

O FOCO NARRATIVO EM *FRANKENSTEIN*

Lilian Cristina Corrêa*

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar o romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, sob as teorias do foco narrativo, buscando um melhor entendimento da estrutura da narrativa.

Palavras-chave: Foco narrativo; narrador; estrutura; encaixe.

■ O romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, foi apresentado, inicialmente, em duas versões: em sua primeira edição, publicada em 1818, há um prefácio escrito por Percy B. Shelley (1994), e, em sua terceira edição, datada de 1831, uma introdução escrita pela própria autora – ambos os textos sugerem as circunstâncias em que a obra foi escrita. Segundo Jean-Jacques Lecerde (1991, p. 15), em *Frankenstein, mito e filosofia*,

Tanto o prefácio de Shelley quanto a introdução de Mary indicam dois domínios opostos: um domínio público, o da filosofia e da ciência, mas também o da grande tradição literária; e um domínio privado, o de nossas emoções e pavores, talvez de nossos desejos secretos, que esta ficção vai revelar. Mas esta ficção privada é também fundada sobre fatos públicos: esta tensão, que anima o texto é, como veremos, o que lhe dá força de mito.

Toda a complexidade da narrativa é iniciada mediante a observação das teorias do foco narrativo. Pode-se dizer que, em *Frankenstein*, a estrutura narrativa é destacada em três planos encaixados, com as narrativas inseridas uma dentro da outra: em primeiro plano, temos as cartas do capitão Robert Walton para sua irmã, que abrem e fecham a narrativa, tornando-a circular; em segun-

* Professora do Centro de Comunicação e Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, e mestre em Comunicação e Letras pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Presbiteriana Mackenzie. E-mail: liliiancorrea@uol.com.br.

do plano, Victor Frankenstein tem Walton como interlocutor e conta-lhe sobre seu projeto; e, finalmente, em terceiro plano, a fala do monstro, primeiro contando sua trajetória a Frankenstein e, por fim, o seu desabafo a Walton, quando da morte de seu criador.

Considerando-se o aspecto teórico, pode-se dizer que essa primeira estrutura narrativa, apresentada em forma de cartas, constitui a estrutura da chamada *narrativa epistolar*. Segundo Kayser (1985), essa espécie de narrativa encerra uma diferente colocação temporal, já que quem as escreve está dentro do decurso dos acontecimentos. Também Óscar Tacca (1973) menciona essa espécie de narrativa, observando que ela oferece uma rica gama de possibilidades, dentre as quais *Frankenstein* se encaixa na forma de um longo monólogo, como uma espécie de confissão, pressupondo um destinatário verdadeiro, como segue:

Você vai ficar contente em saber que nenhum desastre acompanhou o início de um empreendimento que você via com tão sinistros presságios [...] Estou já bem ao norte de Londres, e ao andar pelas ruas de São Petersburgo sinto uma brisa gelada vinda do norte que roça em meu rosto e me revigora e delícia [...] Como o tempo demora a passar aqui, cercado de gelo e neve como estou! Todavia, meu empreendimento já está em seu segundo passo [...] Não consigo descrever-lhe minhas sensações com a proximidade iminente da partida [...] Um incidente tão estranho aconteceu que não consigo abster-me de registrá-lo... (SHELLEY, 1988, p. 19-35, grifo nosso).

Nessa citação, composta de trechos das quatro primeiras cartas de Walton, é possível perceber a necessidade apresentada pela personagem em relatar detalhadamente o que se passava em sua viagem rumo ao Ártico. Necessidade tal que demonstra o ponto de vista teórico levantado por Tacca – Walton faz de suas cartas mais do que simples textos informativos, mas uma espécie de desabafo para consigo mesmo e para com sua irmã, como se pudesse utilizar-se dessas mesmas cartas como um diário: diário pessoal, um monólogo e um diário de bordo, descritivo dos acontecimentos referentes à viagem.

Depois da seleção de quatro cartas, apresenta-se o relato de Victor a Walton que, a partir daí, passa a ser uma espécie de espectador, pois é Victor Frankenstein quem assume a narrativa, em primeira pessoa, como é possível perceber no seguinte trecho do referido capítulo: “Nasci em Genebra, e sou de uma das famílias mais ilustres dessa República. Meus antepassados foram procuradores e conselheiros por muitos anos, e meu pai ocupou vários cargos públicos com reputação honrada...” (SHELLEY, 1994, p. 36).

