

FRANKENSTEIN:

UM OLHAR SOBRE AS DIFERENÇAS ENTRE AS EDIÇÕES DE 1818 E 1831

Ana Carolina Lannes da Silva Barros¹

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo a análise contrastiva das edições de 1818 e 1831 do romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, com o intuito de identificar as diferenças entre as duas versões e apontar as possíveis razões para as alterações feitas na edição de 1831, que é a versão mais comercializada e traduzida. Para tanto, foram identificadas as alterações feitas pela autora, assim como se procedeu ao mapeamento das hipóteses levantadas pelos críticos para as alterações na última edição da obra. Por meio de registros bibliográficos, buscou-se verificar as possíveis relações entre dados da biografia da autora e tais alterações.

Palavras-chave: Frankenstein; Mary Shelley; Literatura Gótica; Estudos Literários; Literatura Inglesa.

INTRODUÇÃO

O romance **Frankenstein**: or the modern Prometheus, escrito por Mary Wollstonecraft Shelley, em 1818, é, até hoje, um grande clássico literário, não apenas pelas características típicas da literatura gótica, com nuances de literatura de horror e de ficção científica, mas também pelos debates que tem provocado.

Em 1823, houve uma nova edição do livro, que, apesar de conter algumas revisões ortográficas e seleção de palavras diferentes, foi considerada parecida com a primeira. Entretanto, em 1831, a autora modificou novamente o texto original, alterando substancialmente a edição. Essa revisão chamou bastante a atenção de muitos leitores e teóricos, para quem o foco do livro havia sido igualmente alterado. A autora não só expandiu a introdução como retirou a epígrafe, que consistia em um trecho de **Paradise lost** escrito por John Milton (1667), modificando também partes cruciais da narrativa. Para muitos estudiosos, a versão de 1818 contém os verdadeiros ideais e pensamentos de Mary Shelley e explica melhor as formações ideológicas de seu tempo, como afirma James O' Rourke (1999). No entanto, a edição de 1831, popular e em um único volume, passou a ser a mais conhecida dos leitores e é a mais utilizada nas traduções da obra.

A compreensão de uma obra exige a sua contextualização, assim, torna-se imperioso examinar o panorama sociocultural da época em que o romance foi produzido, bem como analisar o papel da autora nesse contexto. Pode-se dizer que Mary Shelley estava predestinada a ser escritora por ser filha de William Godwin e de Mary Wollstonecraft, porém, ela viveu em uma época em que ser mulher e escritora era um desafio, devido à resistência da sociedade e dos críticos literários. **Frankenstein** foi diversas vezes criticado, não só por conter referências a um novo tipo de ciência, a ciência empírica, mas também pelo simples fato de ter sido escrito por uma mulher. É relevante mencionar que Mary Shelley conviveu com autores renomados, que já haviam dominado o campo literário: seu pai, seu marido e seus amigos mais próximos. Consequentemente, ela precisava obter reconhecimento, em um meio que não valorizava a literatura escrita por mulheres.

Partindo da premissa de que o processo de autorrevisão empreendido pela autora na edição de 1831 tem sido pouco estudado no Brasil, este trabalho objetivou a análise das duas versões mencionadas, bem como da bibliografia existente sobre o tema, de tal modo que essa investigação nos permitiu aventar possíveis razões para as alterações feitas pela a autora em seu mais famoso livro.

¹ Graduada em Letras, Português-Inglês, pela Faculdade de Formação de Professores da UERJ.

ENTRE O HORROR E A FICÇÃO CIENTÍFICA

O gótico é um gênero que acompanha as mudanças da sociedade e suas necessidades. As inovações tecnológicas, os avanços científicos e os estudos de Darwin sobre a evolução no século XIX tiveram significativa influência sobre o gênero. O avanço científico causava medo à sociedade e os escritores góticos o revelavam em suas obras.

Mary Shelley foi a primeira autora a conectar a ciência ao gótico. É de conhecimento geral que o romance resultou de uma aposta entre amigos escritores no verão de 1816, que fora inesperadamente chuvoso e frio, obrigando-os a permanecer em casa, distraíndo-se com histórias de fantasmas. Lord Byron, que alugara a Villa Diodati, à beira do Lago Genebra, na Suíça, propôs a Mary, Percy Bysshe Shelley e ao seu médico pessoal, John Polidori, que escrevessem histórias de terror. Conforme a autora afirma na introdução ao romance, logo a proposta foi deixada de lado pelos demais. Porém, incentivada pelo marido, Mary Shelley persistiu em seu intento e além de expandir o conto original, criou uma história aterrorizante que se tornou um *best-seller* em sua época, ainda que causasse estranheza ao público leitor. A junção do gótico com pressupostos do romantismo e a ficção científica conferiu ao romance o seu caráter inovador:

