

Queerificando a natureza: entre Frankenstein e Frankisstein

Tatiana de Freitas Massuno^{1*} 

¹ Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) - Brasil

*Autor de correspondência: tatiana.massuno@gmail.com

RESUMO

O presente artigo é um exercício de pensamento que busca no romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, as bases de uma sensibilidade ecológica que desestabiliza o conceito de natureza. Tal desestabilização será lida/interpretada ao lado de discussões sobre ecologia queer que colocam em xeque o caráter normativo da dita natureza. Em *Frankisstein*, interpretação contemporânea do romance de Mary Shelley, a escritora Jeanette Winterson retoma questões primordiais do romance oitocentista e evidencia os binarismos que informam o pensamento científico ocidental, principalmente, no que tange à aparente oposição natural/anti-natural. Os abandonos dos romances aqui serão lidos a partir de abalos climáticos e de teorias que desestabilizam as linhas invisíveis que demarcam os limites entre humanos e não-humanos, entendendo que tais demarcações se pautam em posições de poder.

PALAVRAS-CHAVE:

Natureza
Ecologia queer
Modernidade
Crise climática
Sensibilidade Ecológica

SUBMETIDO: 10 de dezembro de 2022 | **ACEITO:** 13 de maio de 2024 | **PUBLICADO:** 31 de julho de 2024
© fólio - Revista de Letras 2024. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

1. Catriona Sandilands, em *Paixões Desnaturadas? Notas para uma ecologia queer*, apresenta a história de Jan Zita Grover. A história de Grover é ao mesmo tempo inspiração e propulsor inicial para o debate sobre a possibilidade de uma ecologia queer. No livro *North Enough*, Grover descreve sua mudança para as florestas do norte de Minnesota. A mudança, que tinha por intuito um recomeço, uma vez que fora motivada por deixar para trás a experiência dolorosa com a AIDS, fora, a princípio, frustrada. Grover buscara uma cura pela paisagem, como se pudesse deixar no passado a devastação da AIDS. A seus olhos, entretanto, a natureza que buscara não lhe trouxe conforto: a natureza que encontrou mais parecia doente. Os sistemas vivos, antes intactos, haviam sido vítimas da ganância e ignorância humana.

Em sua tentativa de deixar para trás a devastação, o que encontra

Grover é justamente mais devastação, paisagens machucadas. Aos poucos, Grover aprende a amar tais florestas, não como idealizações ou fantasias, mas tal como materialidades. O impacto que a AIDS tivera em sua vida assim lhe permitiu. A partir da história de Grover, do reconhecimento de que a experiência com a AIDS lhe permitia apreciar a paisagem ao redor, apesar do definhamento ecológico, Sandilands conclui que Grover exibe uma sensibilidade ecológica *queer* (SANDILANDS, 2011, p. 177). Consegue, assim, ver a natureza através de seus olhos: *queer*.

Tal episódio, além de estabelecer as bases para se pensar uma ecologia *queer*, no pensamento de Sandilands, permite-nos antever uma relação interessante entre experiência e paisagem. Como se, de alguma forma, as barreiras entre observador e paisagem tivessem sido trespassadas. É Grover que olha a paisagem ou é a paisagem que a vê? A dita natureza deixa de habitar o espaço lá fora, extrapolando a linha intransponível que separa humanos e não-humanos.

A paisagem não é capaz de garantir uma cura, visto também necessitar ser curada. Há um paralelismo entre a natureza e a comunidade *queer*: ambos foram bastante machucados.

Por trás de ambos abandonos há fenômenos parecidos. Há a tentativa de estirpar o horror, o abjeto. E quando tal ocorre, diria Timothy Morton, estamos distantes de qualquer pensamento ecológico (MORTON, 2016, p. 155).

Pretendo aqui um exercício. Ler a história de um abandono a partir de abalos climáticos e perpassada por teorias que desestabilizam as linhas invisíveis que demarcam os limites entre humanos e não-humanos, entendendo que tais demarcações se pautam em posições de poder. Tal exercício, que busca incorporar o abjeto enquanto categoria ecológica, parte de um romance pouco explorado em estudos ecológicos: *Frankenstein*. A escolha do romance não é aleatória e se baseia nos seguintes pressupostos:

1. O romance fora escrito fruto de abalos climáticos;
2. O abjeto e o horror fazem parte de sua textura;
3. Publicado na Inglaterra oitocentista, o romance põe em xeque a

sensibilidade da época e os binarismos que conformavam (e ainda conformam) a mentalidade da nossa época;

4. O romance possui uma releitura mais contemporânea que associa seus pressupostos primordiais à teoria ou perspectiva *queer*.