É preciso lembrar que surge, aqui, um exemplo de narrativa encaixada, abordado, entre outros, por Yves Reuter (1996) em *Introdução à análise do romance*, onde define a narrativa encaixada como um conjunto de várias narrativas dentro do romance. No caso de *Frankenstein*, Mary Shelley opta por iniciá-lo com a seleção das cartas de Walton à sua irmã, no intuito de preparar o leitor para os acontecimentos seguintes, ou seja, as narrativas de Victor e do monstro. Assim, quando Victor Frankenstein relata a história de sua vida em primeira pessoa, não o faz somente a seu interlocutor.

Inserida na narrativa de Victor, encontra-se também a narrativa do monstro, no momento em que este resolve contar a seu criador como conseguiu sobreviver depois de ter sido abandonado – há, aqui, outra narrativa em primeira pessoa:

É com considerável dificuldade que lembro da época inicial de minha existência; todos os acontecimentos desse período me vêm confusos e indistintos. *Uma estranha multiplicidade de sensações se apoderou de mim: eu via, sentia o contato e o cheiro das coisas, e ouvia ao mesmo tempo...* (SHELLEY, 1988, p. 96, grifo nosso).

É possível notar que a criatura relata a Frankenstein suas primeiras sensações diante do milagre da vida e como foram surgindo suas percepções acerca de tal realidade – fatos que somente poderiam ser relatados em primeira pessoa, visto que a criatura vivenciou todos esses acontecimentos sozinha. Também são encaixadas na narrativa raras passagens em que o monstro consegue dialogar com outros seres humanos, que não Victor (e, conseqüentemente, Walton):

– *Perdoe-me o incômodo – disse eu. – Sou um viajante precisando muito de algum repouso; o senhor me fará um grande favor se me permitir ficar alguns instantes junto ao fogo.*

– *Entre – disse DeLacey. – Tentarei ser-lhe útil no que estiver ao meu alcance; infelizmente, meus filhos estão fora, e como sou cego, receio que será difícil arranjar-lhe algo para comer* (SHELLEY, 1988, p. 149).

Nesse diálogo, é clara a percepção de que a aparência grotesca do monstro é causa de temor a quem quer que se aproximasse dele, por isso foi atacado quando tentou obter ajuda em um vilarejo. Ciente de sua condição, refugiou-se e só travou contato com outro humano quando percebeu que este era incapaz de assustar-se com sua figura: o velho DeLacey era cego, portanto não saberia com quem estava conversando. Ademais, o monstro prova que realmente não apresentava más intenções e que podia conviver harmoniosamente com outras pessoas se suas deficiências, como as de outros, fossem respeitadas.

Ao retomar o conceito do *romance epistolar*, de acordo com Óscar Tacca (1973), são reveladas muitas questões sobre as quais o estudo da narrativa tem centrado seu interesse, permitindo um jogo em referência ao destinatário. Há, também, de acordo com Tacca, a aproximação de algumas teorias, como a de Brooks e Warren (1971), tratando do narrador protagonista e do autor onisciente – como narradores protagonistas, apresentando Victor e o monstro, visto que são essas as personagens que desencadeiam todo o enredo do romance e Walton, como autor onisciente, já que é por intermédio dele que Margaret Saville e, por conseqüência, o leitor tomam contato com as narrativas das protagonistas que se encaixam na sua. Deve-se considerar, igualmente, a teoria de Friedman (1967), com o “eu” protagonista e o “eu” como testemunha, apresentando Victor e sua criatura como protagonistas e Walton como testemunha de seus relatos e, também do desfecho da narrativa, presenciando a morte de Victor e o desabafo arrependido do monstro.

Tacca (1973) afirma que a função do narrador é informar – e é o que acontece com Walton ao relatar a epopéia de Victor e do monstro a sua irmã. É a forma com que o narrador relata a história, segundo o autor, que determina o foco, a perspectiva do romance, e, nessa perspectiva, dentro do quadro conceitual proposto pelo estudioso, *Frankenstein* e seus narradores encaixam-se na categoria de *narrador eqüisciente*, onde o narrador, no caso Walton, possui uma soma de conhecimento igual à das personagens, mas vai adquirindo tal conhecimento aos poucos, à medida que os fatos lhe são relatados por Victor e, no final da narrativa, pelo monstro. Dessa forma, o leitor também vai construindo, mentalmente, o desenrolar do enredo.

