2013, p. 145). No parágrafo seguinte, uma longa descrição anuncia, embora ainda não explicita, que o que se verá beira o incongruente: “vim a descobrir que era um desequilíbrio dos sentidos, a exaltação lírica, o desenvolvimento assustador de um dos sentidos, capaz de dominar os outros” (RIO, 2013, p. 145).

É somente após a inquietação do amigo diante da hipótese de Oscar Flores sofrer, na verdade, de um distúrbio psíquico que, de fato, irrompe o choque entre o real e o impossível:

Sou como o escravo, o ergastulado do cheiro [...] Conheço os interiores das casas, o gênero, a classe das pessoas que as habitam pelo cheiro, como de olhos fechados dir-te-ei a casa vazia apenas aspirando-a. Posso mesmo dizer-te que cada cidade tem um cheiro próprio, e que eu os sinto ao aproximar-me, ao saltar no desembarcadouro, cheiros que conseguem dar a impressão geral dos habitantes, cheiros honestos, cheiros voluptuosos, cheios de seio...(RIO, 2013, p. 146).

A acuidade e a precisão com que Oscar Flores conseguia distinguir os tipos de cheiro e relacioná-los a traços sociais e psicológicos projeta o leitor para o território do fantástico, tendo em vista que se expõe uma capacidade supra-humana, a partir da qual, como afirma o protagonista, era possível “fazer um catálogo, dividindo em classes de almas e a diversa temperatura: perfumes quentes, semi-oleosos, perfumes tépidos, perfumes frios” (RIO, 2013, p. 148).

Para além da singularidade anormal da patologia sofrida por Oscar Flores, outro aspecto, no plano da narrativa, reforça a natureza fantástica do conto: a forma como o leitor compartilha com a hesitação do narrador. No parágrafo final do texto, depois que Oscar Flores se despede do amigo e se lança na multidão, o narrador se questiona sobre a veracidade do teor das confissões a que tinha testemunhado: “Pobre rapaz! Talvez fosse na desvairada luxúria o grande sensual do ideal. E talvez não, talvez fosse um louco. Somos todos loucos mais ou menos” (RIO, 2013, p. 152). Se os fatos apresentados pelo narrador são verdadeiros ou não é o que menos importa para a narrativa fantástica. Nela, o importante é a capacidade de a narrativa inquietar o leitor a partir da desestabilização de suas convicções e sistemas de crenças, é colocá-lo, como afirma Roas (2011), em uma zona limítrofe entre o real e o impossível.

Um último aspecto que imprime, de forma indelével, um aspecto inquietante à narrativa é a própria suspeita a acerca da veracidade dos fatos relatados por Oscar Flores. Essa hesitação do leitor entre duas explicações possíveis para a narrativa se dá em virtude das prováveis alterações nas condições física e psíquica do próprio narrador. A história começa com uma longa descrição do movimento de uma avenida na perspectiva de alguém que a realizava a partir do consumo de absinto: “Era o momento verde, o momento do aperitivo outrora absinto” (RIO, 2013, p. 143). Entrever

a avenida a partir dos efeitos sensoriais produzidos pela bebida implica, sob o ponto de vista da linguagem, a construção de imagens de natureza quase onírica, como se evidencia no fragmento a seguir:

À beira das calçadas, a pouco e pouco os pingos de gás dos combustores formavam uma tríplice candelária de pequenos focos, longos rosários de contas ardentes, e era aqui o estrealamento surdo das lâmpadas elétricas de um estabelecimento; mais adiante, o incêndio das montras faiscantes, de espaço a espaço as rosetas como talhadas em vestes de arlequins dos cinematógrafos, brasonaundo de pedrarias irradiantes as fachadas. Ah! Os contos de fadas que são as cidades! Os meus olhos se fixavam na confusão mirionima das cores, vendo em cada roseta um caleidoscópio, sentindo em cada tabuleta o sonho postiço de um tesouro de Golconda, a escorrer para a semi-opacidade da noite de cascatas de rubis, lágrimas de esmeraldas, reflexos cegadores de safirinas, espelhamentos jaldes de topázios (RIO, 2013, p. 177)

Imagens como a comparação dos pingos de gás a “rosários de contas ardentes” ou o efeito sinestésico de “o estrealamento surdo das lâmpadas elétricas” revelam como o exercício da contemplação da cidade sob o efeito do absinto libera o olhar ao livre flunar da imaginação, que transforma o ambiente citadino em um espaço onírico: “Ah! Os contos de fadas que são as cidades!” (RIO, 2013, p. 177). Há, portanto, uma relação que fica sutilmente sugerida entre o tom da narrativa – permeado de descrições oníricas e o próprio lugar a partir de onde a narrativa é produzida: o de um sujeito que contempla a avenida enquanto se delicia com o absinto: “Emborquei tranquilamente o veneno que me tirava o apetite” (RIO, 2013, p. 145). O relato final que o narrador nos dá sobre a história a permeia, justamente, por essa bruma que a lança no interior da fricção entre o real e o impossível:

Pobre rapaz! Talvez fosse na desvairada luxúria o grande sensual do ideal. E talvez não, talvez fosse um louco. Somos todos loucos mais ou menos [...] Ergui-me. Já com toda a Avenida, centenas de lâmpadas elétricas acendiam a sua grande extensão no clarão da luz, – “a mensageira da verdade visível” ... (RIO, 2013, p. 152).