Mary Shelley, assim como Grover, exibe uma sensibilidade ecológica, que aqui chamarei também de *queer*. A queerificação do olhar de Shelley será analisada a partir da desestabilização do conceito de Natureza, ou da oposição natural e anti-natural que impede que seja a Natureza uma categoria normativa. Assim como Grover, Shelley busca a beleza (a beleza-horror-abjeto) no abalo climático (ou ambiental no caso de Grover) que serve como panorama do romance. A paisagem de verão que buscara não lhe causava alento, nem sequer lhe permitia superar a morte de seus filhos.

2. Era 1816, “o ano sem verão”, como seria conhecido. A erupção do Monte Tambora no ano anterior contribuiu para anomalias climáticas que afetaram os solos norte-americanos e europeus. A maior erupção registrada na história enviou 100 quilômetros cúbicos de detritos para o ar. Logo uma nuvem de poeira, em todo o globo, obscureceria o sol causando, conseqüentemente, a queda das temperaturas. As baixas temperaturas e a chuva incessante resultaram em más colheitas. A Europa ainda não havia se recuperado das guerras napoleônicas quando as anormalidades climáticas aumentaram o sofrimento contínuo da população empobrecida. Desolação pode ser uma boa palavra aqui para explicar o estado das coisas.

Neste mesmo ano, Mary Goldwin passou férias com seu futuro marido Percy Shelley na Suíça. Eles estavam acompanhados por seu filho de seis meses, William, e pela meia-irmã de Mary, Claire Clairmont. Lord Byron, ex-amante de Claire, e seu médico pessoal, John William Polidori, se juntaram à trupe dias depois. As chuvas incessantes os confinavam dentro de casa. Tais eventos infelizes, em termos literários, propiciariam obras que até os dias de hoje incitam discussões e debates.

Byron sugeriu um dia que eles escrevessem histórias de fantasmas. Depois de ler em voz alta uma coleção de histórias de fantasmas intitulada *Fantasmagoriana*, eles resolveram desafiar um ao outro: cada qual deveria criar sua própria “história de fantasmas”. A ideia inicial de Byron era escrever sobre August Darvell, um aristocrata vampírico. Esta história foi abandonada depois de algumas páginas. Polidori, entretanto, resolveu escrevê-la. *The Vampyre*, peça importante para a ficção fantástica, resultou desses dias de confinamento. A novela de Polidori “imaginava um vampiro romântico e aristocrático, Lord Ruthven, um conto que exerceu considerável influência em futuras histórias de mortos-vivos, incluindo o renomado *Dracula* (1897) de Bram Stoker (1847-1912)”. (FRIEDMAN & KAVEY, 2016, p.1).

Polidori não foi o único a escrever uma peça que resistiria ao teste do tempo. Durante este tempo, Percy Shelley completou *Mont Blanc* e *Hymn to Intellectual Beauty* e provavelmente desses dias data o embrião do que se tornaria uma de suas obras-primas, *Prometheus Unbound*. Byron também experimentou um período fértil. Ele escreveu *Prometheus*, começou *Manfred* e trabalhou no Canto III de “Childe Harold’s Pilgrim age”. Mary Goldwin, que logo se tornaria Mary Shelley, também encontrou inspiração e decidiu escrever uma história.

O grupo passou o tempo discutindo literatura, filosofia, ciência e filosofia natural. A história conta que um dia a conversa girou em torno da reanimação de cadáveres. Pode ter sido uma noite de tempestade quando eles se perguntaram: alguma corrente elétrica é suficiente para reanimar membros? Poderia a vida ser criada dotando a carne morta de calor vital? No dia seguinte, Mary começou a escrever *Frankenstein*, ou *The Modern Prometheus*. Publicado pela primeira vez em 1818, o romance recebeu críticas incríveis, por renomados periódicos e até mesmo por escritores como Sir Walter Scott. O que Mary, na época com dezenove anos, nunca suspeitou foi que esse romance teria vida própria, animando debates éticos, interpretações literárias e audiovisuais, bem como discussões acadêmicas. Quem nunca ouviu falar de *Frankenstein*, afinal?

Frankenstein é contado, inicialmente, de forma epistolar. Por meio de cartas, escritas por Robert Walton para sua irmã Margaret Saville, Walton descreve sua viagem à Rússia. Ele está organizando os preparativos para sua expedição ao Ártico. Tendo sua missão interrompida por um gelo intransponível, Walton e sua tripulação avistam um homem e o trazem ao navio. A princípio, este homem está muito enfraquecido pelo frio. Assim que recupera a saúde, ele narra a incrível história que levou à sua queda.

