

**IVONILDA LEMES**

**PROMETEU (DES)ENCANTADO: SENSIBILIDADES HISTÓRICAS E  
GESTÃO DA VIDA E DA MORTE**

**Uberlândia, fevereiro de 2002.**

# **Livros Grátis**

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

Milhares de livros grátis para download.

**IVONILDA LEMES**

**PROMETEU (DES)ENCANTADO: SENSIBILIDADES HISTÓRICAS E  
GESTÃO DA VIDA E DA MORTE**

**Uberlândia, fevereiro de 2002.**

**IVONILDA LEMES**

**PROMETEU (DES)ENCANTADO: SENSIBILIDADES HISTÓRICAS E  
GESTÃO DA VIDA E DA MORTE**

**Dissertação apresentada como parte da  
avaliação para obtenção do título de Mestre  
em História, na área de Política e  
Imaginário oferecido pelo Instituto de  
História da Universidade Federal de  
Uberlândia.**

**Orientadora: Jacy Alves de Seixas**

**Uberlândia, fevereiro de 2002.**

## **DEDICATÓRIA**

**Aos meus pais,  
*Ovídio e Orides*, por  
ensinar-me a ler,  
através das coisas  
simples da natureza,  
a beleza da vida.**

## AGRADECIMENTOS

Às professoras *Christina, Giselda, Jacy e Karla* pela amizade e apoio, combustível indispensável, não só para realização deste e outros trabalhos, como também na sustentação da arte de “ser” humano.

À *Cristiane, Luci Helena, Ruth, Vânia* pela lembrança de que é preciso persistir para a realização do que propomos.

A todos os meus familiares e amigos que estiveram comigo, seja na academia ou no "butiquim", mesmo nas piores fases desta gestação.

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

**Orientadora:**

**Professora Dr<sup>a</sup>. Jacy Alves de Seixas**

---

**Examinadoras:**

**Professora Dr<sup>a</sup>. Cynthia Machado Campos**

---

**Professora Dr<sup>a</sup>. Karla Adriana Martins Bessa**

---

---

## SUMÁRIO

RESUMO.....	08
APRESENTAÇÃO.....	09
CAPÍTULO I:	
<i>JOGOS DE RAZÃO E SENSIBILIDADE - DO FOGO PROMETÉICO ÀS NEBLINAS DAS PROVETAS.....</i>	<i>22</i>
CAPÍTULO II	
<i>NOVOS CÓDIGOS DE VIDA E ARQUITETURA DA SELEÇÃO ARTIFICIAL.....</i>	<i>58</i>
CAPÍTULO III	
<i>RITUAIS FÚNEBRES: SENSIBILIDADES PARA ALÉM DA RAZÃO.....</i>	<i>86</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	112
ANEXO – I.....	118
ANEXO - II.....	120
BIBLIOGRAFIA.....	121



## FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborado pelo Sistema de Bibliotecas da UFU / Setor de  
Catalogação e Classificação

G552p Lemes, Ivanilda.

Prometeu (des)encantado : sensibilidades históricas e gestão da vida e da morte / Ivanilda Lemes. - Uberlândia, 2002.  
123f.

Orientador: Jacy de Alves Seixas.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Mestrado em História.

Inclui bibliografia.

1. História - Filosofia - Teses. 2. Cinema e história - Teses. 3. Morte - Teses. 4. Vida - Teses. 5. Imortalidade - Teses. I. Seixas, Jacy de Alves. II. Universidade Federal de Uberlândia. Curso de Mestrado em História. III. Título.

CDU: 930.2 (041.3)

930.2:791.43(041.3)

## *Resumo*

Percebemos que as sensibilidades do homem ocidental contemporâneo têm representado a morte como uma perda irreparável, o que vem viabilizar projetos visando a decifração dos mistérios da vida através da engenharia genética. Neste contexto, a referência a critérios externos à razão (seja de ordem ética, religiosa ou outra) deixa de ser atuante/ativo, fazendo com que as pesquisas científicas e tecnológicas sejam desenvolvidas no sentido de disponibilizar os recursos necessários para a construção de artifícios que venham corroborar uma interpretação própria da realidade. Assim, inaugura-se uma nova versão do mito de *Prometeu*, centrado no poder, no jogo político.

Este novo criador (em última instância, os médicos e pesquisadores da área da biologia e genética) desce de outros campos, sejam eles referenciados nas “divindades”, até então sagradas, alcançando alguns “escolhidos”, a partir de critérios e lógicas estipulados pelo próprio conhecimento científico. Suas raízes já não estão fincadas no passado grego, mas nos limites de uma razão ilimitada, cujos parâmetros fluem em si mesma. Portanto, ao penetrar nos segredos da vida, os cientistas ignoram questões subjetivas na sua tentativa de reduzir toda a complexidade da existência humana dentro de “princípios” racionais e objetivos. Introduzem, como consequência, uma morte aterrorizadora, destituída de sentidos, despida de seus poderes místicos e/ou existenciais. Neste sentido, na sua busca incondicional da eternidade terrena, parecem não perceber que suas lâminas e tubos ainda não são capazes de “ensaiarem” a preservação das subjetividades humanas.

O objetivo desta dissertação é discutir a questão da morte e da finitude na modernidade, a partir das formas de sua inserção na sensibilidade e rituais contemporâneos.

## *Apresentação*

Os avanços científicos e tecnológicos na área da medicina genética têm aguçado o desejo de homens ocidentais contemporâneos de conseguir controlar a vida. Questão que perpassa vários campos, alcançando, além dos domínios da medicina, a área do direito, da religião, da ética, da moral. Interessa-nos situar nossa pesquisa no campo teórico-metodológico das sensibilidades, mentalidades e imaginário ocidentais, e como estes são tecidos e reapropriados na atualidade. Centramo-nos naquilo que tange a relação entre morte e vida, atentando, especialmente, para a produção / manipulação desta última.

No contexto em que uma imaginação acolhe e recria este imaginário, detemo-nos mais especificamente nas tramas tecidas na última década do século XX, embora utilizando, como genealogia, fontes que antecedem este período. Nossa atração pela temática sustenta-se na atualidade mesma da questão e a presença marcante das novas “descobertas” em produções cinematográficas de estilo comercial, acessível ao grande público. Isto parece sugerir um importante fenômeno de sensibilidade e a interação deste “público” com esse imaginário. Recursos estes que têm permitido crer na perpetuação daquele que foi atingido pela morte, o que se torna possível através da “*criogenia*” ou “*criônica*”, uma nova técnica que nos remete aos desejos dos antigos egípcios, expressos na vontade de imortalidade inscrita em suas múmias e, ao mesmo tempo, abre caminho para que a medicina contemporânea comece a vislumbrar o retorno do corpo ao estado anterior, ressuscitando os mortos<sup>1</sup>.