É possível considerar, ainda, uma outra teoria: dessa vez a de Jean Pouillon (1974), com a visão “por trás”, onde o narrador, Walton, domina todo um saber sobre a vida das personagens e seus destinos, pois é ele quem presencia os momentos finais das personagens protagonistas, como pode ser observado neste trecho de uma de suas últimas cartas:

Sua história fazia sentido e me fora contada como a mais pura verdade [...] Não posso ter dúvidas quanto a isso, e, no entanto, minha surpresa e espanto não têm fim [...] Frankenstein descobriu que eu tomava notas de sua história; pediu para vê-las e tratou de corrigi-las e ampliá-las em várias partes, mas principalmente deu vida e espírito às conversas que teve com seu inimigo (SHELLEY, 1988, p. 232).

Concluindo, o aspecto das narrativas encaixadas causa um jogo de referências. É possível ver, nesse trecho, a prova de que Frankenstein realmente se importava com a precisão das notas de Walton, aparentando ter a certeza de que seu único destinatário não seria o próprio Walton, mas provavelmente outros que viessem a ter contato com aqueles escritos. Walton, por sua vez, parece convencido da veracidade de tais informações e apresenta um certo alívio quando o próprio Frankenstein resolve revisar suas anotações e acrescentar tópicos relevantes – isso daria mais veracidade ao relato.

Segundo Joseph Kestner (1995), autor de um ensaio sobre *Frankenstein*, a tentativa de Mary Shelley de encontrar uma estrutura para sua história consiste, exatamente, em seu uso de três narrativas que servem como “moldura” umas para as outras, com esse encaixe traduzindo as similaridades entre as protagonistas, assinalando seus problemas, seus duplos, incluindo o desejo de exploração, suas falhas no amor, sua solidão, sua leitura ávida e seu egoísmo. A história dentro da história prova o grau de integralidade da Criatura para com Frankenstein, e deste para com Walton, todos tipos um do outro.

Mesmo que diferentes em atitude, as três personagens de *Frankenstein* apresentam o mesmo tipo de ideal: a busca – por razões diferentes, evidentemente, mas com o objetivo único de superar suas próprias barreiras –; todos os três, enfim, solitariamente lutando em prol de sua realização pessoal, mas também pela causa de seus infortúnios, completando um a história do outro.

A estrutura das narrativas encaixadas parece encorajar o estudo do foco narrativo, uma vez que apresentam narradores confessionais, cujas histórias soam como justificativas e convidam a suspeitas. Cada história é transferida a um novo narrador, que a repete de forma própria, ocasionando o “encaixe” – colocar tais histórias na “boca” de outra pessoa parece ser uma forma de distanciar o leitor do narrador, para que possamos ver por meio da história que nos é contada. O encaixe parece representar uma perspectiva que aumenta o distanciamento mencionado.

Ao mesmo tempo que amplia o distanciamento, esse sistema, contudo, deixa claro o fato de que cada narrador tem seu próprio ponto de vista com relação aos fatos, não necessariamente compactuando com os outros narradores. Fica mais simples entender tal situação se tomarmos como exemplos as narrativas de Victor e do monstro – Victor, mesmo ciente de seu grau de responsabilidade diante dos acontecimentos, luta por vingança; ao mesmo tempo que pretende eliminar o mal, aniquilando o monstro e o monstro, busca pela vingança e pelo reconhecimento de seu criador. Tal paralelo deixa o leitor ora simpatizante com

os atos de Victor ora compadecido com o sofrimento do monstro. Tal mudança de perspectiva somente seria possível com esse esquema de narrativas.

Ainda retomando o aspecto teórico e aplicando-o à obra, menciona-se Tzvetan Todorov (1980), em *Os gêneros do discurso*, em que postula o fato de a narrativa ser formada por elos, pressupondo uma temporalidade, um encadeamento lógico, no qual as relações de ação podem ser divididas em *tipo mitológico*, composto de narrativas simples e *tipo gnoseológico*, em que a importância dos acontecimentos é maior que sua percepção.

Em *Frankenstein* é possível perceber ações do *tipo mitológico* quando consideramos as narrativas de cada uma das personagens isoladamente, visto que todas são simples se vistas por esse prisma. O que as torna complexas é o encadeamento, o sistema de encaixes, que acaba aproximando-as ao conceito do *tipo gnoseológico*. Assim, a obra parece situar-se entre esses dois eixos: sua estrutura narrativa é simples, sempre em primeira pessoa, mas sua estrutura é marcada pelos encaixes, com um número excessivo de narradores, segundo Lecerde (1991), com as cartas do capítulo 1 ao 4, a narrativa de Frankenstein dos capítulos 1 ao 10, a narrativa do monstro dos capítulos 11 ao 16, a narrativa de Frankenstein, novamente, dos capítulos 17 ao 24 e, por fim, novamente as cartas de Walton.