Em sua conexão com o debate “princípio da vida”, portanto, Frankenstein pode considerar que, pela primeira vez, a preocupação que domina o engajamento gótico com a ciência e a indústria nos séculos seguintes: a interrupção das noções aceitas do ser humano (PUNTER; BYRON, 2004, p. 21).²

O romance inicia com uma série de cartas escrita por Robert Walton, o capitão de um navio, que relata o seu encontro com Victor Frankenstein, de quem ouve uma estranha história. Walton é um explorador e, assim como Victor, tem aspirações desmedidas, admitindo que faria qualquer coisa para alcançar seus objetivos. Ao ouvi-lo, Victor o alerta para os perigos da ambição exacerbada e começa, então, a narrar como sua sede de poder e conhecimento o fizera perder tudo que amava.

A motivação de Victor Frankenstein para criar um ser macabro fora exatamente a busca desmedida pela sabedoria. Desde o começo da história, a autora dá destaque aos pensamentos de Victor como expressão de um caráter egoísta. Na passagem a seguir, pode-se perceber como o cientista estava cego pelo poder e por seu complexo de criador:

Uma nova espécie me abençoaria como seu criador e fonte; muitas naturezas felizes e excelentes deveriam sua existência a mim. Nenhum pai poderia reivindicar a gratidão de seu filho tão completamente como eu deveria merecer a deles. Perseverando nessas reflexões, pensei que, se eu pudesse conferir animação a uma matéria sem vida, eu poderia com o passar do tempo (embora eu agora considere impossível) renovar a vida onde a morte aparentemente devolvera o corpo à corrupção (SHELLEY, 1831, p. 39).

Ao tentar criar uma nova espécie, que o adoraria e idolatraria como um pai, Victor utilizara seus conhecimentos científicos para juntar partes de pessoas mortas e formar assim o ser perfeito. Porém, o cientista criara algo completamente diferente do que imaginara: uma criatura que, desde o primeiro momento de vida, julgara repulsiva. Ao decidir abandoná-la, Frankenstein comete o seu primeiro grande erro. As consequências desse abandono o perseguem até o fim de sua vida, pois a criatura começara a sentir ódio por seu criador e a desejar vingança, atingindo assim a todos em torno de Victor. Contrariando o seu objetivo, que era criar vida, Victor Frankenstein traz a morte para sua família e, no final, acaba tendo o mesmo destino. Após ouvir toda a saga de Frankenstein e contá-la à sua irmã através de cartas, Walton percebe que deve voltar a casa e esquecer sua ânsia de conhecimento.

² A tradução dos textos em língua inglesa citados foi realizada pela autora do artigo.

Em geral, a ficção gótica tem como elementos o mistério, cenários medievais e em ruínas, bem como a presença do sobrenatural. Frankenstein, além de conter alguns desses elementos, também incorpora traços do que viria a ser posteriormente reconhecido como ficção científica:

No século XIX, o avanço tecnológico fez com que muitas visões futuristas, que se acumulavam desde o Renascimento, se tornassem parte do cotidiano das grandes cidades. É, portanto, natural que essa época tenha testemunhado não só o nascimento do gênero literário que ficou mais tarde conhecido como ficção científica, mas também uma produção bastante extensa dessa literatura nascente, que se volta então para os efeitos danosos ou benfazejos do desenvolvimento científico e tecnológico (LA ROCQUE; TEIXEIRA, 2001, p. 12).

A ficção científica lida com o impacto da ciência sobre a sociedade. Inegavelmente, essa característica está presente em **Frankenstein**. Desde os estudos de Victor até a criação e desenvolvimento do monstro, tudo o que acontece tem um embasamento científico, ainda que prescindindo da verossimilhança. Diferentemente de textos anteriores da tradição gótica, no romance, o sobrenatural tem explicações racionais e o vilão gótico tradicional se transforma em cientista. Em **Frankenstein**, não há confusão entre o real e o imaginário, porém, para o leitor, a obra contém algo que Tzvetan Todorov (1975) denomina *uncanny*, ou seja, acontecimentos insólitos que são explicados pela lei da razão, porém continuam sendo extraordinários e incríveis.

Mary Shelley, por meio de uma crítica sutil, porém facilmente perceptível, condena o cientista ambicioso, em um momento em que novas ciências, baseadas em métodos indutivos, estavam ganhando espaço. Para a autora, o tipo de experimento científico que Victor praticou era algo que fugia a ética e, por isso mesmo, ele teve de lidar com as consequências de seus atos.

FRANKENSTEIN E O GÓTICO FEMININO

Quando Ellen Moers utilizou o termo “gótico feminino”, em 1976, ela o definiu simplesmente como “o trabalho que as mulheres escritoras vêm fazendo no modo literário que, desde o século dezoito, nós chamamos de gótico” (1976, p. 90). Para Moes, a diferença entre o gótico produzido por mulheres e o gótico produzido por homens vai além das diferenças entre suspense e horror.