A análise das “disposições” do homem ocidental contemporâneo, especialmente daqueles que têm no conhecimento dos mistérios da vida um dos seus objetivos, é importante na medida em que articula um campo onde podemos repousar a nossa problematização, ou

---

<sup>1</sup> Esta discussão foi proposta pelo diretor Wes Craven no filme: “*Um Frio Corpo Sem Alma*”, de 1985. Enfoca as implicações que a medicina da “*era dos milagres*” traz para o campo

seja, perseguir os traços de uma sensibilidade e imaginação que se apropria (acolhe e recria) este imaginário, e, em certa medida, os antecipa. Embora consideremos que as pesquisas implementadas com o uso dos mais recentes recursos tecnológicos vêm acarretando implicações em campos diversos, não nos deteremos nestes aspectos além do necessário para o desenvolvimento da temática, haja vista que a amplitude do debate não nos permitiria abranger a sua totalidade, ainda que este fosse o nosso objetivo.

Neste cenário, portanto, percebemos um jogo ambivalente, considerando os recursos disponibilizados para a extensão da vida e permanência da morte. Isso apresenta-se, para o homem contemporâneo, como uma disputa que se sustenta em regras incompatíveis com os seus desejos e que, portanto, devem ser superadas com os avanços na área da medicina, disponibilizando oportunidades de revanche e com grandes chances de vencer o grande inimigo (a finitude) e anunciar a conquista cada vez mais “próxima” do prêmio da imortalidade.

Atentos para as formas como o tema da vida e da morte toca as sensibilidades contemporâneas, privilegiamos o cinema (ou melhor, alguns filmes que abordam a temática com “sucesso” de público) como fonte de pesquisa. Ao lado das produções cinematográficas, estaremos analisando, também, a obra literária de Mary Shelley e depoimentos de pessoas, buscando trabalhar suas memórias dentro de um ângulo elástico, especialmente levando e reelaborando suas sensibilidades acerca da vivência da morte através de rituais fúnebres praticados a cerca de trinta a quarenta anos atrás.

A opção por analisar filmes fundamenta-se na compreensão de que estes são narrativas privilegiadas para a compreensão do imaginário coletivo contemporâneo, possibilitam a ampliação do debate historiográfico, desde que os abordemos como gestados a partir de uma cultura específica, por pessoas comprometidas com um dado projeto político, e ainda ligadas às regras do mercado no qual lançam a sua mercadoria<sup>2</sup>. Além das suas especificidades, as produções cinematográficas constituem uma representação do momento

---

religioso. Ver também HUGHES. James (Op. Cit.) 2001: 4-10.

<sup>2</sup> Robert Darton, ao fazer uma análise da circulação dos livros clandestinos na França, afirma que a sua leitura “*deve ser feita considerando o conjunto sistemático dos elementos que tornaram possível a própria existência daquele livro: o jogo da oferta e da procura, as condições de publicação, os circuitos de comercialização*”. Ver:

DARTON, Robert. **Edição e Sedição: o universo da literatura clandestina no século XVIII**. - tradução

no qual seu criador vive. Neste sentido - diz Ivan Gaskell, referindo-se à obra de arte - a importância da autoria é considerada “[...] não só pelo valor que irá atribuir à obra, mas sim para perceber a concepção do autor”<sup>3</sup>. Ainda, para além da “ilustração” de uma dada realidade, a fonte atua, incide e interfere no social. Pensando assim, introduzimos parte da narrativa da primeira fonte escolhida para análise:

*“Tratei de imaginar uma história que falasse dos misteriosos temores da nossa natureza e que despertasse profundo horror. Uma história que fizesse o leitor ter medo de olhar ao seu redor, que coalhasse o sangue e fizesse o coração bater mais forte”.*

A trama se passa no início do século XIX, numa Europa transtornada pelas mudanças revolucionárias e profundas transformações políticas e sociais. Os progressos científicos apresentam-se como fatores que iriam mudar a vida de todos. O desejo de saber nunca fora tão grande. Entre os pioneiros, o capitão Robert Walton, cuja obsessão era chegar ao Polo Norte. Com a meta já próxima, a sua viagem revelou uma história capaz de inspirar terror no coração de todos os que ousam se aventurar no desconhecido.

No ano de 1794, um navio, arrastado por uma forte tempestade, chocou-se com um iceberg, levando um dos tripulantes a cair nas águas geladas e desaparecer em seguida, sem obter ajuda dos companheiros que apenas o observou, sem, contudo, descerem do bloco de gelo onde se encontravam, não aproximando da vítima. Com a embarcação presa no gelo, os marinheiros reivindicam o retorno à Inglaterra, porém, sem a concordância do capitão, que estava disposto a seguir seus objetivos a custo de *“tantas vidas fosse preciso”* - disse. Em meio às discussões, percebem a aproximação de um vulto, cujos contornos estavam ofuscados pelo nevoeiro, que se levantava da geleira pela qual caminhava. Apenas ao chegar junto ao grupo, vêem que se trata de um homem, que chega ao som de estranhos rugidos, despertando os cães que, ao atacar a misteriosa presa, são lançados ao chão, sem vida. Apavorados, todos retornam ao navio...

É neste cenário sombrio, frio e misterioso que o romance de *Frankenstein*, da

---

Myriam Campello. - São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 162.

<sup>3</sup> GASKELL, Ivan. *“História das imagens”*. In: BURKE, Peter (org.). **A Escrita da História: Novas Perspectivas**. - tradução de Magda Lopes - São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista,

escritora inglesa Mary Shelley<sup>4</sup>, lançado em 1818, é apresentado ao público no final do século XX, mais precisamente em 1994, sob a adaptação do diretor e ator de cinema Kenneth Branagh. A produção cinematográfica, apresentada como “*Frankenstein de Mary Shelley*”, revela a atualidade de um tema que despertou fascinação ao longo do tempo, perpassando mais de cento e setenta anos. Esta trama, portanto, encontrou terreno fértil nas sensibilidades tecidas, praticamente, em duas viradas de século.