O fragmento final de **A mais estranha moléstia** (2013) impõe ao leitor uma certa hesitação acerca da confiabilidade dos relatos que lhe são apresentados. Isso ocorre, em primeiro lugar, em função da própria hesitação do narrador: seria então Oscar Flores um louco? Portanto, seu comportamento obsessivo de flunar pelas multidões à procura de uma determinada fragrância seria fruto da loucura e não exatamente de uma hipersensibilidade olfativa? Outro problema que se impõe à

confiabilidade dos relatos é, como temos enfatizado, a própria condição mental na qual se encontra o narrador. Ao afirmar que todos somos mais ou menos loucos estaria ele sugerindo uma imprecisão nos próprios relatos em virtude da nossa capacidade imaginativa? Por último, há uma recusa a uma explicação racional da patologia que acomete Oscar Flores e do significado exato dos seus desdobramentos, o que se evidencia no hermetismo da frase final “centenas de lâmpadas elétricas acendiam a sua grande extensão no clarão da luz, – ‘a mensageira da verdade visível’ ...” (RIO, 2013, p. 152). Seria a verdade, então, somente aquilo que se apresenta diante dos nossos olhos? Há outras verdades que não estão ao alcance dos olhos? O caso de Oscar Flores habitaria as trevas não sendo possível decodificá-lo à luz da razão?

Diferentemente de **Dentro da noite** (2013), o processo narrativo de **A mais estranha moléstia** (2013) produz sobre a leitura um determinado efeito que pode tanto ser pensando na perspectiva do **insólito**, tendo em vista a singularidade do caso relatado, quanto na do **fantástico**, uma vez que uma vereda de leitura possível seria, como mostramos, a da fricção entre os limites do real e do impossível. Lembremos, como afirma Tzvetan Todorov, que o efeito fantástico emerge, justamente, nessa zona limítrofe: “O fantástico ocorre nesta incerteza [...] O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2008, p. 31). É dentro dessa perspectiva que o fantástico modifica e aparece na narrativa do autor gerando uma nova epistemologia do corpo.

4.3.2 O fantástico e a epistemologia do corpo em **A mais estranha moléstia**

Na medida em que se centra nas consequências de uma patologia olfativa para a vida de um sujeito, **A mais estranha moléstia** coloca, no centro de suas reflexões, a problemática do corpo – mais particularmente, a problemática de como o corpo é produzido no âmbito da vida moderna. A emergência da modernidade, como mostramos na segunda seção, implicou um aumento substancial do conjunto de estímulos que eram oferecidos ao sistema perceptivo-cognitivo. Susan Buck-Morss assevera, em uma leitura calcada na noção de **choque** em Walter Benjamin, que a modernidade mobiliza um conjunto de operações técnicas voltadas ao controle dos estímulos ambientais. Desse modo, segundo a ensaísta, são criadas fantasmagorias,

isto é, “realidades que enganam os sentidos mediante a manipulação técnica” (BUCK-MORSS, 2012, p. 173) e cujo objetivo era regular como o sistema perceptivo-cognitivo era protegido do bombardeio de estímulos da modernidade por meio da produção de determinadas atmosferas tanto na esfera privada como na pública:

Nos interiores burgueses do século XIX, o mobiliário fornecia uma fantasmagoria de texturas, tons e prazer sensorial que imergia o morador da casa num ambiente total, num mundo privatizado, de fantasia, que funcionava como um escudo protetor para os sentidos e sensibilidades dessa nova classe dominante. Em *Passagens*, Benjamin documenta a disseminação das formas fantasmagóricas do espaço público: as galerias parisienses de compras, onde as fileiras de vitrines de lojas criavam uma fantasmagoria das mercadorias em exposição; panoramas, dioramas que tragavam o espectador numa simulação de ambiente total em miniatura; e as exposições mundiais, que expandiam esse princípio da fantasmagoria em áreas de tamanho de pequenas cidades. Essas formas oitocentistas foram as precursoras dos atuais *shoppings*, parques temáticos e fliperamas, assim como do ambiente totalmente controlado dos aviões (em que o sujeito sentado fica ligado à imagem, ao som, ao serviço de bordo), do fenômeno da “bolha turística” (no qual todas as “vivências” do viajante são monitoradas e controladas de antemão) (BUCK-MORSS, 2012, p. 173).