Seu nome é Victor Frankenstein. Depois de uma infância feliz passada em Genebra, ele ingressa na Universidade de Ingolstadt para estudar filosofia natural e química. Ele então fica obcecado com os mistérios da criação da vida. Qual é o princípio da vida? – ele se pergunta. Ele logo entende que para poder criar a vida, primeiro ele tem que recorrer à morte. O que acontece quando morremos? – ele se pergunta. Victor passa dias a fio isolado, estudando anatomia e tentando identificar aquele princípio que anima os corpos, que gera a vida. Ele é bem sucedido no final. Mas Victor é um vitorioso sem vitória.

Ele havia imaginado a glória e a admiração que esta criação lhe traria. Ele, Victor Frankenstein, seria o pai de uma espécie totalmente nova? Tal reconhecimento definitivamente viria. Em sua busca pela glória, porém, Frankenstein esqueceu que criar vida implicava responsabilidade. Havia laços que uniam criador e criatura.

Era uma noite lúgubre de novembro quando Frankenstein viu sua criatura pela primeira vez. Estarrecido pela aparência sombria da criatura, Frankenstein foge. A criatura é deixada sozinha, sem nome, sem orientação e sem amor. Este é o início de uma série de ações que resultariam na queda de Frankenstein.

Por alguma estranha razão, porém, a cultura popular associa o nome Frankenstein a um ser monstruoso. Este é um dos equívocos sobre o romance. Frankenstein é, na verdade, o sobrenome do cientista e não da criatura. Existe alguma razão subjacente para este equívoco? Isso significa que a ciência é monstruosa?

Victor Frankenstein é um cientista talentoso cuja obsessão acaba levando à sua queda. Suas buscas imprudentes, a criação da vida, o levam a um caminho sem volta. Desde seu subtítulo, *O Prometeu Moderno*, por sua alusão direta ao mito clássico de Prometeu, anuncia-se o tema principal do romance. O romance visa, então, reimaginar o mito clássico do Titã que não apenas moldou a humanidade a partir de argila inerte, mas também roubou o fogo dos deuses do Olimpo. O fogo, como símbolo da tecnologia, no mito, impulsionou o avanço da civilização. Prometeu, no entanto, sofreu as consequências de suas ações, sendo acorrentado ao topo de uma montanha e tendo seu fígado comido pela águia de Zeus. Seu fígado seria restaurado durante a noite apenas para ser comido novamente no dia seguinte. Prometeu foi assim condenado ao tormento eterno. E Victor também.

Victor também criaria vida a partir de materiais mortos. E semelhante a Prometeu, ele também apresentaria à humanidade um novo tipo de tecnologia. O uso inteligente da tecnologia para manipular a carne morta de cadáveres acabou levando à criação bem-sucedida da vida. Sua criatura, assim, composta de membros e partes de diferentes cadáveres costurados, como numa espécie de retalhos, devia sua vida à descarga elétrica. Luigi Galvani, um médico italiano, já havia provado que as pernas do sapo podiam se contorcer quando em contato com correntes elétricas. O galvanismo, batizado em homenagem à descoberta da eletricidade animal por Galvani, relaciona-se à ideia de que a eletricidade poderia ser usada para reanimar a vida, e é uma das grandes inspirações por trás do romance de Mary Shelley. Questões sobre a vida, a morte e a tentativa de controle da natureza, presentes em *Frankenstein*, ressoam com as preocupações dos séculos XVIII e XIX.

3. Refletindo sobre a possibilidade de uma literatura de viés realista, do romance enquanto forma, na época do Antropoceno - quando, dada a intensificação da ação humana no planeta, a agência dos chamados não-humanos se torna evidente - Amitav Ghosh se volta para a ficção científica, perguntando-se se esse gênero seria capaz de representar literariamente os eventos catastróficos e inimagináveis que caracterizariam essa era geológica,

época de eventos inéditos e ações em cadeia. Viveríamos a crise de nossa capacidade imaginativa, continua o escritor. Moldados nos parâmetros burgueses, de ordem, simetria, limpeza e progresso, que ganham culminância na sociedade vitoriana e no romance, nosso senso imaginativo estaria limitado ao previsível e mensurável. Não é por menos que esteja o romance vivendo mais uma de suas crises em momentos de crise ambientais. Há algo mais imprevisível para a razão burguesa do que a crise climática?