A adaptação de Branagh pretende-se fiel à narrativa de Shelley: gira em torno de um cientista - Victor Frankenstein - nascido na cidade suíça de Genebra, que se dedica a descobrir os segredos da vida, manipulando partes de cadáveres, a partir dos quais monta um novo ser e o fez viver. Sua experiência tem como ponto de partida a angústia provocada pela morte de sua mãe<sup>5</sup>. Da pulsão de vida do referido personagem - criado originalmente no início do século XIX - percebemos “brotar” também inquietações de homens que viram os últimos instantes do século XX sendo tragados pela implacabilidade de um novo tempo, quando a angústia de uma existência efêmera vem mover a busca da fórmula para se chegar a um ser invulnerável ao ciclo vital. Tal postura vem abalar os tradicionais conceitos de vida e de morte, suscitando novas dúvidas, dentre elas a de saber “*quando alguém está ‘suficientemente morto’ para interromper o suporte à vida, transplantar órgãos, efetivar testamentos e enterrar o corpo?*”<sup>6</sup>.

A narrativa introduzida pertence ao gênero ficção, para a qual podemos fazer uso da análise feita por Aristóteles em relação à literatura, entendida como algo “*que poderia ter acontecido*”<sup>7</sup>, as referidas montagens esboçam uma espécie de ensaio dos experimentos que cineastas lançam ao público para aguçar o desejo de transpor para o palco da vida a tela do

1992, p. 244.

<sup>4</sup> SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou o Moderno Prometeu** - Tradução: Éverton Ralph - Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998. (1ª edição: 1818). [**Frankenstein or The Modern Prometheus** - Título original].

<sup>5</sup>: Philippe Ariés, ao trabalhar a relação do homem com a morte, dedica boa parte da discussão à dificuldade deste em lidar com a perda da pessoa próxima, uma vez que a “*a morte do outro*” o faz perceber-se irremediavelmente mortal. Ver:

ARIÉS, Philippe., **O Homem Diante da Morte**. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1990, pp. 445-604.

<sup>6</sup> HUGHES, James. “*O Futuro da Morte - A Criônica e o Destino do Individualismo*”. **Folha de São Paulo**. Caderno Mais, 04/11/2001, p. 4.

<sup>7</sup> VOILQUIN, Jean & CAPELLE, Jean (orgs.). **ARISTÓTELES: Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, p. 303. Esta concepção pode ser ampliada ao que *se propõe a fazer acontecer*, considerando as análises de Darton, ao considerar que “... o livro, com pretexto de

cinema e/ou da TV. No que se refere à manipulação da vida em nome da infalibilidade humana, existem várias produções, como as de *Frankenstein(s)*, o que vem acenar para a boa receptividade, interação e projeção das sensibilidades ligadas a esta temática, que apresenta não só as marcas das tramas políticas do momento. A sensibilidade coletiva, neste sentido, aponta e delinea fatos ainda não inscritos nos discursos sociais racionalizantes, mas que, juntamente com a imaginação, enunciam o contexto.

Dessas produções, selecionamos o “*Frankenstein de Mary Shelley*” dirigido por Kenneth Branagh lançado em 1994<sup>8</sup>. “*Frankenstein - O Monstro das Trevas*” chegou às telas em 1990, com uma adaptação de Roger Corman’s, estrelado por John Hurt e Raul Júlia. Esta também foi uma das narrativas selecionadas para este trabalho, uma vez que vem contemplar a proposta do Capítulo II. Bem anterior a estas e outras tantas que chegaram ao público, principalmente nas duas últimas décadas do século XX, foi apresentado por James Whale “*Frankenstein - The Man Who Made a Monster*”, em 1931. Neste filme, Doutor Frankenstein, representado pelo ator Colin Clive, cria em seu laboratório um monstro (Boris Karloff) feito a partir de cadáveres. O criador teve as suas aspirações para com a criatura frustradas quando percebe diante de si uma fera incontrolável. Esta adaptação mistura a decadência do gótico com um lirismo frio.

A versão de *Frankenstein*, de 1931 parece ensaiar a insensibilidade do cientista em relação àqueles que lhes são sujeitados, o que, ironicamente, o nazismo alemão levará aos seu grau máximo, ao colocá-lo a serviço do anti-semitismo alguns anos mais tarde. Na primeira cena, dois misteriosos homens aguardam o final de um sepultamento para arrancar da cova um caixão. Este guarda um corpo que “*estava só descansando, esperando a nova vida que estava chegando*” - disse um deles, tomando para si o poder a muito atribuído a Deus e aos anjos, até então responsáveis por realizar o “translado” da alma até os céus. Agora, o novo agente encontra-se no plano terreno, onde a eternidade deverá ser conquistada.

Porém, a vida que chega pelas mãos do cientista despede-se daquela professada pelas Sagradas Escrituras, onde pelo menos a alma encontra o repouso merecido, não ocorrendo o mesmo com o corpo que, enquanto matéria, pode ser dissecado, esquartejado,

---

*expressar a opinião pública, visa moldá-la*”. [Ver: DARTON, Robert. (op. cit.); p. 186].

de forma que apenas as melhores partes possam ser aproveitadas, o que possibilita descartar, por exemplo, o cérebro “inútil”, e selecionar os melhores exemplares para a constituição de um corpo ao qual Doutor Henry Frankenstein<sup>9</sup> daria a vida “*em nome de Deus*”. Da forma análoga, na década de trinta, eram depuradas na Alemanha as “deformações” que impediam “o bom funcionamento” do corpo social, projeto de intervenção implementado pelo Estado nazista e devidamente justificado pelas ideologias totalitárias que então alcançavam as sensibilidades das “massas”.

Poderíamos contextualizar historicamente o filme de James Whale de diversas formas, o que pensamos não ser necessário, uma vez que importa, no momento, apenas apresentar argumentos que venham corroborar a nossa concepção de que o cinema constitui para nossa investigação da sensibilidade e do imaginário sociais uma importante fonte documental.