A cena inicial de **A mais estranha moléstia** nos apresenta, justamente, um sujeito imerso nesse tipo de ambiência criada e controlada pelos instrumentos técnicos da modernidade. No caso, mais particularmente, esse instrumento era o absinto, o “momento verde” (RIO, 2013, p. 143), de acordo com o narrador. Era a substância de alta potencialidade narcótica que operava como uma espécie de amortecedor dos sentidos, transformando o movimento eletrizante e caótico da cidade em uma paisagem à contemplação:

No asfalto da rua era a corrida dos carros, apitos, trilos, largo bater de patas de cavalos, chicotadas estalando no pêlo das magras pilecas dos tálburis, carroções em disparada, cornetas de automóvel buzinando arredas, gente a correr, ou parada nos refúgios, à espera de um claro para poder passar, o estrépito natural do instante, à hora da noite nas cidades. Nas calçadas uma dupla fila de transeuntes sempre a renovar-se, o cinema colossal de homens das classes mais diversas, operários e dândis, funcionários públicos e comerciantes, ociosos e bolsistas, devagar ou apressados ao lado de uma multicolor galeria de mulheres, a teoria infinita do feminino para os gêneros: pequenas operárias, cocottes notáveis, senhoras de distinção, meninas casadeiras, simples apanhadoras de amor. As sombras, a princípio de um azul-furiureáceo, depois de um cinza espesso, iam preguiçosamente espalhando o veludo da noite na silhueta em perspectiva das grandes fachadas. À beira das calçadas, a pouco e pouco os pingos de gás dos combustores formavam uma tríplice candelária de pequenos focos, longos rosários de contas ardentes, e era aqui o estralejamento surdo das lâmpadas elétricas de um estabelecimento; mais adiante, o incêndio das montras faiscentes, de espaço a espaço as rosetas como talhadas em vestes d'Arlequins dos cinematógrafos, brasonando de pedrarias irradiantes as

fachadas. Ah! os contos de fadas que são as cidades! Os meus olhos se fixavam na confusão miriônica das cores, vendo em cada roseta um caleidoscópio, sentindo em cada tabuleta o sonho postigo de um tesouro de Golconda, a escorrer para a semi-opacidade da noite cascatas de rubis, lágrimas de esmeraldas, reflexos cegadores de safiras, espelhamentos jaldes de topázios, e eu recordava outras cidades, outras casas, o eterno boulevard, suprema orquestração do bom gosto urbano. Que fazer? Os meus olhos descansaram na multidão. (RIO, 2013, p.147)

Embora longa, a transcrição acima é necessária para que se tenha uma percepção clara da progressão rítmica do texto. Ao longo dele, um conjunto de enumerações variadas nos reportam aos diversos signos da vida moderna e como eles compõem uma miríade de sensações para o indivíduo. Um elemento que dá ênfase a esse processo de enumeração um tanto onírica é a condição mental do espectador: “Era o momento verde, o momento do aperitivo outrora absinto” (RIO, 2013, p.143). Nesse contexto, o prazer de Flores era “sentar-me a uma das mesas do terraço de confeitaria, os olhos perdidos na contemplação da Avenida, àquela hora vaga tão cheia de movimento e de ruído” (RIO, 2013, p. 143). Enquanto se deleitava com aquela visão, o narrador anônimo descreve, com grande expressividade, o anoitecer da cidade: “as sombras, a princípio de um azul fufureáceo, depois de um cinza espesso, iam preguiçosamente espalhando o veludo da noite na silhueta em perspectiva das grandes fachadas” (RIO, 2013, p. 144). Inebriado pelo absinto e pelo lusco-fusco, o narrador se mostra distraído com a profusão de luzes artificiais que iam tomando vida e produziam uma visão na qual a cidade se transfigurava como em um conto de fadas:

pouco e pouco os pingos de gás dos combustores formavam uma tríptica candelária e pequenos focos, longos rosários de contas ardentes, e era aqui o estalejamento surdo das lâmpadas elétricas de um estabelecimento (RIO, 2013, p.144).

[...]

Os meus olhos se fixavam na confusão mirionima das cores, vendo em cada roseta um caleidoscópio, sentindo em cada tabuleta o sonho postigo de um tesouro de Golconda, a escorrer para a semi-opacidade da noite cascatas de rubis, lágrimas de esmeraldas, reflexos cegadores de safiras, espelhamentos jaldes de topázios, e eu recordava outras cidades, outras casas, o eterno boulevard, suprema orquestração do bom gosto urbano. Que fazer? Os meus olhos descansaram na multidão. (RIO, 2013, p.144).

Em uma primeira perspectiva, essa espécie de hipersensibilidade sinestésica pela qual o sujeito se deixa levar, ao contrário de se constituir como uma espécie de fluxo de estímulos de agressividade incontrolável, tendo em vista que o observador se coloca diante de uma avenida movimentada, é, digamos, amortecida pelo torpor provocado pelas drogas. A respeito, Buck-Morss nos lembra que “O vício em drogas é característico da modernidade. É o correlato e a contrapartida do choque” (BUCK-MORSS, 2012, p. 173). É dentro dessa perspectiva que a visão da cidade sob efeito do absinto permite ao narrador-personagem transformá-la em um **conto de fadas** permeado por uma sinestesia onírica, que transforma as cores em “caleidoscópio” e o movimento incessante de carros e pessoas no anoitecer em “semi-opacidade da noite de cascatas de rubis” (RIO, 2013, p. 144).

À hipersensibilidade sinestésica provocada pelo absinto, em parte responsável pelo modo como os olhos do protagonista **descansam na multidão**, como o mesmo afirma, impõe-se outra, agora, não mais medida pela droga, mas que se dá em virtude de uma patologia que afeta o sistema perspectivo-cognitivo do sujeito. É exatamente dentro dessa perspectiva que chegamos à nossa questão central: em que medida mudanças no modo de conhecimento e na experiência subjetiva do corpo, na transição dos séculos XIX e XX influem sobre a próprio modo de produção de efeitos insólitos próprios à literatura fantástica?