Entretanto, é no seio do século XIX, em 1818, para ser mais exata, que é publicado o romance *Frankenstein* escrito por Mary Shelley. *Frankenstein* marcaria o início da chamada ficção científica. O romance é trazido de forma ilustrativa por Ghosh, uma vez que as circunstâncias de sua escrita, a aposta de 1816, como mencionado anteriormente, tornam possíveis associações entre os abalos ambientais de 1816 e o surgimento da ficção científica, forma que no seio da mentalidade oitocentista desafiava a previsibilidade do romance. Como se de alguma forma, “o ano sem verão”, as chuvas incessantes, tivessem adentrado no romance enquanto forma, distorcendo-o. Mary Shelley não teria sido a única a sofrer tais abalos. Geoffrey Parker, por exemplo, diria que as obras escritas por Mary Shelley, Byron e Polidori refletiriam a desorientação e desespero que algumas semanas de uma abrupta mudança climática podem causar (PARKER, Apud Ghosh, 2017, p.68). Os escritores ali confinados não traziam a experiência de uma natureza controlada, ordeira e previsível. Ali, naquele ano sem verão, era a própria construção do que seriam a natureza e o natural que estava em questão. O calendário ditava, e isso era esperado, que quatro estações previsíveis se alternassem. O frio do inverno daria lugar às flores da primavera e a dita natureza, como pano de fundo, seria mera espectadora das ações humanas. natureza cíclica, previsível, a partir da contagem dos dias e meses. Entretanto, naquele ano em especial uma ruptura se impõe: “o ano sem verão” e a escrita de *Frankenstein*. Haveria como dissociar tais acontecimentos?

Timothy Morton, provavelmente, diria que não. Primeiramente, entenderia o filósofo, se alguém busca um conceito tradicional e normativo de Natureza (com N maiúsculo) não seria no romance que tal conceito poderia ser encontrado (MORTON, 2016, p.144). O romance de Mary Shelley cumpriria um

papel de desconstrução, testando os limites de categorias tão caras ao pensamento oitocentista. Tais categorias, identifica Morton, remontariam ao dualismo cartesiano no qual haveria um intelecto (humano) e uma alma em oposição a um universo (não humano) de matéria. Tal postura não seria muito distante da kantiana, para quem, as coisas existem, mas não são “reais” até que algum juiz (humano) – no caso de Kant, este é o sujeito transcendental, mas versões posteriores incluíam Espírito (Hegel), relações econômicas humanas (Marx) e vontade (Nietzsche) ou Dasein (o “ser-aí” de Heidegger) – correlaciona-se com coisas ou as observa ou trabalha com elas de alguma forma (MORTON, 2016, p.146).

Em outras palavras, as categorias do pensamento filosófico ocidental baseiam-se, seguindo ainda o pensamento de Timothy Morton, na clara separação entre humanos e não-humanos. Mais ainda, em uma separação que estabelece hierarquias. Caberia aos escritores românticos desfazer ou confundir essa distinção, a princípio, tão evidente. Escritores tais como Shelley e Wordsworth: *“strove to confuse and undermine the difference between Nature and the human, the object and the subject, history and natural history, not necessarily by blowing it up completely, but by exploring its ironies and paradoxes”* (MORTON, 2016, p.146).

Quando, entretanto, Mary Shelley testa os limites entre Natureza e humanos em seu romance, algumas questões se abrem. Primeiramente, a Natureza enquanto normatividade é também posta em xeque. Afinal, se não conseguimos delimitar onde começa e termina a Natureza, como determinar o que é ou não natural? Se Natureza é sinônimo daquilo que “não é anormal”, se o conceito de Natureza é desconstruído, ou questionado em sua fundação, a tal ponto que suas falhas se tornam evidentes, como garantir seu caráter normativo?

A relação Victor Frankenstein-criatura nos permite antever a desestabilização do sentido de Natureza mais claramente. Se houvesse uma distinção bem delimitada entre humano e não humano, a criatura seria meramente uma aberração, uma anormalidade que precisaria ser expurgada da sociedade do século XIX. Não segue suas regras e normas, não coaduna

com a simetria almejada. No entanto, a monstruosidade da criatura não é meramente resolvida por sua animosidade. A criatura está ou não mais próxima da natureza? Seria humana ou não? Voltemos rapidamente à história.