Entendendo que todos os gêneros de filmes que chegam às telas do cinema “*podem ser igualmente objetos documentais de análise social e cultural*”<sup>10</sup>, procuramos, através das montagens escolhidas, perceber o despertar da sensibilidade das pessoas para questões relativas à vida e à morte. Como grande parte desses trabalhos cinematográficos foram produzidos nos últimos dez anos, acreditamos que a nossa temática faz parte da angústia do homem contemporâneo, uma vez que (concordando com Christian Metz) a produção cinematográfica faz referência à pessoa que o produz e fala, principalmente, daqueles que “*vão ao cinema*”. Não fosse essa “*identificação com o objeto*”<sup>11</sup>, certamente o diálogo proposto reduzir-se-ia ao monólogo. Neste sentido, os *produtores* (roteiristas, diretores, atores...) teriam sua obra fora do *mercado* consumidor.

Portanto, ao analisar os filmes, não teremos a pretensão de fazer uma leitura “objetiva”, a partir da qual daríamos conta “do” imaginário ali em representação. Nem mesmo nos preocuparemos com uma pretensa neutralidade defendida por algumas metodologias da história. Assim como o diretor e os demais profissionais envolvidos na

---

<sup>8</sup> Sua análise será retomada no Capítulo I.

<sup>9</sup> Nesta versão, Victor apresenta-se como o amigo do cientista, que aqui ganha o nome de Henry, ao contrário do que Mary Shelley escreveu e outros cineastas conservaram.

<sup>10</sup> NOMA, Amélia Kimiko. **Visualidades da Vida Urbana: Metrôpoles e Blade Runner**. São Paulo: PUC, 1998, p. 12. Esta análise pode ser encontrada também em:

FERRO, Marc. **Analyse de film, analyse de sociétés**. Paris: Hachette, 1975, p. 13.

<sup>11</sup> METZ, Christian. “*O significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*”. Livros Horizontes. pp. 9-43 / 70-



produção cinematográfica, nós, enquanto “espectadores”, fruímos e reinterpretamos as tramas de acordo com as nossas angústias acerca da vida e da morte. Inquietações que perpassam o espaço vazio existente entre o “objeto” e o “olho”<sup>12</sup>. Neste mesmo sentido, desenvolvem-se as análises de Ivan Gaskel:

*“Talvez só possamos sempre conhecer a arte do presente, parte da qual é o que sobrevive do passado, proporcionando apenas o acesso mais tênue e incerto àquele passado. O significado do material visual se modifica; as interpretações diferem através dos limites cronológicos e culturais: aqueles que conhecemos só podem ser sempre aqueles que nós próprios geramos”<sup>13</sup>.*

O autor deixa claro, porém, que este conhecimento por nós formulado não se dá de forma aleatória, descomprometida com estudos anteriores; dentre eles, temos que considerar o envolvimento daquele que produz a obra com a sua realidade sócio-cultural.

Sob vários prismas, os filmes representam as *catedrais* da modernidade. Tomamos os gêneros de ficção científica, como os “*Frankhenstein(s)*”, para fonte documental historiográfica, uma vez que os consideramos uma expressão privilegiada da mentalidade, sensibilidade e imaginário coletivos. Neste sentido, concordamos com Noma quando enfatiza que:

*“... a ficção científica pode ser utilizada para apreender que perspectiva os homens têm não do futuro, mas de sua própria época. Os filmes de ficção científica constituem-se em registro da historicidade de uma época determinada, na medida em que, ao pensarem o futuro, estão revelando, na verdade, o que é o presente do tempo e do lugar em que foram realizados...”<sup>14</sup>.*

Porém, a ficção científica vai além da “revelação” do contexto de sua produção, visto que permite a permeabilidade pelo *imaginário*, alcançando maior abrangência de questões que compõem a realidade, já que permite a incorporação de questões subjetivas. Ao abordar o tema, o autor Marc Ferro afirma:

---

81.

<sup>12</sup> METZ, Christian. (Op. cit.) p. 71.

<sup>13</sup> GASKELL, Ivan. (Op. cit.) p. 264.

<sup>14</sup> NOMA, Amélia Kimiko. **Visualidades da Vida Urbana: Metropolis e Blade Runner**. 1998, p. 19.

“... não acredito na existência de fronteiras entre os diversos tipos de filmes, pelo menos do ponto de vista do historiador, para quem o imaginário é tanto história, quanto História”<sup>15</sup>.

Neste sentido, ao encenar a angústia diante da finitude, uma montagem cinematográfica pode nos acenar para algo mais que a morte em si, mas “... *la muerte de un personaje y [quem sabe] de una cultura*”<sup>16</sup>. Da sua trama, propomos apenas o olhar que cabe ao historiador, esquivando-nos da pretensão de fazermos leituras que competem a outros profissionais como o cineasta, o artista ou o crítico da linguagem e estética cinematográficas<sup>17</sup>.

Dentre os filmes que enfocam a vivência contemporânea da vida e da morte, fizemos a opção por: *Frankenstein de Mary Shelley*, dirigido e estrelado por Kenneth Branagh e *Arquitetura da Destruição*, de Peter Cohen, lançados ambos no ano de 1994. E, ainda, o *Frankenstein - O Monstro das Trevas*, de Roger Corman's, de 1990. Junto a estes, incluímos *Gattaca - Uma Experiência Genética*, de 1997. Utilizamos também a obra literária de Mary Shelley, *Frankenstein ou o Moderno Prometeu*.

Portanto, entre as produções cinematográficas que trazem discussões acerca da vida e da morte, optamos pelas montagens ditas comerciais - os “filmes de vídeo”, os “*blockbusters*” - e não pelos “filmes de arte”, como “*Os Vivos e os Mortos*”, dirigido por John Houston, por exemplo. Nossa escolha justifica-se pelo seu alcance e penetração no grande público, o que parece assinalar a importância que a questão da finitude humana ocupa nas sensibilidades e mentalidades tecidas na contemporaneidade ocidental. Ao lado do volume dos lançamentos nessa categoria, as várias versões disponíveis no mercado demonstram a viabilidade dos investimentos, garantida certamente pelo número de locações, o que não ocorreria se a temática não falasse diretamente das (e às) angústias daqueles que escolhem - entre tantos - temas como estes, voltados para os desejos de desvendar os

<sup>15</sup> FERRO, Marc., (Op. Cit.). 1992: 77.

<sup>16</sup> THOMAS, Louis-Vincent. **Antropológia de la Muerte**. Tradução de Marcos Lara – Fundo de Cultura Econômica: México. 1993. p. 64.