Na medida em que, em uma narrativa, somos testemunhas daquilo que um narrador em primeira ou terceira pessoa vê e ouve, os sentidos se notabilizam como uma espécie de janela perceptivo-cognitiva. Vemos o que ele vê; pensamos – em parte – na direção do que ele pensa. Desde os inícios da literatura fantástica, com os romances góticos ingleses da segunda metade do século XVIII, estamos presos aos sentidos dos narradores. Em **O castelo de Otranto** (1996), de Horace Walpole, por exemplo, todo o conflito da história se inicia com a visão de um fantasma, com a aparição do espectro de um cavaleiro que, como o pai de Hamlet, pede vingança pela sua morte. É fundamental salientar, portanto, como em narrativas góticas desse tipo, a irrupção do inquietante, do insólito, é consequência direta de uma tensão entre o real e o impossível, tal como temos ratificado, ao longo deste trabalho. Contudo, essa irrupção se dá por meio da aparição de um espectro, de algo que transcende a realidade e quaisquer formas de explicação racional e científica de tal processo. Esse não é, definitivamente, o modo como o mesmo insólito irrompe em **A mais estranha moléstia**. No conto, o impossível emerge, assim como em **Frankenstein**, a partir de

um exercício especulativo sobre a própria realidade. Na história de Mary Shelley, a especulação tinha como um de seus fundamentos científicos as experiências de provocar contrações em nervos e músculos a partir do uso da corrente elétrica; já na de João do Rio, esse fundamento se dá no conjunto de discursos produzidos sobre o corpo, mais particularmente, sobre o sistema olfativo entre o final do século XIX e o início do XX.

O conjunto de postulados científicos em emergência na modernidade forja uma nova concepção epistemológica para aquilo que compreendemos como as relações entre **sentidos** e **sensações**. Como Michel Foucault nos mostra, um dos fenômenos mais salientes da modernidade é o início de um profundo empenho da ciência por compreender os modos de funcionamento do corpo visando à melhora de sua performance. Sob o ponto de vista do capitalismo, o processo de racionalização, classificação e instauração de regimes disciplinares sobre o corpo envolve a irrupção de uma cultura na qual, de acordo com Walter Benjamin, os espaços se transformam em espaços controlados à percepção. É nesse sentido que a indústria de cosméticos se desenvolve. No que diz respeito, mais particularmente, ao corpo, é fundamental destacar como, a partir do período posterior à Segunda Guerra, houve o desenvolvimento de um processo de industrialização do cheiro que se impôs ao aroma natural do corpo, compreendido como indesejável. De acordo com Palmira Margarida Ribeiro da Costa Ribeiro e Nadja Paraense dos Santos,

Os aromas industriais, então impregnados nas casas e nos corpos, pelo crescimento do consumo de produtos de limpeza e cosméticos, tornaram-se regra de adequação social e boa conduta. A partir da década de 1950, as indústrias estrangeiras, conjuntamente, a um projeto de modernização e apoio publicitário, firmaram o consenso de que exalar os odores naturais do corpo seria sinônimo de pobreza (KOBAYASHI, 2015), sujeira e falta de higiene. Sentir o cheiro do corpo tornou-se, pela nova sensibilidade olfativa, produzida socialmente junto às “sugestões” do processo industrial e modernizador, algo imoral. Era preciso regrar os corpos, seus cheiros, os odores que vinham das vísceras, do sexo, que saíam dos orifícios e suavam a pele. Os odores deveriam ser equilibrados, escondidos, dissimulados, calados. Era urgente silenciar os narizes. (RIBEIRO; SANTOS, 2018, p. 3).

Retornando ao conto **A mais estranha moléstia** (2013), há que se pensar em que medida, ao aventar a existência de uma patologia tal como a que se impõe sobre Oscar Flores, o próprio processo de imaginá-la se dá em um contexto epistemológico no qual as novas formas de conhecimento do corpo abrem a perspectiva para tensionar os seus limites no plano ficcional. Em certa medida, o que o texto de João

do Rio propõe é uma inversão de uma das grandes hipóteses sobre o processo de funcionamento do aparelho perceptivo-cognitivo entre o final do século XIX e o início do XX. Ao refletir sobre as principais contribuições da obra do filósofo alemão Walter Benjamin, Susan Buck-Morss afirma que ela se apoia em uma descoberta freudiana específica, a saber, de que “a consciência é um escudo que protege o organismo de estímulos – “energias excessivas” – provenientes de fora, impedindo a retenção deles, sua gravação na memória” (BUCK-MORSS, 2013, p. 167). Em **A mais estranha moléstia**, esse problema se torna candente, pois o que falta a Oscar Flores é, justamente, mecanismos sensoriais e psíquicos que, operando de forma autônoma, possam protegê-lo dos **choques** cotidianos do mundo moderno, mais particularmente aqueles que estimulam os nervos olfativos.