Frankenstein foge depois de ver sua criação pela primeira vez. A criatura é gigantesca, desproporcional, desumana, talvez? Afinal, a criatura não era humana? Não era feito de membros e carne humanos? Frankenstein não viu sua humanidade refletida na criatura. Era monstruosa! O cientista nem se deu ao trabalho de nomeá-lo. O ser sem nome, desde o início de sua existência, luta com sentimentos de exclusão. Deixado sozinho, ele tem que se ensinar a falar e ler. Excluído de todos os tipos de vínculo humano por sua aparência terrível, a criatura passou a odiar seu criador. Ele buscou vingança contra aquele que o deixou sozinho, sem nome e sem amor. Quem poderia amar uma criatura tão horrível? Sua aparência, porém, estava em desacordo com sua natureza (natureza com letra minúscula):

Though abhorred rather than loved, the monster is the total form of Frankenstein's creative power and is more imaginative than his creator. The monster is at once more intellectual and more emotional than his maker; indeed he excels Frankenstein as much (and in the same ways) as Milton's Adam excels Milton's God in *Paradise Lost*. The greatest paradox and most astonishing achievement of Mary Shelley's novel is that the monster is more human than his creator (BLOOM, 2007, p.4).

O ponto de Harold Bloom, de ser a criatura, aquele criado de forma não-natural, em um laboratório, mais humano que Victor permite-nos antever a desestabilização do romance. Nada na aparência da criatura alude à sua disposição. É emotivo e terno; ele anseia contato humano e, acima de tudo, amor. A separação provocadora entre ser e aparência é parte da textura do romance.

A criatura foi amável no início; rejeição foi o que o levou a cometer crimes:

I remained motionless. The thunder ceased; but the rain still continued, and the scene was enveloped in an impenetrable darkness. I revolved in my mind the events which I had until now sought to forget: the whole train of my progress towards the creation; the appearance of the work of my own hands alive at my bedside; its departure. Two years had now nearly elapsed since the night on which he first received life; and was this his first crime? Alas! I had turned loose into the world a depraved

wretch, whose delight was in carnage and misery; had he not murdered my brother? (SHELLEY, 2013, Cap. VII).

Quando acompanhamos a criatura em sua jornada, simpatizamos com ela. Não é sua culpa ter sido criado dessa maneira. Não foi sua culpa ter sido deixado sem seu criador. O que esperar de um ser que teve que suportar tanta rejeição? Afinal, nós leitores sabemos que não é “um miserável depravado”, como afirma Victor; a criatura é muito mais complexa e amigável do que isso. O sentimento de horror, de abjeição, de Victor Frankenstein bane a criatura da sociedade, como se fosse ela anormal. A criatura é o abjeto sem lugar na sociedade oitocentista. É aquele para qual lhe é rejeitado um par. Banido da esfera de contato humano, a criatura é relegada a espaços longe da visibilidade. Note que, dada a sua aparência anormal, sua invisibilidade não é possível:

Theories of race often remark that whiteness is that skin colour that pretends not to be one, as if white people were invisible or transparent. Ecological awareness is the drastic perception that there is no such thing, which is why staying in a state of abjection or horror is far from ecological – in the end it is merely a (probably male) white Westerner’s shock at having the rest of reality included in his view. Frozen in his abjection reaction, Frankenstein simply cannot care for his own creature. (MORTON, 2016, p.156)

Timothy Morton compara a experiência da criatura a experiências raciais. Entretanto, talvez a leitura contemporânea de Jeanette Winterson traga outro olhar para a criatura. Winterson intitula seu romance, publicado em 2019, de *Frankissstein*. O subtítulo do romance – *Love story* – talvez nos permita antever as questões que permeiam ambas as histórias, tanto a oitocentista quanto a mais contemporânea. Afinal, um ponto central do romance de Mary Shelley é o pedido negado da criatura: o pedido por um par feminino.

O pedido da criatura, por um ser semelhante, tão horrível e desproporcional quanto ele, um igual, porém de gênero distinto (ao longo do romance percebemos a identificação da criatura com o gênero masculino, dada a utilização dos pronomes *he* ou *his*), seria seguido da promessa de deixar os espaços ocupados pelos humanos considerados normais. Como se, de alguma forma, o amor de seres “anormais” estivesse relegado a espaços distantes daqueles ocupados pela sociedade branca europeia. E, de fato, se, a princípio,

Victor aceita a proposta da criatura, seu consentimento é apenas condicional. Nas palavras de Victor Frankenstein: “*I consent to your demand, on your solemn oath to quit Europe for ever, and every other place in the neighbourhood of man, as soon as I shall deliver into your hands a female who will accompany you in your exile*”. (SHELLEY, 2013, Cap. XVII). Desde que a criatura e seu par estejam distantes da Europa, ou de qualquer proximidade dos homens, dita Victor, poderia criar-lhe um par, de semelhante monstruosidade.