Para falar do gótico feminino e tentar entendê-lo é necessário explicitar sua trajetória desde as origens, com Clara Reeves, em 1777, passando pela grande atenção que o gênero recebeu nos romances de Ann Radcliff, até a mudança na temática do gênero acrescentada por Mary Shelley e sua quebra de padrões. Mesmo sem a denominação de “gótico feminino”, muitas obras escritas por mulheres no século XVIII possuíam as mesmas características e utilizavam os mesmos mecanismos. As principais características dessas obras são: o uso de suspense ao invés de horror, a centralização em uma personagem principal feminina, suas experiências como indivíduo e a fuga do meio social.

O gótico, por ser um gênero que proporciona a libertação de toda estrutura clássica, torna-se aberto a exposição das críticas sociais, o que atraiu muitas escritoras que desejavam mudar o cenário patriarcal da literatura, dando mais espaço às histórias escritas por mulheres:

Com as noções de Ellen Moers de ‘Gótico feminino’ ser um modo de expressar medos sobre sexualidade e o parto de uma criança, uma das mais significantes direções para a crítica recente do Gótico foi estabelecida. Um desafio, ou uma indagação, de formas de ficção dominadas pelos pensamentos patriarcais, romances Góticos têm sido relidos como uma parte de um maior movimento crítico feminista que recupera escritas esquecidas ou marginalizadas de mulheres que mencionam problemas da experiência feminina, opressão sexual e diferença (BOTTING, 1996, p. 12-13).

Ann Radcliff obteve grande sucesso na propagação do gótico feminino no século XVIII. A autora era um caso raro, pois agradava tanto ao público quanto à crítica. Suas obras começaram a ter grande repercussão após o lançamento de **The mysteries of Udolpho** (1794), romance que consolidou sua carreira literária, e **The Italian** (1797), considerado um clássico da literatura gótica:

Um grande público recompensou Mrs. Radcliff a fazendo a romancista Inglesa mais popular e bem paga do século dezanove. Sua premissa entre os “Terroristas,” como eram chamados, foi pouco desafiada em seus dias, e leitores modernos de **Udolpho** e **The Italian** continuam a saudá-la como a amante da forma Gótica pura (MOERS, 1976, p. 91).

Logo no início da década de 1790, Radcliff deu novas características ao gótico feminino e serviu de inspiração para outros autores. Na literatura gótica radcliffiana, os elementos principais eram a caracterização do terror de forma a prender a atenção do leitor, a concepção de uma personagem principal feminina vitimizada e corajosa e seu compromisso com os valores morais da época. Porém, com o avanço do século XIX e as mudanças que ocorreram na sociedade, o gótico *radcliffiano* começou a perder sua força, não só por não abordar o aspecto psicológico do gênero, mas também porque o recurso do sobrenatural com explicações racionais começou a ser considerado ultrapassado.

Mary Shelley, assim como inovou o gótico introduzindo a ficção científica, também foi de grande importância para a evolução do gótico feminino. **Frankenstein** (1818) ignora todas as características anteriormente descritas como essenciais ao gótico feminino e, mesmo assim, transmite uma importante mensagem sobre os receios do sexo feminino relacionados ao parto e à formação de um indivíduo, temas que geralmente não eram abordados em sua época mesmo fazendo parte da realidade de inúmeras mulheres:

Frankenstein de Mary Shelley, em 1818, transformou o romance Gótico no que hoje nós chamamos de Ficção Científica. *Frankenstein* trouxe uma nova sofisticação ao terror literário, e conseguiu isso sem uma heroína, sem até mesmo uma vítima feminina importante. Paradoxalmente, porém, nenhum trabalho literário de nenhum tipo escrito por uma mulher, melhor expõe e explica as características do sexo de seu autor. Porque *Frankenstein* é um mito sobre nascimento, e um que estava engendrado na imaginação da romancista [...] (MOERS, 1976, p. 92).

A LITERATURA COMO HERANÇA

Pode-se dizer que Mary Shelley estava predestinada a virar escritora desde seu nascimento: nascida em 1797, em Londres, a autora conviveu em um cenário bastante instigante, por conta de ideais radicais e pensamentos políticos de grande impacto. William Godwin, seu pai, foi um revolucionário que usava suas obras para desafiar o governo, escrevendo sobre a Revolução Francesa; sua mãe, Mary Wollstonecraft, foi uma das pioneiras do movimento feminista britânico, ao escrever um de seus trabalhos mais importantes: **A Vindication of the rights of women**. Wollstonecraft sempre criticou mulheres que davam mais valor aos seus próprios sentimentos do que à educação e à racionalidade.