<sup>17</sup> Esta é uma postura assumida também por Noma, deixando claro que o papel do historiador tem as suas especificidades em relação a outros campos do saber, e, por isso, a análise que nos compete não deve assumir a responsabilidade de desvendar todas as “falas” desta fonte documental.

mistérios da existência e esboçar um “futuro” seguro para a morte.

Ao estabelecer como recorte historiográfico o final do século XX, não nos foi possível ignorar o romance de Mary Shelley, escrito no início do século XIX, matriz das várias apropriações cinematográficas a partir de 1931. A ficção da autora inglesa parece anteciper vários dos debates contemporâneos, o que garante à mesma um estatuto de atualidade. Neste sentido, aguçamos a nossa curiosidade ao cotejarmos duas fontes - os *Frankenstein(s)* de 1818 e o de 1994 – que, mesmo distanciadas no tempo, resistem ao império da velocidade das mudanças que são implementadas na contemporaneidade, principalmente no que tange ao campo científico, em torno do qual inserem-se as tramas literária e cinematográfica.

Assim como os filmes, a obra literária vem sendo usada como fonte documental para a pesquisa historiográfica, possibilitando, ao lado das demais fontes, uma série de novas investigações, como esta agora proposta. O historiador tem se despreendido, cada vez mais, da pretensão de construir uma história que transcenda o seu tempo histórico e “conduza a verdade aos menos esclarecidos”, cuidando de “desinfetar” a produção do risco da subjetividade.

Neste sentido, conforme observou Hayden White, referindo-se aos estudos de Collingwood, a função do historiador é contar uma história plausível, a partir dos fatos: conferindo a eles um sentido, com uso da sua “*imaginação construtiva*”<sup>18</sup>. Considerando esta proposição, a ditadura da razão vai cedendo terreno para as questões sensíveis que podem ser trabalhadas a partir de fontes documentais várias, já que quem constrói a trama é o agente social e não a documentação.

Enquanto registro histórico, a literatura deve ser tratada como uma obra, tal como as demais que são produzidas por sujeitos comprometidos com uma realidade específica. Devemos estar atentos para a “*necessidade de destrinchar sempre a especificidade de cada testemunho*” - alertam Sidney Chalhoub e Leonardo Pereira - sendo de responsabilidade do historiador a busca das “*condições de produção de uma página de um livro de atas, ou de um depoimento em processo criminal, quanto os de um conto, de*

---

Ver: NOMA, Amélia Kimiko (Op. cit.) p. 21.

<sup>18</sup> WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a crítica da Cultura**. São Paulo: edusp, 1994, p. 100.

*uma crônica ou outra peça literária*”, completam<sup>19</sup>.

Todas as formas de registros, portanto, devem ser igualmente abordadas enquanto construções, às quais podemos levar novas problematizações e em função das quais produzimos a nossa síntese. Quanto à obra literária, em especial, Chalhoub e Pereira defendem que “... *é evidência histórica objetivamente determinada - isto é, situadas no processo histórico -, e logo apresenta propriedades específicas e precisa ser adequadamente interrogada*”<sup>20</sup>.

As interrogações que levamos à obra literária não carregam a conjectura de depurar a “ficção” e introduzir um caráter de “veracidade”, como se aqui estivéssemos tratando de dois extremos, para os quais seria impossível a coabitação em um mesmo contexto. Tomamos, pois, a nossa fonte - concordando em parte com Nicolau Sevcenko - como um instrumento que fala sobre as “*possibilidades que não vingaram, sobre planos que não se concretizaram. [...] testemunho triste, porém sublime dos homens que foram vencidos pelos fatos [...]*”<sup>21</sup>. Mas, em se tratando da obra de Mary Shelley em especial, acrescentaríamos que ela lançou os primeiros balbuciantes de uma nova construção cultural, cujas raízes perfuravam o terreno mesmo em que foi criada. Neste sentido, a referida autora – retomando as observações de Hayden White - é dotada de aguçada “*imaginação construtiva*”, e (por que não?), projetiva.

Este *olhar para além dos fatos* tem norteado vários campos da historiografia contemporânea, conforme observa Peter Burke:

*“[...] os historiadores contemporâneos demonstram mais respeito pela imaginação do que nos tempos, não muito distantes, em que afirmavam simplesmente descobrir ‘os fatos’. Um grupo de historiadores se dedica ao estudo da história do que eles chamam de ‘representações’, ou l’imaginaire social. Até mesmo alguns historiadores econômicos, no lado intransigente e ‘não me venha com besteiras’ da profissão, descobriram a utilidade do que eles chamam de ‘contra-factuais’, em outras palavras, os poderiam-ter-sido*

<sup>19</sup> CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo de Miranda. **A História Contada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 18.

<sup>20</sup> CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo de Miranda. (Op. cit.), 1998: 7.

<sup>21</sup> SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: Tensões sociais e criação cultural na 1ª República**. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 21.

*da história [...]*”<sup>22</sup>.

Nesses termos, esboça-se a superação da oposição entre uma realidade objetiva a outra subjetiva, o que não significa, contudo, a eliminação das tensões. Peter Burke entende ainda que a aproximação da história com a literatura justifica-se pela necessidade de “*humanizar*” a primeira, ou seja, pelo “*desejo de uma história com uma face humana, em reação contra a macro-história quantitativa (seja marxista ou estruturalista), [...]*”<sup>23</sup>. A tradicional dicotomia entre realidade (história) e ficção (literatura) perde a força na medida em que os dois campos passam a ser visitados com a mesma seriedade, contribuindo para a ampliação dos horizontes do historiador. Prática que, aos poucos, foi ganhando credibilidade e fazendo parte de metodologias de pesquisa a partir de uma visão de investigação histórica cada vez menos comprometida com o “resgatar” fielmente o passado e mais ligada à construção histórica, representações possíveis principalmente a partir dos *Annales*.

Enfim, nossa pesquisa tem por base duas fontes documentais propiciadas por esta abertura historiográfica. Além dos filmes e da obra literária, debates recentes relativos à intervenção no curso da vida serão consultados para o desenvolvimento do que propomos, ou seja, cotejar as fronteiras entre a razão e a subjetividade do homem ocidental contemporâneo a partir da sua relação com a vida e a morte, partindo do princípio de que a racionalização da primeira traz consigo a nudez da Segunda, através da remoção do mito, ou seja, da auréola que permite perceber a finitude como algo mais do que um incondicional aniquilamento.