Na medida em que se trata de uma história cuja incongruência entre o real e o impossível se instaura por meio da apresentação de um caso de hipersensibilidade olfativa, parece-nos fundamental questionar o papel do modo de representação do corpo na construção do efeito fantástico em **A mais estranha moléstia**.

O fantástico, como foi dito, irrompe na especulação sobre a própria realidade, isto é, quando o fato apresentado se encontra no limite entre o real e o impossível. Ao longo do desenvolvimento do gênero, a produção do efeito fantástico nas narrativas estava profundamente arraigada a uma encenação do sobrenatural que comparecia no plano da realidade – é importante assinalar que, no âmbito de uma epistemologia do final do século XVIII e início do século XIX, o comparecimento do sobrenatural se encontra na ordem das crenças compartilhadas no âmbito da realidade. Textos como os de Edgar Allan Poe em **O coração denunciador** (1843) e **Gato preto** (1843), Guy de Maupassant em **A Noite** (1887) ou **Uma Vendeta** (1883), Vernon Lee em **Amour Dure** (1890) e Hebert G. Wells em **Em terra de cego** (1899) que evidenciam o “fantástico sobrenatural” apresentam situações que permitem perceber isso. Contudo, em **A mais estranha moléstia**, a tensão entre o real e o impossível não se dá por meio do comparecimento do sobrenatural, mas da especulação sobre a própria realidade, uma especulação totalmente forjada em um conjunto de hipóteses sobre as potencialidades do corpo.

5 CONCLUSÃO

Esta pesquisa se iniciou se perguntando sobre como a literatura fantástica representa, pensa e dialoga com as novas epistemologias do corpo em emergência na modernidade. Nossa hipótese de partida se baseou na ideia de que as novas formas de conhecimento do corpo em emergência a partir do século XIX influíram, em grande medida, no próprio processo de construção do efeito fantástico dessas narrativas. A fim de tentar defender essa tese, buscamos circunscrever obras que, embora distantes em cerca de quase cem anos, poderiam ser pensadas como sintomas de uma epistemologia do corpo em emergência no momento histórico da modernidade, a saber: **Frankenstein** (1818), de Mary Shelley, e os contos **Dentro da noite** (1911) e **A mais estranha moléstia** (1911), de João do Rio.

Na segunda seção, buscamos apresentar o conceito de **modernidade** para, em seguida, colocarmos o problema de como esse fenômeno influi sobre a própria concepção que temos de **corpo**. Nesse sentido, procuramos, em primeiro lugar, mostrar como o termo **modernidade** emerge na transição do século XVIII para o XIX com a consolidação de um projeto de desenvolvimento do capitalismo, a partir do desenvolvimento dos meios de produção e circulação de mercadorias provocados pela Revolução Industrial e do conjunto de valores centrados no humanismo por meio da Revolução Francesa. A fim de refletirmos sobre os caracteres sociológicos e filosóficos da noção de **modernidade**, buscamos circunscrevê-la a partir das contribuições de três de seus maiores intérpretes: Georg Simmel, Walter Benjamin e Bem Singer. Ainda nesta seção, optamos, em meio à miríade de definições sobre o corpo, por adotar a perspectiva que nos é apresentada por Michel Foucault. O filósofo francês desconstrói as ontologias essencialistas, propondo, contra a investigação de leis universais que supostamente atravessariam um determinado fenômeno, a noção de que os acontecimentos são necessariamente contingentes, históricos e culturalmente variáveis.

Na seção 3, realizamos uma análise do romance **Frankenstein** (1818), de Mary Shelley, com uma atenção particularmente voltada ao modo como a autora incorpora, em sua obra, os modos de conhecimento do corpo em circulação no início do século XIX. Procuramos mostrar, nesta parte, como, ao longo do romance, Mary Shelley

perfila um conjunto bastante amplo de referências às ciências naturais (Paracelso, Cornélio Agripa, Alberto Magno e Isaac Newton) e impõe ao seu protagonista, Dr. Frankenstein, o desenvolvimento de uma visão do corpo humano profundamente arraigada a uma perspectiva materialista. Sob o ponto de vista dos estudos literários, empreendemos uma análise cujo objetivo foi mostrar como a dimensão fantástica do romance ganha contornos próprios, na medida em que, em vez da irrupção do insólito ser motivada pelo universo supersticioso (fantasmas, forças malignas), opta-se por se realizar uma especulação sobre as consequências advindas das tecnologias de manipulação do corpo. Nesse sentido, buscamos pensar esses fenômenos em diálogo com os diferentes pressupostos que marcam as teorias do fantástico de Tzvetan Todorov, Remo Ceserani e David Roas.