A conexão de Mary com a escrita é ainda mais profunda. Durante toda a sua vida, por conta de seu parentesco, Mary esteve ligada a um grande círculo de poetas, figuras políticas e romancistas. Aos 15 anos, conheceu seu futuro marido, o escritor Percy Bysshe Shelley, com quem viveu uma relação amorosa extremamente conturbada. Quando se encontraram pela primeira vez, ele ainda estava casado com Harriet Westbrook e, mesmo assim, Percy e Mary tomaram a decisão de viajar juntos, fugindo de suas responsabilidades. Como consequência dessa fuga, William Godwin deserdou Mary, cuja gravidez agravou a já complexa situação. A primeira filha do

casal, prematura, viveu apenas por algumas semanas. Algum tempo depois, já com uma situação financeira mais estável, Mary deu à luz o seu segundo filho, William.

O desgosto de William Godwin teve grande impacto na vida de Mary. Ao voltar dessa viagem, Mary teve de suportar a ira do político que, além de romper relações com Mary e Percy, proibiu a família de visitá-los ou escrever-lhes. Além das dificuldades financeiras que teve de suportar, Mary sofreu com o isolamento que lhe fora imputado pelo pai. Mary Poovey (1985), em seu livro sobre ideologias femininas, reporta-se ao fato, citando algumas partes de cartas escritas pela própria Mary Shelley:

Depois de seis semanas na Europa, Percy, Mary e Claire voltaram para Londres em 13 de setembro. Lá eles descobriram a extensão da condenação de Godwin (ele não permitiria que ninguém na família a visitasse ou escrevesse, e, embora continuasse a perseguir Percy por dinheiro, ele não queria ver seu nome e Percy no mesmo cheque); eles também sofreram as consequências práticas das dívidas que Percy havia contraído por conta de sua herança antecipada. Intermitentemente separada de Percy para que ele pudesse evitar os oficiais de justiça, Mary sentiu-se cada vez mais isolada e rejeitada (POOVEY, 1985, 119).

As relações familiares de Mary afetaram sua escrita e sua produção literária. Durante esse período de distanciamento, a autora pode sentir a pressão de ter um marido exigente e estudioso e pais escritores renomados. Em algumas partes da nova introdução da edição de 1831, Mary Shelley fala sobre sua relação com o marido e de suas cobranças, enfatizando sempre o fato de que havia uma expectativa de que ela se equiparasse à importância dos seus pais:

[...] desde o início, meu marido mostrou-se muito ansioso que eu provasse ser digna de meus pais e me incluísse nas páginas da fama. Ele estava sempre incitando-me a conseguir reputação literária, o que então também me preocupava, embora depois eu tenha me tornado bastante indiferente a isso. Naquela ocasião, ele desejava que eu escrevesse, não com a ideia de que eu fosse capaz de produzir algo de importância, mas para que ele pudesse julgar o que eu seria capaz de realizar no futuro (SHELLEY, 1831, p. 13).

As cenas contidas no livro, como os atos de crueldade contra o monstro, os assassinatos violentos e assustadores e, em particular, a gênese da criatura, descrita de maneira tão explícita e grotesca, podem ser atribuídas ao fato de a autora exigir muito de si mesma e também à sua vontade de ser reconhecida pelo público como uma escritora de peso. Poovey (1985) especula que as expectativas que Percy tinha em relação à Mary faziam com que esta associasse a escrita a uma agressiva vontade de ser famosa, sedimentando, assim, o legado de seus pais.

EDIÇÃO DE 1831: UMA AUTORREVISÃO POLÊMICA

Há, até hoje, debates sobre qual seria a melhor versão do texto de *Frankenstein*. Anne Mellor (1990, p. 37) e Marilyn Butler (1996, p. 304) argumentam que a versão de 1818 é a melhor, por conter a verdadeira raiz do pensamento da autora no momento em que foi publicada. Porém, é importante notar as alterações feitas na edição de 1831 e refletir sobre a sua natureza e não julgá-las apenas como mera conformidade com as normas da sociedade.

Em sua introdução à versão de 1831, Mary Shelley comentou as mudanças que realizou, frisando que aquela era uma revisão de ordem estilística, que não alterava o conteúdo do livro.

Não acrescentarei senão uma palavra quanto às alterações que fiz. Referem-se principalmente ao estilo. Não alterei qualquer parte da história nem introduzi idéias ou situações novas. Corrigi a linguagem onde estava tão seca que seria capaz de interferir com o interesse da narrativa; e essas alterações ocorrem qua-

se que exclusivamente no início do primeiro volume. Além do mais, acham-se inteiramente restritas àquelas partes que nada mais são do que adjuntos da história, preservando, contudo, o essencial (SHELLEY, 1831, p. 13).

No entanto, o leitor pode perceber que as mudanças não foram insignificantes, pois a primeira parte do livro foi praticamente reescrita para dar mais ênfase à infância de Victor Frankenstein e à importância desta para o desenrolar da história.