Por assim entender, achamos por bem cotejar as posturas atuais diante da vida e da morte com o rememorar dos ritos fúnebres, cada vez mais raros no meio social contemporâneo, o que permite uma reconstrução das sensibilidades a partir da reelaboração do passado no presente e uma projeção ao futuro, no que tange a questão do viver e morrer. Para tanto, utilizamos basicamente a fonte oral, especialmente depoimentos de pessoas com mais de 60 anos de idade, sendo a maioria com vivência no Município de Indianópolis, com

---

<sup>22</sup> BURKE, Peter. “*As fronteiras instáveis entre história e ficção*”. In: AGUIAR, Flávio; BOM MEIHY, José Carlos Sebe; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.). **Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário**. São Paulo: Xamã, 1997, p. 113.

<sup>23</sup> BURKE, Peter (Op. cit.). 1997: 114.

grande parte de suas lembranças referenciadas no período em que ainda residiam no meio rural.

Ao trabalharmos a questão da memória, estivemos atentos às análises da historiadora Jacy Alves de Seixas. A autora faz um balanço do debate historiográfico atual no que tange o uso da memória como fonte, enfatizando a crescente valorização da mesma nos “territórios” historiográficos, assim como também na esfera individual e nas práticas sociais.

Valendo-se de abordagem transdisciplinar, a autora chama a atenção para as constantes perdas que as pesquisas historiográficas têm imposto à memória, em nome de um enquadramento desta nos tradicionais métodos das primeiras, uma vez que, normalmente, são isoladas em terrenos opostos, impedindo uma forma de diálogo no qual pudesse preservar as categorias de ambas. Neste sentido, de acordo com a autora, se faz necessário perceber que a história pode ser constituída de elementos sensíveis, assim como entender a memória para além dos procedimentos historiográficos. Seus argumentos podem ser resumidos no fragmento abaixo:

*“[...] incorporar tanto o papel desempenhado pela afetividade e sensibilidade na história quanto o da memória involuntária. [...] igualmente, atentarmos para o movimento próprio à memória humana, ou seja, o tempo-espaço no qual ela se move e o decorrente caráter de atualização inscrito em todo percurso de memória”<sup>24</sup>.*

Nestes termos, a memória é arrancada do passado para povoar o presente, este que passa a ser o ponto de partida para a construção de uma trama que se torna elástica, uma vez que é vulnerável às instabilidades próprias, quando da transposição de espaço e tempo. *“É apenas considerando a função projetiva da memória [...], portadora a um só tempo de passado e de futuro, que podemos estabelecer este vínculo instigante com a utopia e com a história. Pois a memória compartilha com a utopia de certos predicados distinguíveis: a dimensão do tempo futuro, a designação de lugares”.*

Ao fazer um trabalho em relação aos rituais de morte de cerca de trinta a quarenta anos atrás, ao mesmo tempo em que cotejamos formas diferenciadas - através dos tempos -

---

<sup>24</sup> SEIXAS, Jacy Alves de. (Op. Cit.), p. 92.

de lidar com a morte, alcançamos a expressão das sensibilidades dos entrevistados acerca da possível finitude, sua e do outro, visto que a memória vem reconstituir os elos entre presente, passado e futuro.

Perseguindo estes propósitos, no Capítulo I: ***Jogos de Razão e Sensibilidade - Do Fogo Prometéico às Neblinas das Provetas***, trabalhamos o imaginário do homem ocidental contemporâneo tecido nos domínios da ciência em relação à vida e a morte. Tomando por base o filme “*Frankenstein de Mary Shelley*” (1994), cotejado pela obra matriz de Mary Shelley, “*Frankenstein ou o Moderno Prometeu*” (1818). Neste, estaremos atentos para a relação entre razão e sensibilidade, expressa quando os mistérios da existência são requeridos pelos novos “semideuses”, santificados pelo conhecimento científico.

No Capítulo II: ***Novos Códigos de Vida e Arquitetura da Seleção Artificial***, procuramos compreender o poder requerido e conferido ao cientista, que vem precisamente justificar as intervenções no sentido de “depurar” a humanidade dos “*corpos inúteis*”, substituindo o poder divino de livrar os homens das forças consideradas malévolas. Essa discussão tem como fonte os filmes: “*Arquitetura da Destruição*” (1994), de Peter Cohen, “*Frankenstein - O Monstro das Trevas*” (1990), dirigido por Roger Corman e “*Nada Dura Para Sempre*” (1994), de Jack Bender.

Finalmente, no terceiro e último Capítulo: ***Rituais Fúnebres: Sensibilidades Para Além da Razão***, buscamos nos rituais fúnebres, uma outra forma de se trabalhar a vida na presença da morte, campo em que a racionalidade científica muitas vezes não consegue penetrar. Nestes, viver e morrer fundem-se em cerimônias de passagem, nas quais a alma transita entre o mundo material e o espiritual, o que permite uma separação gradual entre os vivos e os mortos, diferentemente do que vivemos com o império da razão, quando a finitude se transforma numa espécie de derrota desleal e destituída de sentidos.

Como forma de apresentar as Considerações Finais, introduzimos o filme “*Gattaca - Uma Experiência Genética*” (1997), dirigido por Andrew Niccol. A partir deste podemos perceber a busca da perfeição genética, quando um “*In-Válido*” consegue inserir-se na elite dos geneticamente “*Válidos*”, portanto aptos para viajar rumo ao espaço sideral em uma missão de grande importância.

## ***Capítulo I***



## ***Jogos de Razão e Sensibilidade: do Fogo Prometéico às Neblinas das Provetas.***

Neste capítulo, trabalhamos o imaginário contemporâneo ocidental tecido nos domínios da ciência em relação à vida e a morte. Para tanto, retomaremos a narrativa do filme *“Frankenstein de Mary Shelley”*, de 1994. No interior de um navio encalhado nas geleiras do norte, um inesperado tripulante conta a sua história, após ouvir, do capitão Robert Walton, que todo o tempo e dinheiro investidos naquela viagem não seriam abandonados em virtude dos argumentos daquele que acabara de chegar. De acordo com o comandante, vidas poderiam ser sacrificadas pois, elas *“[...] vem e se vão! [...] nossos nomes entrarão para a história. Eu serei chamado como o benfeitor de nossa espécie”* - justifica. Nestes termos, a morte se apresentava como uma contingência diante de projetos que viriam atender a coletividade e alimentar orgulhos particulares.