Na quarta seção, buscamos analisar os contos **A mais estranha moléstia** (1909) e **Dentro da noite** (1909), que compõem parte da produção multifacetada de Paulo Barreto, que, dentre outros pseudônimos, adotou o de João do Rio. Em **Dentro da noite**, descreve-se uma estranha patologia que acomete Rodolfo Queiroz, que, de elegante artista, se perde pelas noites de chuva em trens de subúrbio atrás do prazer de enterrar alfinetes nos braços de mulheres. Ao longo da narrativa, o protagonista expõe como o desejo surgiu, de que forma ele submeteu a esposa à sua obsessão e como, agora, após denunciado por ela, vive à margem da sociedade, à espreita do momento exato para desfrutar, uma vez mais, do seu estranho prazer. Em certa medida, o conto concebe uma espécie de vampirismo moderno, tendo em vista que o caráter transcendente do mal que emana do Conde Drácula é aqui deslocado para o campo das patologias urbanas. O sadismo do protagonista encontra a vida moderna, as multidões, as aglomerações públicas como terreno fértil para o seu desenvolvimento. **A mais estranha moléstia**, por sua vez, também explora, por meio de uma situação insólita, outro fenômeno intrinsecamente ligado ao desenvolvimento urbano: as moléstias provocadas pelo hiperestímulo da modernidade. No conto, Oscar Flores revela ao seu interlocutor viver sob a perspectiva de um desequilíbrio dos sentidos: uma hipersensibilidade olfativa. Ao longo de seu relato, o protagonista expõe sua experiência singular de identificar a profissão, o caráter, a procedência, dentre outros aspectos dos indivíduos a partir dos perfumes que usam, dos odores que exalam. Em ambos os textos, os protagonistas são transeuntes; pessoas que estão de passagem, que revelam suas patologias e que, ao final, desaparecem no meio da multidão ou da escuridão da noite. Dentro dessa perspectiva, é fundamental

salientar o modo como os contos do escritor carioca exploram os efeitos fisiopatológicos provocados pela inervação do corpo na experiência energética e vertiginosa da atmosfera urbana.

Esta dissertação pretendeu, ao final, mostrar que, embora estejam inscritos em etapas distintas da modernidade epistemológica, o caráter fantástico do romance de Mary Shelley e dos contos de João do Rio parece irromper de problemáticas relativas ao corpo, tanto sob a perspectiva fisiológica quanto na sua dimensão subjetiva. É dentro dessa perspectiva que voltar a atenção aos modos de representação do corpo nos permite pensar nas epistemologias do corpo que emergem na modernidade e suas implicações no universo literário.

Os estudos empreendidos nos permitiram ratificar nossa hipótese inicial, de que as mudanças nos modos de conhecimento e experiência subjetiva do corpo influíram sobre o próprio processo de construção do efeito fantástico das obras em questão. Em **Frankenstein**, é possível evidenciar que os discursos sobre o corpo em circulação entre o final do século XVIII e o início do XIX em áreas como a filosofia, as ciências naturais, a medicina, a história da arte, dentre outras, criam uma espécie de *background epistemológico* sobre o qual Mary Shelley edifica sua obra. A vida não é mais produto da produção de fórmulas mágicas, da evocação de palavras arquipotentes, de contatos com seres de um mundo supra-humano, mas da pesquisa obsessiva fortemente fundamentada nas bases de uma ciência experimental. **Dentro da noite e A mais estranha moléstia**, por sua vez, realizam também, cem anos depois, exercícios especulativos com base nos conhecimentos disponíveis sobre o corpo humano, acrescentando um componente fundamental: a noção de que a vida moderna produz um corpo e, por conseguinte, as patologias que sobre ele se abatem. Nesse sentido, assim como no romance de Mary Shelley, os contos de João do Rio não apresentam fenômenos inquietantes que irrompem por meio do uso da magia ou da fatalidade da aparição de seres fantasmáticos, mas a partir da especulação sobre os próprias novas potencialidades do corpo que vêm sendo descobertas pela psicanálise, pelas ciências sociais e pelo cientificismo oitocentista.

Em uma perspectiva contemporânea, voltar a ler os contos de João do Rio e o romance de Mary Shelley consiste em um ato fundamental para a compreensão das raízes do nosso presente. Atualmente, projetos voltados à manipulação genética dos seres vivos ou mesmo as formas de intervenção cirúrgica no corpo humano vêm provocando uma transformação radical do que entendemos como natureza. Como

assinalamos na seção 4, vivemos em um período de emergência do pós-humano. E, se a própria definição de humano se faz a partir de sua relação com a sua alteridade, aqui compreendida como a natureza, pensar em um pós-humanismo significa repensar o próprio lugar da natureza nesse processo. Nesse sentido, alguns filósofos, como Peter Sloterdijk, destacam o problema da crise ecológica contemporânea como uma das questões éticas que se impõem ao homem enquanto criador:

O Homem enquanto criador está de momento sentado no banco dos réus, e é obrigado a ouvir os autos de acusação dos advogados da Natureza, que o confrontam com sua *hybris*, a sua arrogância criminosa, o talento frívolo, ou seja, incompetente, e a sua semicompetência semicriminosa na assunção do poder tecnológico sobre a Terra (SLOTERDIJK, p. 119),

Em grande medida, a reflexão de Sloterdijk pode ser extensiva aos trabalhos de Dr. Frankenstein, o homem que de criação quis se colocar na condição de criador; um criador **semincompetente, semicriminoso**, para usarmos uma imagem corrente no trabalho do filósofo alemão. Nos trabalhos de João do Rio, por sua vez, o homem não cria um corpo monstruoso, mas sente no corpo as monstruosidades da alma. Logo, o corpo e seu comportamento patológico se constituem como respostas à torrente de estímulos que lhes é endereçada pelo ambiente urbano das grandes cidades.