Durante os treze anos que se passaram entre as duas edições, diversos acontecimentos –alguns drásticos –, colaboraram para modificar a visão de mundo da autora: seus filhos Clara e William faleceram; ela deu à luz outro filho, Percy, que seria o único a sobreviver; pouco tempo depois, sofreu um aborto espontâneo e, por fim, em 1822, defrontou-se com o falecimento súbito de seu marido, por afogamento, durante uma tempestade.

A par desses eventos, a moral vitoriana se introjetava na sociedade da época, o que alguns estudiosos afirmam ter colaborado para domar o espírito revolucionário da autora. É inegável, também, que, aos trinta anos, ela atingira uma maturidade que não podia mais comparar-se à experiência da jovem de dezoito anos que escrevera **Frankenstein**.

A leitura das duas edições demonstra que, na última, a autora buscou enfatizar a importância da educação na formação do indivíduo. Na edição de 1818, Victor Frankenstein fala sobre sua criação de modo sucinto: “Nenhuma infância poderia ter sido mais feliz que a minha. Meus pais eram indulgentes, e minhas companhias amigáveis” (SHELLEY, p. 18). Na edição de 1831, Mary Shelley, de certo modo, tenta explicar o comportamento de Victor associando-o ao tratamento que ele havia recebido dos pais:

Eu era seu brinquedo e seu ídolo, e algo melhor - seu filho, a inocente e desamparada criatura dada a eles pelos céus, quem eles levariam ao bem, e cujo futuro estava em suas mãos para direcionar à felicidade ou à miséria, de acordo com o cumprimento de seus deveres a mim (SHELLEY, 1831, p. 19).

Nessa passagem, no início do livro, é possível notar a visão de Victor sobre o que significa ser pai. Pode-se perceber que Victor tem noção da importância da educação para a felicidade de um indivíduo, o que, de certo modo, o torna também culpado de todas as ações da criatura após o abandono que esta sofre. A culpa dos pais de Frankenstein é igualmente expressa: ao tratarem Victor como um “ídolo”, eles criaram a base para o complexo de superioridade do filho e também para o seu desejo constante de validação. Na edição de 1831, a crítica não recai sobre ato físico de criar uma vida ultrapassando os limites da moral, mas sim sobre a responsabilidade de criar e guiar um indivíduo — no caso, a criatura— de maneira imprópria.

Em diversas partes do primeiro volume, o leitor pode perceber a obsessão de Frankenstein por dar vida a um ser que o venerasse e essa busca o impulsiona como cientista, como é possível observar na passagem a seguir: “Uma nova espécie iria me louvar como seu criador e fonte; muitas criaturas felizes e excelentes iriam dever sua existência a mim. Nenhum pai poderia exigir essa gratidão de um filho tão completamente como eu deveria merecer a deles” (SHELLEY, 1831, p. 39).

A primeira divergência significativa entre as duas versões citadas é a nova introdução escrita por Mary Shelley, que visa a explicar aos leitores como a história de **Frankenstein** foi escrita. Nessa introdução, a autora também comenta o fato de o prefácio de 1818, que se mantém na versão de 1831, ter sido inteiramente escrito por seu marido Percy Shelley.

Mary Shelley faz alterações em todo o primeiro volume, até mesmo acrescentando capítulos para expandir alguns assuntos. Por exemplo, no primeiro capítulo do volume I, é possível observar uma grande mudança no texto. Na edição de 1818, Elizabeth é prima de Victor e sua ida para a casa dos Frankenstein é descrita em apenas um parágrafo:

Meu pai tinha uma irmã, a quem ele amava com grande afeto, e que casou cedo com um cavalheiro Italiano [...] Mais ou menos no tempo em que eu a mencionei que ela morre; e alguns meses depois ele recebeu uma carta de seu marido, o familiarizando sobre sua intenção de casar com uma moça Italiana, e pedindo ao meu pai que tomasse conta de Elizabeth, a filha única de sua irmã falecida (SHELLEY, 1818, p. 47).

Na edição de 1831, a autora altera essa passagem drasticamente e transforma Elizabeth em uma órfã que Victor e sua mãe, Caroline, encontram enquanto visitam o vilarejo próximo do local onde moram. Os dois ficam encantados com a diferença entre Elizabeth Lavenza e seus irmãos, pois Elizabeth é loura e de olhos claros, enquanto seus irmãos são robustos e têm cabelos escuros. Nessa versão, a autora dá mais relevo à história de Elizabeth e faz uma introdução gradual da menina, agora órfã, à família Frankenstein. Após ver Victor brincando com a garota na vila, seu pai decide adotar a jovem:

Quando meu pai retornou de Milão, ele encontrou brincando comigo no corredor de nossa vila uma criança mais branca que a imagem de um anjo - uma criatura que parecia radiar brilho com sua aparência e cuja forma e movimentos eram mais leves que a camurça dos morros. [...] Eles consultaram o padre do vilarejo, e o resultado foi que Elizabeth Lavenza se tornou habitante da casa de meus pais -minha mais que irmã- a linda e adorada companheira de todas as minhas ocupações e prazeres (SHELLEY, 1831, p. 20- 21).