Quando o recém-chegado se apresenta, o ambiente é tomado por um suspense dramático, expresso através da música e da entonação da voz, colocada de forma pausada - *“Meu nome é ... Victor Frankenstein”* - dando à última palavra uma extensão maior e grave. Sons e imagens montados pelo diretor Kenneth Brannagh sugerem, já no início, a (con)fusão das identidades do criador e de sua criatura. Seu relato é um exercício de memória, expondo as apropriações de experiências vividas no passado, iniciando pela infância em Genebra em 1773, vinte e um anos atrás. Cenas alegres - música, dança - e palavras que nutriam o ego daquele garoto que, para a sua mãe, era o *“mais bonito, gentil, inteligente e maravilhoso do mundo”*: cresceu em harmonia com a natureza, tentando usá-la ao seu favor, experimentando a luz dos vaga-lumes para ler à noite. Aprendeu a amar a irmã adotiva, Elizabeth, e se tornou um rapaz dedicado aos estudos.

Tudo parecia seguir na mais confortável normalidade até que sua mãe morreu no parto, ao dar a luz ao irmão William. Enquanto a vida e a morte tocam as sensibilidades da

família Frankenstein, a natureza mostra a sua força com um raio destruindo uma árvore. Porém, não há resignação. O homem do final do século XX não se curva diante das prováveis impossibilidades. Victor olha para o alto e implora para que a providência troga sua mãe de volta, sem ter seu pedido atendido. Três anos depois, em visita ao seu túmulo, exclama: “*Mamãe, você não deveria ter morrido. Ninguém precisa morrer. Eu acabarei com isso [...] prometo!*”. A partir de então, toma em suas mãos a responsabilidade sobre o que havia pedido aos céus, num momento do mais profundo desespero.

O Victor Frankenstein de Mary Shelley, gerado no início do século XIX, não partilha da mesma certeza sobre o percurso a seguir, através das ciências, para “*tornar o homem invulnerável a todas as mortes*”<sup>25</sup>. Foram várias as disciplinas às quais se dedicou até firmar-se nas ciências naturais, embora desde criança os segredos do céu e da terra despertassem o seu interesse. Também a morte não o tocou, no início de sua escolha profissional, com tamanha crueldade e determinação como alcançou o jovem do século XX, que teve a sua mãe “arrancada” do seu convívio, de forma repentina, não tendo tempo para assimilar a perda.

A partir de então, Victor Frankenstein de Branagh passa a dedicar-se apaixonada e intensamente à ciência e tem a primeira experiência em dominar e submeter a natureza ao conduzir um raio usando um equipamento construído por ele. Em 1793, ingressa na Universidade de Ingolstadt, onde se instala no sótão de uma hospedaria. A sua nova morada sugere-nos a condição de representação desse cientista: “superior” (acima) em relação aos demais colegas e mais próximo de Deus. O personagem desperta polêmicas por crer que a filosofia era capaz de alimentar a imaginação. É alertado para o fato de que não faz parte das ciências “[...] *as sandices de lunáticos e alquimistas* [...]”. O momento ainda não comportava projetos que fossem além das atividades práticas (curar pessoas e salvar vidas). Os princípios científicos não deveriam, para responder a aspirações e pretensões particulares, invadir fronteiras.

---

<sup>25</sup> SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou o Moderno Prometeu** - Tradução: Éverton Ralph - Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998. (1ª edição: 1818). [**Frankenstein or The Modern Prometheus** - Título original]. p. 34.

No entanto, o projeto de Victor de acabar com a morte parece ser compartilhado, ainda que de forma velada, pelo novo amigo - Henry Clerval -, que lhe confessa o nojo que sentia da doença. Ela lhe “dá asco”. O personagem, ao expressar a sua náusea diante de um doente, contempla as afirmações de Philippe Ariés ao considerar que a sociedade do século XX, num processo que se inicia em séculos anteriores, “*não suporta mais a visão das coisas da morte*”<sup>26</sup>. Porém, ela vive o drama entre o desejo (ou necessidade) de manipulá-la e os limites que, para alguns, permanecem invioláveis, sob pena de chocar-se com princípios legais e morais.

Em Shelley, as questões científicas e filosóficas voltadas diretamente para os mistérios da vida e da morte não tocam diretamente o amigo de Victor. Henry fora atraído pela literatura, admirando a leveza do espírito e a beleza das paisagens descritas pelos literatos. Enquanto alguns homens de ciências dirigem-se para campos até então invioláveis relativos à natureza humana, o século XIX permitia também a liberdade daqueles cuja sensibilidade voltava-se para a valorização do que estava disposto no mundo, sem intervenção das técnicas. Branagh parece não deixar brechas através das quais os contemporâneos possam esquivar-se da angústia gestada a partir da aproximação de uma finitude totalmente precível, sem alternativas de consolo. A narrativa não permite qualquer intermediação, nem mesmo a representação da continuidade do ciclo vital, uma vez que - segundo o professor de Victor - “*Vida é vida. Morte é morte! São coisas reais*”.

Embora esta afirmação tenha sido proferida com intuito de inibir a intervenção de Victor no curso da vida, ela assinala as delimitações das fronteiras entre viver e morrer, o que faz projetar a última para além dos limites aceitáveis, uma vez que escapa dos terrenos da racionalidade, esta que tende a abarcar todas as relações terrenas, na atualidade.

Neste contexto, em que vida e morte se apresentam cada vez mais distanciadas quanto a maneira de vivê-las, haja vista a desconfortável divisória assinalada pelo professor, Victor anuncia a possibilidade destas (morte e vida) se confundirem enquanto fenômenos físicos: “[...] *não sabemos onde a vida termina [...]. O cérebro pode morrer e o coração*

---

<sup>26</sup> ARIÉS, Philippe.. (Op. Cit.). 1990: 636.

*continua vivo!*”. O ciclo vital foi rompido a partir do momento em que o homem foi dissecado, esquartejado pelo desenvolvimento acelerado dos recursos tecnológicos, e começou a perder o seu todo para as suas partes. Dessa mutilação, portanto, é que se chegou - conforme percebeu J. Rousset - ao “*esfacelamento da morte em múltiplos fragmentos*”<sup>27</sup>. A partir de então, o cientista (o jovem Victor) percebeu a possibilidade de “[...] *criar [...] mudar as coisas e melhorá-las*”. Para ele, a obra de Deus é, de alguma forma, imperfeita, ou, no mínimo, inacabada. Sua capacidade em assumi-la foi confirmada ao controlar as técnicas do professor Waldman - “*que pode ensinar ciência a Deus*” - livrando o amigo Henry das garras de um macaco, coordenada a partir de comandos artificiais instalados pelo mestre.