Perceba que a criatura, juntamente com seu par, enquanto corpos estão distantes da categoria de homens, sendo apenas admissíveis, caso ocupassem espaços desertificados. “*In the deserts*”, o romance anuncia. Sequer às florestas caberia a função, já que a floresta não é um espaço não-neutro, uma vez que é também perpassada por relações de poder; como aponta Sandilands: “o ecofeminismo e a justiça ambiental abrem nossos olhos para o fato de que a natureza organiza e é organizada por relações de poder complexas”. (SANDILANDS, 2011, p. 179). Curioso que a existência da criatura considerada não-humana, já que anormal, seria aceita apenas em um espaço caracterizado pela não fertilidade. As florestas de solo férteis seriam espaços ocupados pelo homem branco, natural, europeu, cisheterossexual. Mas o que dizer de um corpo de retalhos humanos? De um corpo de proporções assimétricas? De um corpo não naturalmente construído?

A todo instante, embora a criatura revele o seu letramento e elevada cultura (lembramos as palavras de Harold Bloom sobre a intelectualidade da criatura!), Victor a associa inevitavelmente à animosidade e à incapacidade de autocontrole. A criatura seria equivalente a um bárbaro, apesar de suas demonstrações contrárias. Enquanto mantida na invisibilidade, passaria por um europeu, mas, à medida que seu corpo *queer* se revela, ele é claramente relacionado à animosidade, à brutalidade não controlada pela racionalidade europeia. Aparência e ser estão dissociados no romance. E se fosse a criatura um *cyborg*, seria diferente? Morton diria que não.

A aceitação de Victor de criar uma criatura à semelhança de seu primogênito é logo escrutinada. Primeiramente, o cientista cogita a

possibilidade de a fêmea não se interessar por seu igual, alguém de sua espécie, e buscar outro de uma espécie superior: um homem (adiciono: homem, branco, europeu). Depois, imagina como seria ter outro ser de força e brutalidade apenas comparáveis à de sua criatura inicial. Acaba por abandonar o projeto, finalmente, quando os imagina procriando. Dois seres anormais como aqueles gerando semelhantes - uma nova espécie de anormais - fora demais para Victor. Não, não, aceitaria a proposta da criatura. Ao perceber que não teria um par no mundo, a criatura argumenta: "*Shall each man,*" *cried he, "find a wife for his bosom, and each beast have his mate, and I be alone? I had feelings of affection, and they were requited by detestation and scorn"*(SHELLEY, 2013, Cap. XX). Victor é quem, no romance de Shelley, determina os critérios para aqueles que merecem ou não ganhar vida. Em certa medida, Victor Frankenstein encarna as concepções da cultura ocidental que ganham representação no Modelo Mestre de Val Plumwood. Plumwood, em *In Feminism and the Mastery of Nature*, apresenta como o pensamento ocidental é organizado através de termos binários distintos, termos excludentes e de oposição onde a um é garantida a superioridade (GAARD, 2011, p.199). Os elementos chave seriam: cultura/natureza; razão/natureza; masculino/feminino; mente/corpo (natureza); humano/natureza; produção/reprodução (natureza); sujeito/objeto (GAARD, 2011, p.199-200), para listar apenas alguns. Não é difícil de perceber que Victor se encontra no lado direito do binarismo: cultura, razão, masculino, mente, humano, produção, sujeito; ocupa, portanto, o espaço de domínio, daquele que controla a possibilidade de reprodução da criatura, por exemplo, ditando os parâmetros do que é ou não permitido. A relação entre criador e criatura justificaria, assim, a subordinação do último, sendo, enquanto ser mais animalizado, passível de ser subordinado. Não é por menos que sequer tenha um nome. Criatura não nomeada, bestializada, que, por isso mesmo, tem barrada a sua capacidade reprodutiva.

Frankenstein está longe de ser uma história de amor. Mas e *Frankissstein*?

4. *Frankissstein* de Jeanette Winterson é um romance no qual a ideia de duplo ganha proeminência. Diferentes temporalidades dão corpo à história. De um lado, Mary Shelley, Shelley, Byron e Polidori, o verão de 1816, e a escrita de *Frankenstein*, as discussões sobre a superioridade da mente frente ao corpo, do papel de subordinação ocupado pela mulher, da imortalidade do espírito, intelecto, ocupam as páginas do romance; de outro, a história de amor de Dr. Shelley e Dr. Stein, a superação do biológico, a inteligência artificial, a imortalidade da mente. Curiosamente, as duas histórias iniciam de forma semelhante, com menção ao clima de cada século.