Outra alteração de vulto realizada por Mary nessa edição foi a introdução de um novo segundo capítulo e a transformação do capítulo II da edição de 1818 no capítulo III. Esse novo texto dá ênfase à infância de Victor e à sua relação com os pais, além do amigo Clerval e Elizabeth:

Nenhum ser humano pode ter passado uma infância mais feliz que eu. Meus pais eram possuídos pelo espírito de bondade e indulgência. [...] Quando eu socializava com outras famílias, eu distintivamente discernia o quão peculiarmente afortunado eu era, e a gratidão melhorava o desenvolvimento do amor familiar (SHELLEY, 1831, p.23).

O texto também revela que sua vontade de aprender novas ciências e controlá-las surgira antes de seus estudos universitários e que seu humor era ditado por seu conhecimento: “Meu temperamento era às vezes violento, e minhas paixões veementes; mas por alguma razão elas não se concentravam em buscas infantis, mas sim em uma vontade intensa de aprender” (SHELLEY, 1831, p. 23).

Na versão de 1818, o pai de Victor parece interpretar como obrigação as suas tarefas de pai e marido, mas na versão de 1831 ele é movido pelo amor e pelo senso de justiça. Pode-se notar essa diferença comparando-se o texto com a revisão de 1831:

Quando meu pai se tornou marido e um pai, ele encontrou seu tempo tão ocupado pelos deveres de sua nova situação, que ele renunciou muitos de seus empregos, e se devotou a educação de seus filhos (SHELLEY, 1818, p.47).

Existia uma diferença considerável entre as idades de meus pais, porém essas circunstâncias pareciam uni-los ainda mais em laços de devoção e afeto. Existia um senso de justiça na mente de meu pai; que exigia aprovações veementes e um amor forte (SHELLEY, 1831, p. 18).

Houve também uma pequena alteração no trecho em que Caroline contrai a doença que vem a ser a causa de sua morte. Ainda que com umas poucas alterações de palavras, Shelley conseguiu mudar a circunstâncias em

que ela ocorre. Na versão de 1818, Caroline entra nos aposentos de Elizabeth, que adoeceu com a febre escarlate, sem saber que ainda havia risco de contaminação. Na edição de 1831, a mãe de Victor adentra no quarto de Elizabeth sabendo que sua filha adotiva estava em um estado mais grave e precisando de cuidados, e, com seu bom coração e altruísmo, põe em risco a própria saúde, o que vem a causar sua morte:

Ela tinha, primeiramente, se curvado ao nosso pedido; porém quando ela soube que sua favorita estava se recuperando não pode mais se conter de sua associação, e entrou em seus aposentos muito antes que o perigo de infecção tivesse passado. As consequências dessa imprudência foram fatais (SHELLEY, 1818, p. 60).

Ela tinha, primeiramente, se curvado ao nosso pedido, porém, quando ela ouviu que a vida de sua favorita estava ameaçada, não pode controlar sua ansiedade [...] Elizabeth estava salva, mas as consequências dessa imprudência foram fatais para a sua curadora (SHELLEY, 1831, p. 28).

A última alteração a ser mencionada neste trabalho diz respeito à cena em que a criatura confessa sua culpa no assassinato de William, irmão mais novo de Victor Frankenstein, e relata como conseguiu fazer com que Justine, uma jovem criada da casa Frankenstein, fosse responsabilizada por esse ato.

Aqui, eu pensei, está um dos sorrisos que são reservados a todos, mas não a mim; ela não deve escapar: graças às lições de Félix e às leis sanguíneas dos homens, eu aprendi como funciona o mal. Eu me aproximei dela sem ser percebido, e coloquei o retrato seguramente em um dos bolsos de seu vestido (SHELLEY, 1818, p. 263).

Ao contrário do que a autora diz em sua introdução à edição de 1831, essa alteração não ocorre no primeiro volume do livro e também não pode ser considerada apenas estilística.

Na edição de 1818, como é possível notar no trecho anteriormente citado, a razão para a criatura culpar Justine é simples e descrita brevemente e o ato de colocar o retrato, que ele havia retirado do corpo de William, no bolso da jovem também é descrito de modo objetivo. Já na versão de 1831, a cena é quase completamente reescrita e ampliada:

Aqui, eu pensei, está um dos sorrisos que emanam felicidade que são reservados a todos menos a mim. E então eu me curvei sobre ela, e sussurrei, ‘Acorde, luz, seu amante está perto; aquele que daria sua vida para obter um olhar de afeição de seus olhos: minha amada, acorde!’