O teórico Yves Reuter (1996) menciona, ainda, a ordem em que a narrativa ocorre, falando em *anacronias narrativas*, ou seja, perturbações da ordem de aparição dos acontecimentos. A anacronia pode ser por *antecipação*, quando se trata antecipadamente de um fato posterior, ou por *retrospecção*, quando se narra ou evoca posteriormente um acontecimento anterior. Há em *Frankenstein* exemplos desses tipos de anacronia. Quando Victor resolve contar a Walton sua história, temos a anacronia por retrospecção, cuja função é verificada pelo leitor no final do relato, quando pede para Walton ajudá-lo a aniquilar o monstro. Para tal, Walton precisaria saber de tudo o que ocorrera, no intuito de entender o mal que a criatura representava:

– Você já deve ter percebido, Capitão Walton, que passei por desgraças enormes e sem igual. Tinha decidido que a memória desses males deveria morrer comigo, mas você conseguiu me fazer alterar minha decisão. Você busca conhecimento e sabedoria, como eu também busquei; e eu ardentemente espero que a realização de seus desejos não venha a ser uma serpente a envenená-lo, como foi no meu caso... (SHELLEY, 1988, p. 43).

Nesse trecho, contudo, o monstro tenta mostrar a Victor que o assassinato não foi proposital, e que ele também sofrera com a morte do garoto, mas não tinha, ainda, noção do quão maléfico podia ser. Com base nesse depoimento, o leitor e o próprio Walton são levados a perceber que a curiosidade e a sede de saber de Victor foram também sua perdição. Nota-se a anacronia por retrospecção quando, por exemplo, o monstro relembra sua difícil adaptação à realidade, ou mesmo quando este relata a Victor o episódio do assassinato de William, cujo objetivo aqui seria possibilitar a Victor perceber o mal que fizera ao abandonar sua criatura sem preocupar-se como ela sobreviveria.

Segundo as teorias anteriormente expostas, *Frankenstein*, de acordo com Percy Lubbock (1976), estaria inserido no contexto do tratamento pictórico-dramático, combinando as noções de *cena* e *sumário*. Observa-se a *cena*, por exemplo, quando Walton passa a concluir a narrativa de suas cartas:

Escrevo-lhe rodeado pelo perigo e sem saber se estou destinado a rever a minha querida Inglaterra e os amigos ainda mais queridos que nela habitam. Estou cercado por montanhas de gelo que ameaçam a todo momento esmagar meu navio. Os bravos camaradas que persuadi a serem meus companheiros procuram em mim auxílio, mas não tenho nenhum a dar. Há algo de terrivelmente aterrador em nossa situação, mas ainda assim minha coragem e minha esperança não me desertaram. Mas é terrível pensar que a vida de todos esses homens foi posta em perigo por mim. Se estivermos perdidos, meus desígnios malucos terão sido a causa (SHELLEY, 1988, p. 235).

Já o *sumário* é representado pelas narrativas de Victor e do monstro, inclusas nas cartas de Walton para sua irmã – há uma ampliação do tempo e do espaço nesse contexto, já que Walton passa a narrar os fatos de acordo com os relatos que recebe de Victor, relatos tais baseados em acontecimentos anteriores ao momento em que vive.

A aproximação dos aspectos teóricos estudados e sua aplicação no texto possibilitam, também, relacionar o foco narrativo ao espaço e ao tempo na obra. *Frankenstein*, como relato, ocorre dentro do navio de Walton, por meio das cartas enviadas a Margaret Saville, mas, assim como o aspecto narrativo mostra um sistema de “encaixe”, pode-se dizer o mesmo quando o relacionando ao espaço: cada vez que surge um narrador diferente surge, também, a idéia e a descrição de um espaço diferente, visto que cada um dos narradores passou por experiências e espaços diversos, que complementam suas narrativas.

Assim, a narrativa de Victor passa por Genebra, Ingolstadt, as geleiras do Mont Blanc, o vale do Reno e o Ártico – comparativamente, observa-se que o espaço presente na narrativa de Victor vai se modificando, assim como também se modifica sua condição no decorrer da obra: inicialmente, um estudante, cheio de sonhos e projetos, com sede de saber; mais tarde, um pesquisador e cientista obcecado, em busca da construção de um ser perfeito, e, posteriormente, um arrependido e enlouquecido, vítima de sua própria curiosidade e, conseqüentemente, de sua criação.