Antes de iniciar a história da escrita de *Frankenstein*, lê-se: “*Reality is water-soluble*” (WINTERSON, 2019, p.1). A criação da criatura sem nome tem como pano de fundo um clima espectral, como afirma a própria Mary Shelley. O enredo mais contemporâneo de *Ry/Mary Shelley*, o duplo da história oitocentista, tem como início: “*Reality bends in the heat*” (WINTERSON, 2019, p.25). De um lado, uma realidade que se dissolve com a água, de outro, uma que se curva, se distorce com o calor. Logo de início, o romance anuncia que a realidade, frente ao clima, de chuvas incessantes ou calor excessivo, é instável, não sólida, passível de ser afetada por ele – o clima. Realidade e clima se autoafetam, não são instâncias estanques no romance. Em um estado de consciência ecológica, diria Timothy Morton, tudo ganha uma qualidade assombrosa, espectral (MORTON, 2016, p. 155). Ou seguindo ainda o pensamento de Sandilands, podemos afirmar que o romance possui uma sensibilidade ecológica. Sensibilidade ecológica *queer*?

Dr. Shelley, no romance de Winterson, apaixona-se por Victor Stein, cientista que busca superar os limites do biológico: “*The future is not biology*”, assim afirma, uma vez que vislumbra um futuro de “*non-biological life forms created by us*” (WINTERSON, 2019, p.73). Em certa medida, Dr. Stein e Shelley (marido de Mary Shelley) vislumbram um futuro parecido (apesar de Shelley não ser afeito a máquinas ou qualquer tecnologia que pudesse se assemelhar à inteligência artificial), um futuro no qual a mente humana pudesse não estar circunscrita aos limites de um corpo. A mente, o intelecto humano, estaria livre da corporeidade limitante, da morte. Shelley (o poeta) chega inclusive a afirmar: “*He, said, I would, if I could, when my body fails, cast my mind into a*

rock or a stream or a cloud. My mind is immortal- I feel it to be" (WINTERSON, 2019, p.16). Dr. Shelley, Ry ou Mary, auxilia Stein em sua empreitada, não, entretanto, sem reservas.

O romance de Winterson está repleto de duplos: as Shelleys de diferentes séculos, os Steins; a história da escrita de um romance, dentro de um romance; a figura central de Dr. Shelley: "*No, Ron. I am a hybrid. My name is Ry*" (WINTERSON, 2019, p.83). Ry nascera Mary, Mary Shelley. Um híbrido, assim se vê. Não facilmente definido pelo sexo masculino ou feminino - não possui mais os seios, mas a genitália feminina permanece: "*Yes. Doubleness is nearer to the truth for me*" (WINTERSON, 2019, p.119). Quando interpelado sobre sua orientação sexual, diz já ter saído com homens e mulheres, não sendo bem-sucedido com as mulheres. O duplo de Ry/Shelley mais parece assombrar espectralmente o romance de Winterson. Tudo ganha aspecto de duplicidade.

Victor Stein inicia uma relação com Ry, mas desde o início argumenta: "*I'm not gay, he said*" (WINTERSON, 2019, p.119). O problema maior do cientista não seria se relacionar com uma pessoa trans e sim ser considerado homossexual. Nesse ponto, difícil não lembrar a análise de Catriona Sandilands e Bruce Erickson sobre o filme *Brokeback Mountain* na introdução do livro *Queer Ecologies*. Os dois *cowboys* apesar da relação homoerótica que nutriam se recusavam a ser chamados de *queer*. Representavam o homem branco rural, que distante da urbanidade afeminada, construíram suas identidades em contraste com a degeneração urbana a que a identidade *queer*, claramente antinatural, em seus discursos, aludia. Victor Stein precisava também manter-se distante da identidade *queer*. Victor era também um homem branco, um homem da razão, culto, defensor da inteligência artificial; afinal, a trajetória humana no planeta já revelara que fora a empreitada malfadada. O fim do homem, e por que não? Haveria algo mais lógico do que imaginar que a humanidade chegaria ao fim? Que enquanto projeto falhara?

Sua admiração por Ry provém de Ry ter-se construído conforme seus desígnios, não sendo limitado pela biologia, mas superando-a. O transgênero aos olhos do transhumanista é um ser que se moldou conforme seus caprichos.

O transhumanista aos olhos do transgênero é um visionário perigoso: ao final, seremos todos mentes sem corpos? Intelectos desencarnados? Ry/ Mary, enquanto duplo, em um romance onde os duplos se proliferam, representa o interlugar, indecidível, transitório, espectro?

Ry e Victor não poderiam ser mais dessemelhantes. Victor é a força moderna, o ímpeto vitoriano, que cumpre a separação mais intensa entre cultura e natureza; que busca levar a cabo (até o fim, diria) a submissão do natural, até o ponto em que do binarismo tenha-se um: a supremacia do intelecto, da força masculina heterossexual que aglutina seu oposto: *“Race, faith, gender, sexuality, those things make me impatient, said Victor. We need to move forward, and faster. I want an end to it all, don’t you see?”* (WINTERSON, 2019, p.199). Não é por menos que Victor admire Ry por ser único. Victor não vê Ry como um duplo, como um indecidível, em suas palavras, como *queer*; mas como a epítome do que a humanidade pode fazer: dominar a natureza.