Embora situadas em momentos históricos distintos, as obras **Frankenstein**, **Dentro da noite** e **A mais estranha moléstia** se lidas hoje, nos permitem concluir dois aspectos sobre a epistemologia do corpo. Em primeiro lugar, que os efeitos fantástico e inquietante, próprios a essas modalidades literárias, é motivado por questão epistemológica, que coloca o leitor no umbral entre o real e o impossível: somos expostos a corpos projetados e construídos, a corpos envoltos por patologias modernas, a corpos cujas ações são motivadas por processos fisiológicos e psíquicos os quais desconhecemos suas formas de funcionamento. Em segundo, permite-nos pensar, à luz das questões éticas e epistemológicas contemporâneas, como um determinado projeto de homem instaurado desde a Era Moderna chega ao seu momento de paroxismo no mundo atual, tendo em vista que tensiona os limites entre as categorias binárias que habitualmente empregamos com o objetivo de distinguir o sadio e o patológico, o natural e o artificial, homem e natureza, criador e criação, e, como não poderia deixar de ser, tendo em vista o estilo ensaístico desta dissertação,

as próprias condições de possibilidade que nos permitam distinguir sobre que circunstâncias epistemológicas estabelecemos as distinções acima apresentadas.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, **Afrânio Peixoto**, Biografia. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/afranio-peixoto/biografia>>. Acesso em 24/11/2018.

ARAÚJO, Ricardo. **Edgar Allan Poe: Um Homem em sua Sombra**. São Paulo: Ateliê editorial, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BATALHA, Maria Cristina. **A Literatura Fantástica: Um protocolo de leitura**; Rio de Janeiro, UFRJ, 2005. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a4n3/mariacristina_batalha.pdf>. Acesso em 27/10/2018.

_____. **O Fantástico Brasileiro: Contos Esquecidos**. São Paulo: Caetés, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

_____. **As flores do mal**. [Tradução Ivan Junqueira]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. IN: _____. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BERTIN, Juliana Ciambra Raye. **O monstro invisível: o abalo das fronteiras entre monstrosidade e humanidade**. Universidade Federal de Santa Catarina 2º Semestre de 2016. UFMS/CPTL. outra travessia 22 - Programa de Pós-Graduação em Literatura.

BRETON, David Le. **A Sociologia do corpo**. Petrópolis: Editora Vozes; 2006. 104 pp. ISBN: 85-326-3327-7.

CANTINHO, M.J. **Charles Baudelaire: o esgrimista da modernidade**. Revista Caliban. Disponível em: <https://revistacaliban.net/charles-baudelaire-o-esgrimista-da-modernidade-4a22a92e4d00>. Acesso em: 11/10/19.

CEREJA, William; COCHAR, Thereza. **Texto e Interação: uma proposta de produção textual a partir de gêneros e projetos**. 3. ed. São Paulo: Atual, 2009.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad Thompson, Regina. São Paulo: Cosac & Naif Edições, capítulo: Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. 2001.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CLARKE, Bruce. ROSSINI, Manuela (eds.) **The Cambridge Companion o Literature and the Posthuman**. Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

COLI, Jorge, **O Sonho de Frankenstein**. 2003. Disponível em: <https://www.artepensamento.com.br/item/o-sonho-de-frankenstein/>, acessado em 27/10/2018.

ELLIS, Markman. **The History of Gothic Fiction**. Edinburgh University Press Ltd, Edinburgh, 2007.

FEITOSA, Charles. **Explicando a filosofia com arte**. Rio de Janeiro, ed. Ediouro, 2004.

FERREIRA, José Antônio F. **Oscar Flores, um jovem atormentado**: Estudo da construção dos ethe de um personagem. interfaces entre língua e literatura em situação de ensino do VII Seminário Nacional sobre Ensino de Língua Materna e Estrangeira e de Literatura. UFCG – Universidade Federal de Campina Grande, 2011. Disponível em: <<http://professor-joseantonio.blogspot.com/2011/08/oscar-flores-um-jovem-atormentado.html>>. Acessado em: 29/11/2018.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

_____. **A história da sexualidade 1 – a vontade de saber**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2017.

FONTGALAND, Arthur & CORTEZ, Renata. 2015. "**Manifesto ciborgue**". In: Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/obra/manifesto-ciborgue>>

FRANÇA, Julio. **O mal e a cidade**: “medo urbano” em dentro da noite, de João do Rio. Revista do curso de letras da UNIABEU. Rio de Janeiro, 2012.

_____. **Espaços tropicais da literatura do medo: traços góticos e decadentistas em narrativas ficcionais brasileiras do início do século XX**. XIII Congresso Internacional da ABRALIC Internacionalização do Regional, 2013.

_____. **A alma encantadora das ruas e Dentro da noite**: João do Rio e o medo urbano na literatura brasileira. In: GARCIA, Flávio, FRANÇA, Júlio, PINTO, Marcello de Oliveira (org.). As arquiteturas do medo e o insólito ficcional. Rio de Janeiro: Caetés, 2013.