No caso do monstro, ocorre algo semelhante: sua narrativa remonta ao momento em que se dá conta de sua existência como ser vivo, ainda no laboratório de Victor, depois com suas andanças e o abrigo nos fundos da casa dos DeLacey, escondido e acuado, mas também curioso perante a vida em família; a fuga para o lago e o assassinato de William, seu esconderijo nas geleiras, a perseguição nada velada a Victor quando da construção incompleta de uma pseudo-companheira e, finalmente, o Ártico.

Walton, por sua vez, busca a notoriedade e, nela, o Ártico – percebe-se aqui o encaixe do espaço percorrido pelas outras personagens no momento em que Walton, no Ártico, passa a ser testemunha do relato de Victor, de sua morte, do arrependimento e posterior desaparecimento do monstro. Há, no decorrer da narrativa, indícios de que o espaço pode ser entendido metaforicamente, como representante de uma busca: a busca pelo sucesso, a luta para obtê-lo, a decepção da perda e a solidão, que permeia toda essa busca.

Esse mesmo espaço de “encaixe” possibilita ao leitor a identificação de um espaço de “ausência”, representado pela busca de todas as personagens, possibilitando o entendimento de que a busca de Frankenstein pelo monstro não faria sentido se ele não o tivesse criado e a busca do monstro não faria sentido se ele não tivesse sido abandonado por seu criador. Assim, no decorrer da narra-

tiva tem-se a impressão de que, de certa forma, a busca de Walton perde o sentido diante da aterrorizante história de Victor e do monstro – parecendo uma busca infundável, permeada pelo sofrimento de todos, incluído o de Walton ao repassar os relatos de Victor para as cartas que escreve.

Nos momentos da narrativa de Victor a Walton, o tempo parece parar e é como se a busca de Walton, mais uma vez, cedesse espaço ao relato de Victor. Entretanto, o final nos reserva uma confirmação: as três personagens enfrentam uma única realidade – a morte. Tanto Walton quanto o monstro curvam-se ante a fragilidade de Victor morto. Walton lamenta a perda daquele que já considerava como amigo e a quem admirava pela coragem e perseverança e também pela força de lutar em vista de tantos sofrimentos, e o monstro, por sua vez, mostra-se capaz de sentimentos sublimes e reconhece ter ido longe demais com sua sede de vingança; reconhece, também, que nada mais em sua existência faria sentido sem a presença de Victor, seu criador, seu “pai”, seu elo com a civilização.

O final da narrativa confirma a idéia da morte: da ausência de vida e da perda de um ideal. O monstro, arrependido, parte para as imensidões do Ártico, buscando a morte, seu único consolo, e, de certa maneira, uma forma de purificação, visto que sua vida já não mais fazia sentido sem Frankenstein e Walton. Em meio a tantas revelações, percebe-se como intermediário de uma realidade diferente e assustadora, mas que, de certa forma, também refletia sua busca. A história da expedição de Walton não apresenta um fim – toda a narrativa da obra finda com o desaparecimento do monstro:

[...] Mas logo – gritou ele com um entusiasmo solene e triste – morrerei, e aquilo que sinto não mais sentirei. Logo estará extinta esta ardente miséria. Subirei em minha pira funérea em triunfo e exultarei na agonia entre a tortura das chamas. A luz dessa conflagração desaparecerá; minhas cinzas serão espalhadas no mar pelos ventos. Meu espírito repousará em paz, ou se ele ainda existir, com certeza não será da mesma maneira. Adeus.

Ao dizer isso, pulou da cabine para a jangada de gelo que estava junto ao navio. Logo as ondas o transportaram para longe, e ele se perdeu na escuridão e na distância (SHELLEY, 1988, p. 247).

REFERÊNCIAS

BROOKS, Cleanth; WARREN, Robert Penn. *Understanding fiction*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1971.

FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction, the development of a critical concept. In: STEVICK, Phillip. *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Armênio Amado, 1985.

KESTNER, Joseph. Narcissism as a symptom and structure: the case of Mary Shelley's *Frankenstein*. In: BOOTING, Fred. *Frankenstein*. London: Macmillan Press, 1995. p. 68-80.

LECERDE, Jean-Jacques. *Frankenstein, mito e filosofia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976.

- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. São Paulo: Ática, 1988.
- TACCA, Óscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Editorial Gredos, 1973.
- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

CORRÊA, L. C. The point of view in *Frankenstein*. *Todas as Letras* (São Paulo), volume 8, n.1, p. 58-65, 2006.

Abstract: *This paper aims to analyse the novel Frankenstein, by Mary Shelley, under the theories of point of view, searching for a better understanding of the narrative structure.*

Keywords: *Point of view; narrator; structure; frame.*