Ry, entretanto, é híbrido, cujo olhar e experiências permitem com que perceba que: *“Consciousness isn’t free-floating; it’s enmeshed”* (WINTERSON, 2019, p.110). Ry não coaduna dos pensamentos de Dr. Stein. Seu olhar queerifica toda a sua experiência, a ponto de perceber que consciência e matéria não fazem parte de pares opostos e excludentes e sim de emaranhados, ou *mesh*, como diria Morton. Sim, Ry ocupa esse entrelugar, espaço de desarticulação de pares oposicionais, dos binarismos que nos perpassam e atravessam, afirmando e reforçando identidades superiores, e excluindo, em um processo de homogeneização, o que é antinatural, perverso, estranho, *queer*.

Os romances de Mary Shelley e de Jeanette Winterson nos oferecem uma sensibilidade ecológica *queer* ao desestabilizarem o sentido do que seria considerada Natureza. Afinal,

to queer nature is to question its normative use, to interrogate relations of knowledge and power by which certain “truths” about ourselves have been allowed to pass, unnoticed, without question. It is a process by which all relations to nature become de-naturalized, by which we question the ways in which we are located in nature, by which we question the uses to which “nature” has been put. . . . Queer

environments are thus those in which the boundaries between “nature” and “culture” are shown to be arbitrary, dialectical, mutually constitutive. (SANDILANDS, Apud STEIN, p.288).

Mas haveria outro tipo de sensibilidade ecológica? Que não fosse *queer*?

Referências

BLOOM, Harold (ed.). *Bloom's Modern Critical Interpretations: Frankenstein*. New York: Chelsea House, 2007.

FRIEDMAN, Lester & KAVEY, Allison. *Monstrous Progeny: A History of the Frankenstein Narratives*. New Jersey: Rutgers University Press, 2016.

GAARD, Greta. Rumo ao Ecofeminismo queer. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, 19(1): 312, janeiro-abril/2011.

GHOSH, Amitav. *The Great Derangement: climate change and the unthinkable*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.

MORTON, Timothy. *Being Ecological*. Cambridge: The MIT Press, 2018.

_____. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the end of the world*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

_____. *Queer Ecology*. The Modern Language Association of America (PMLA), 2010.

_____. Frankenstein and Ecocriticism. In: *Cambridge Companion to Frankenstein*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

MONTIMER-SANDILANDS, Catriona. Paixões desnaturadas: notas para uma ecologia queer. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, 19(1): 312, janeiro-abril/2011.

MONTIMER-SANDILANDS, Catriona; ERICKSON, Bruce. *Queer Ecologies: sex, nature, politics and desire*. Indiana University Press. 2010.

TROPP, Martin. The Monster. In: BLOOM, Harold (ed.). *Bloom's Modern Critical Interpretations: Frankenstein*. New York: Chelsea House, 2007.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein or The Modern Prometheus*. Project Gutenberg. March 13, 2013.

STEIN, Rachel. The Place, Promised, That Has Not Yet Been: The Nature of Dislocation and Desire in Adrienne Rich's *Your Native Land/Your Life* and Minnie Bruce Pratt's *Crime against Nature*. In: MONTIMER-SANDILANDS, Catriona;

ERICKSON, Bruce. *Queer Ecologies: sex, nature, politics and desire*. Indiana University Press. 2010.

WINTERSON, Jeanette. *Frankissstein: a love story*. New York: Grove Atlantic, 2019.

ABSTRACT: This essay is a thought experiment or exercise that seeks in Mary Shelley's novel - Frankenstein - the foundations of an ecological awareness that destabilizes the concept of nature. Such destabilization will be read/interpreted alongside discussions on queer ecology that call into question the normative character of the so-called nature. In Frankissstein, a contemporary interpretation of Mary Shelley's novel, the writer Jeanette Winterson addresses key issues of the nineteenth-century novel and highlights the binaries that inform Western scientific thought, especially with regard to the apparent natural/anti-natural opposition. The abandonment of the novels here will be read from the perspective of climatic shocks/abnormalities and theories that destabilize the invisible lines that establish the boundaries between humans and non-humans, by understanding that such limits are always based on positions of power.

KEYWORDS: Nature, Queer ecology, Modernity, Climate crisis, Ecological awareness.