A adormecida se moveu; uma corrente de terror passou por mim. Realmente acordar, e me vir, e me xingar, e me culpar de assassinato? Ela, com certeza, agiria desse modo se seus olhos escuros abrissem e ela me visse. O pensamento era uma loucura; agitava a besta que havia em mim – não eu, mas ela, deveria pagar pelo assassinato que eu havia cometido; já que eu fui para sempre roubado de tudo que ela poderia me dar, ela deve perecer. O crime teve sua fonte nela: seja dela o castigo! (SHELLEY, 1831, p. 127).

Nesse trecho, o leitor consegue perceber a angústia da criatura. O ato de colocar a culpa em Justine é também descrito de maneira mais melodramática, assim como o motivo pelo qual a criatura a escolheu também é mais elaborado.

Essa alteração na história é de grande importância para o horror moral de **Frankenstein**, já que, até esse ponto, todos os atos de crueldade da criatura estavam apoiados na ideia de que ela estava apenas se defendendo das maldades do mundo. Porém, ao escolher Justine apenas por achar que ela nunca poderia amá-lo, o monstro a

incrimina injustamente e de forma deliberadamente cruel. Ao desenvolver essa parte da história, Shelley oferece uma visão mais profunda dos sentimentos da criatura.

Com essas alterações em sua obra, Mary Shelley conseguiu explicar melhor alguns dilemas morais pertinentes ao século XIX e à era vitoriana contidos na edição de 1818. Alguns estudiosos como Anne Mellor (1988), Ellen Moerz (1996) e, principalmente, James O'Rourke (1999) tentam explicar o motivo dessas mudanças por meio de sua biografia e de uma adequação aos pensamentos da sociedade da época.

Enfatizando a boa relação entre os pais de Victor, sua boa educação, mudando a caracterização de Elizabeth de prima para órfã adotada pela família Frankenstein e ampliando a visão da angústia da criatura para com as injustiças que ocorrem na sociedade, a autora se aproxima cada vez mais da “*exhibition of the amiableness of domestic affection, and the excellence of universal virtue*” que Percy descreveu no prefácio de 1818, o que pode fazer o leitor refletir mais profundamente sobre os motivos das adaptações feitas em 1831. Sobre isso, James O'Rourke comenta:

As revisões mais importantes de 1831 em *Frankenstein*, como a introdução da autora, focam nos dilemas morais apresentados no romance de 1818, cuja história de horror não depende somente dos atos de um indivíduo identificado como o malvado, que poderia facilmente ser distinguido do resto da sociedade, mas, sim, em uma derrapagem sistemática que começa em nossos sentimentos mais altruístas, nossas “afeições domésticas”, como eles constroem as convenções sociais que transformam a Criatura em um monstro; e a revisão mais longa de 1831 pondera como romances, e particularmente romances românticos, tendem a fortalecer esses preconceitos (O'ROURKE, 1999, p. 379).

Com essa reflexão, pode-se perceber que as mudanças feitas pela autora, em sua maioria, não foram somente estilísticas, possibilitando uma nova interpretação da obra.

A suposição de que os acontecimentos na vida da autora influenciaram as alterações feitas em *Frankenstein* é uma das teorias mais fortes sobre o assunto. Em seu estudo sobre o debate em questão, Mellor (1988, p. 170) explica que:

Por volta de 1831, as mortes de sua segunda filha, seu filho William, e de seu marido, seguidas da morte de Lorde Byron e a traição de sua amizade por parte de Jane Williams – acrescidas das suas circunstâncias financeiras limitadas e seu desespero devastador e cheio de culpa - tudo isso convenceu Mary Shelley de que a vida do ser humano é decidida não por escolhas pessoais ou por livre arbítrio e sim por forças materiais fora de nosso controle.

A questão é que Mary fora apresentada às teorias de Charles Darwin por seu pai e pelo então futuro marido, Percy Shelley, e Victor Frankenstein fora uma personagem construída segundo uma noção de ciência que, intimamente, Mary Shelley abominava: a ideia de que, ao invés de descrever e compreender a natureza, o homem deveria usar o conhecimento científico para controlá-la e manipulá-la. Assim, a primeira versão era muito mais centrada em Frankenstein do que na criatura:

Muitas e longas eram as conversas entre Lord Byron e Shelley às quais eu assistia como ouvinte devota, mas silenciosa. Durante uma delas, discutiu-se sobre várias doutrinas filosóficas e, entre outras, sobre a natureza do princípio da vida, e se havia possibilidade de ele ser descoberto e comunicado a algo. Eles falavam das experiências do Dr. Darwin (não me refiro ao que o doutor realmente fez ou disse que fez, mas no meu próprio interesse, no que se falava que ele teria feito), que havia guardado um pedacinho de vidro até que, por algum meio extraordinário, ele começou a se mover voluntariamente. Afinal de

contas, não era assim que a vida devia ser criada. Talvez se pudesse reanimar um cadáver; as correntes galvânicas tinham dado sinal disso; talvez se pudesse fabricar as partes componentes de uma criatura, juntá-las e animá-las com o calor da vida [...]Minha imaginação, solta, possuía-me e guiava-me, dotando as sucessivas imagens que se erguiam em minha mente de uma clareza que ia além dos habituais limites do sonho. Eu via — com os olhos fechados, mas com uma penetrante visão mental —, eu via o pálido estudioso das artes profanas ajoelhado junto à coisa que ele tinha reunido. Eu via o horrível espectro de um homem estendido, que, sob a ação de alguma máquina poderosa, mostrava sinais de vida e se agitava com um movimento meio-vivo, desajeitado. Deve ter sido medonho, pois terrivelmente espantoso devia ser qualquer tentativa humana para imitar o estupendo mecanismo do Criador do mundo. O sucesso deveria aterrorizar o artista; ele devia fugir de sua odiosa obra cheio de horror. Ele esperaria que, entregue a si mesma, a centelha de vida que ele lhe comunicara extinguir-se-ia, que aquela coisa que recebera uma animação tão imperfeita mergulharia na matéria morta, e ele poderia então dormir na crença de que o silêncio do túmulo envolveria para sempre a breve existência do hediondo cadáver que ele olhara como berço de uma vida(SHELLEY, 1831, p.14).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alguns críticos, dentre eles Mellor, defendem a teoria de que os acontecimentos que permearam a trajetória da autora fizeram com que revisasse a própria obra, buscando explicar as ações da criatura como o resultado de uma determinação do meio ambiente. Tendo sido privada de tudo aquilo que dá suporte à vida humana, a criatura se transformara em um monstro. Mellor cogita, inclusive, que quando a criatura mata o pequeno William, irmão de Victor Frankenstein, de certo modo, concretiza na ficção, metaforicamente, a morte do pai de Mary, William Godwin, que se tornara o mais duro antagonista de sua vida adulta. Para Mellor, Shelley deseja que compreendamos as consequências morais dos nossos modos de ver o mundo, do nosso hábito de impor sentido ao que desconhecemos.

A par do olhar crítico sobre a obra e qualquer teoria acerca das alterações feitas na última edição do romance, resta-nos reconhecer que, indubitavelmente, *Frankenstein* tornou-se atemporal e trata de uma questão que transcende o olhar romântico certamente presente na sua gênese: o fato de que, para Mary Shelley, conforme a autora sinaliza no prefácio à primeira edição, os laços entre criador e criatura possibilitam um mergulho assustador nos meandros da natureza humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 1996.

BUTLER, Marilyn. Introduction. **Mary Shelley, Frankenstein: or the modern Prometheus**. The 1818 text. Oxford: Oxford University Press, 1994.

HOMANS, Margaret. **Bearing demons: Frankenstein's circumvention of the maternal**. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

MELLOR, Anne K. **Mary Shelley: her life, her fiction, her monsters**. New York: Methuen, 1988.

MOERS, Ellen. Female gothic. In: _____. **Literary Women: The Great Writers (New York: Doubleday, 1976)**.

O' ROURKE, James. The 1831 Introduction and revisions to **Frankenstein: Mary Shelley dictates her legacy**. **Studies in Romanticism**, n. 38, n. 3, 1999, pp. 365-85.

POOVEY, Mary. **The proper lady and the woman writer: ideology as style in the works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen**. Chicago: University of Chicago Press, 1984, pp. 114-42.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. **The Gothic**. USA: Blackwell Publishing, 2004.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein or the modern Prometheus**. London: Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, Finsbury Square (1818). Disponível em <https://archive.org/details/Frankenstein1818Edition>. Acesso 05 de jan. 2017.

_____. **Frankenstein** [1831], USA: Sterling Publishing Co. Inc., 2012.

_____. **The letters of Mary Wollstonecraft Shelley**, ed. Betty T. Bennett. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.

TODOROV, Tzvetan. **The fantastic**. A structural approach to a literary genre. Translated by Richard Howard. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1975.

WALLACE, Diana; SMITH, Andrew. The female Gothic: then and now. **Gothic Studies**, May 2004, v. 6, issue 1, p.1-7.

ABSTRACT

This paper aims at the contrastive analysis of the 1818 and 1831 editions of Mary Shelley 's novel Frankenstein, in order to identify the differences between the two versions and to point out the possible reasons for the changes made in the 1831 edition, which is the version more translated and translated. For that, the changes made by the author were identified, as well as the mapping of the hypotheses raised by the critics for the changes in the last edition of the work. Through bibliographic records, it was sought to verify the possible relationships between data of the author's biography and such changes.

Keywords: Frankenstein; Mary Shelley; Gothic Literature; Literary Studies; English literature.