FREUD, Sigmund. O estranho. IN: _____. **Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

GARCIA, Othon M. **Comunicação em prosa moderna**. 26. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

GABRIELLI, Murilo Garcia. **A obstrução ao fantástico como proscricção da incerteza na literatura brasileira**. Rio de Janeiro, UERJ, Instituto de Letras, 2004. 157 fl. digitadas. Tese de Doutorado em Literatura Comparada

GOMES, Romeu. **Antropologia do corpo e modernidade**. Cadernos de Saúde Pública. 27. p.2277-2278, 2011.

GOMES, Anderson Soares. **A ciência monstruosa em Frankenstein: aspectos do pós-humano**. Revista Gragoatá, Niterói, v.23, n. 47, p. 848-872, set.-dez, 2018.

HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue**: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HOLANDA, Heloisa Buarque (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HOGLE, Jerrold. **Gothic Fiction**. The Cambridge companion to. Cambridge, 2010.

HUNTER, J.Paul. **Frankenstein**: Second Norton Critical Edition – Mary Shelley. Nova Iorque, Londres; Ed. W. W. Norton & Company; Segunda ed, 2012.

JEHA, Júlio. “**Monstros como metáfora do mal**”. In: JEHA, Julio (Org.). Monstros e monstruosidades na literatura. Belo Horizonte: Editora UFMS, 2007. p. 9-31

JÚNIOR, Alcides Mendes S. **Pa(lavras) em terra**: forja e coifa de uma região. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.

LÚCIA R. R., TAÁTE P. Tomaz Silva. **A Modernidade em Baudelaire**, 2009. Disponível em: <http://teorialiterariaufrj.blogspot.com/2009/07/modernidade-em-baudelaire.html>. Acesso em: 01/10/2019.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural em literatura**. Tradução de Celso M. Paciornik. Apresentação de Oscar Cesarotto. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MARINETTI, Filippo Tommaso. O futurismo. IN: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

NOVAES, Adauto. **O homem- máquina**: a ciência manipula o corpo, São Paulo, Ed: Companhia das Letras, 2003.

NUNES, Benedito. A visão romântica. IN: GUINZBURG, J. (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

OKSALA, Johanna. Liberdade e corpos. In: TAYLOR, Diana (Org.). **Michel Foucault**: conceitos fundamentais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

POE, Edgar Allan. **Poemas e Ensaios**. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista.

_____. **Assassinatos na rua Morgue e outras histórias**. São Paulo: L&PM, 2008.

_____. **Filosofia da Composição**. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2011.

QUEIROZ, Clara. **Uma mulher singular. Mary Shelley (1797-1851)**. Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, Portugal. *ex æquo*, nº 30, 2014, pp. 55-68.

RIBEIRO, Palmira Margarida Ribeiro da Costa; SANTOS, Nadja Paraense dos. O olfato como objeto de história: a estética dos cheiros. **Anais do 16º Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia**. Campina Grande, Paraíba, 2018. Fonte: <https://www.16snhct.sbhc.org.br/resources/anais/8/1545175831_ARQUIVO_TrabalhoPalmiraeNadja-rev.pdf>. Acesso em: 15 de Jan. 2020.

RIO, João do. **Dentro da noite**. Niterói: Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro, 2013.

_____. **As Religiões no Rio**. 1 ed. Rio de Janeiro: Cultura, 2006.

_____. **O momento literário**. 1.ed. Rafael Copetti Editor, 2019.

_____. **A Alma encantadora das ruas**. 4.ed. São Paulo: Saraiva, 2011.

ROCQUE, Lucia de la; TEIXEIRA, Luiz Antonio. **Frankenstein, de Mary Shelley e Drácula, de Bram Stoker: gênero e ciência na literatura**. *História, Ciências, Saúde — Manguinhos*, vol. VIII(1), 10-34, mar.-jun. 2001.

RODRIGUES, Andrezza. **Associação Nacional de História – ANPUH**. Simpósio Nacional de História – 2007.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. **João do Rio: a cidade e o poeta. O olhar de flâneur na belle époque tropical**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

RODRIGUES, João Carlos. **João do Rio: Vida, paixão e obra: biografia** / João Carlos Rodrigues, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 2010.

ROSA, Carlos Augusto de Proença. **História da ciência: o pensamento científico e a ciência no século XIX** / Carlos Augusto de Proença. — 2. ed. — Brasília : FUNAG, 2012. 3 v. em 4; 23 cm.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

SINGER, Ben. **Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular**. In: CHARNEY, Leo & SCHWARZ, Vanessa R. (Org.). O cinema e a invenção da vida moderna. Editora Cosac Naify, 2ª edição, 2010.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Edição de M. Hindle, Harmondsworth, Penguin Books, 1992.

SIMMEL, Georg. **A metrópole e a vida mental**. IN: VELHO, Otávio Gilberto. O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

SLOTERDIJK, Peter. A natureza por fazer. O tema decisivo da época moderna. IN: CARDOSO, Rui Mota (Org.). **Crítica do contemporâneo**: conferências internacionais Serralves. Política. Porto: Museu de Arte Contemporânea Serralves, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VASCONCELOS, José Antonio. **Fundamentos Epistemológicos da História**. Curitiba: Editora Ibepex, 2009.