O filme de Kenneth Branagh é realizado quando os transplantes de órgãos vão se tornando uma alternativa efetiva para “repor” partes do corpo que não estão em bom “funcionamento”, ao mesmo tempo em que os cientistas anunciam importantes avanços nos estudos para a decifração do código genético, direcionando as experiências de clonagem. Neste cenário, exprime o desejo de deixar “*Deus fora disso! Se podemos trocar uma parte, podemos trocar tudo (para) que não fique velho nem doente (e criar um ser) Mais forte e melhor do que nós. Mais inteligente e mais civilizado do que nós*” - palavras de Victor Frankenstein.

Ainda que um dos professores o tivesse alertado para o *perigo* que representaria *criar* (vidas), a existência da morte se apresentava como algo ainda mais assustador. O inconformismo de Victor diante das perdas que vão se somando - primeiro sua mãe, agora seu professor - age como estímulo para o aceleração do processo de criação, respaldado pela velocidade das transformações implementadas pelas máquinas da modernidade. Embora os avanços científicos apareçam de forma clara em muitas cenas do filme, a efetivação do projeto de Victor ainda se prendia à necessidade de “*matéria-prima apropriada*”, ou seja,

---

<sup>27</sup> Ver: ARIÉS, Philippe., **O Homem Diante da Morte**. (Op. Cit.). 1990:406. Ainda movidos por essa polêmica, percebemos que alguns homens da ciência não relutam em afirmar que “*o momento da morte é o momento da morte encefálica*”. Outros, porém, consideram precipitado tal diagnóstico, argumentando que os exames que se têm utilizados para obterem tal hudo podem, no máximo, detectar a ausência de circulação sanguínea no cérebro, que ainda não significa a morte dos tecidos. (Debate de médicos, suscitado na implantação da lei de doação de órgãos no Brasil, transmitido pela **TV Cultura**, em janeiro de

o “*brilhante cérebro*” do professor, o que acena para a continuidade de traços vitais após a morte, associado ao determinismo genético sobre os valores culturais.

Ao perseguir a probabilidade de “*viver para sempre*”, uma vez derrotada a morte, Victor afirma seu projeto, hoje banalizado: o da crença na possibilidade material da eternidade. Por exemplo, referimo-nos ao direcionamento dos estudos do biólogo Alvin Silverstein para quem, em breve, “*não morreremos mais*”<sup>28</sup>. No entanto, se a sociedade contemporânea ainda não pode “beneficiar-se” dessa imortalidade, a sua busca vai sendo sustentada no contentamento em obter os seus fragmentos, ao entender que aquele ente querido vive no receptor da parte do seu corpo transplantada. Neste sentido, projetos científicos vêm ao encontro da nossa necessidade de ludibriar a mentalidade, para a qual a separação provocada pela morte se apresenta como uma afronta, destituída de qualquer justificativa “racional”.

Ao mesmo tempo em que a razão é eleita como a fonte mais confiável para conduzir os projetos, o inconsciente se manifesta com toda a sua força. Branagh deixa brechas através das quais podemos perceber esta questão ao colocar em cena um homem, facilmente classificado como louco, que se recusa a receber a vacina na campanha contra varíola, o que ocasiona a morte do professor, Dr. Waldman. Na fúria com que partiu contra o médico até o seu enforcamento, as palavras por ele proferidas - “*Médico matam pessoas [...] vocês médicos são assassinos! [...] Deus vai puni-los*” - parecem tocar o reservado espaço da mente dos próprios acusados, tomando-as como um diálogo interior, suscitando questionamentos: é vida ou morte o que os cientistas da área da medicina proporcionam? Que tipo de sobre vida? Quais os tipos de mortes podem provocar? Médicos são *peessoas* ou colocam-se em patamar situado “além do humano”?

A morte é uma presença forte, indesejável, sem sentido, algo que “*não deveria acontecer*” - diz Victor diante do corpo do professor. Em seu combate são válidos todos os esforços necessários, uma vez vislumbrada a oportunidade de derrotá-la e “[...] *permitir que todos neste mundo tenham uma vida saudável e que todos os que amam possam*

---

1998. Não daremos maior aprofundamento a este tema por não constituir nosso foco de análise

*ficar juntos para sempre [...]*. A promessa da vida eterna desce do Céu e paira, a partir de então, nas mãos do cientista. Os corpos daqueles que foram tomados pela finitude são igualmente dessacralizados, “coisificados”, reduzidos à “*matéria-prima, só isso!*” - afirma Victor - das quais os cemitérios se tornaram depósitos.

Enquanto Victor manipula suas “peças de matéria-prima”, a epidemia de cólera deixa seus rastros de morte, indiferente aos seus sentidos. Esta vida que é vulnerável às epidemias e demais males já não é tão importante para Victor, que implementa projetos para imunizar a humanidade da finitude. E o seu propósito o qual foi colocado acima de tudo, deveria ser concluído a qualquer custo. Em nome de um benefício para toda a espécie humana, apresentam-se como válidas as indiferenças, os sofrimentos, e mesmo a eliminação de algumas vidas, o extermínio de indivíduos<sup>29</sup>.

Após montado o corpo, trespassado pelas linhas que alinhavam partes extraídas de diversos cadáveres, exposto em cima de balcão, o criador pôs-se a descansar ao seu lado, como um pai aguarda o nascimento de seu filho, colocando-se à disposição para defendê-lo de qualquer imprevisto. É o momento em que as “contrações” (trovões) dos céus anuncia a chegada da luz (raios) e percebem-se os primeiros movimentos do novo ser em seu despertar. A cápsula em que se encontrava vira fazendo jorrar um líquido semelhante ao liberado pelo rompimento da placenta, envolvendo criador e criatura, arremessados ao chão, igualmente destituídos de equilíbrio.

A cena remete-nos a uma gestação perturbada e ao nascimento de um indefeso, que não consegue se aconchegar nos braços daquele que lhe trouxe à vida, o criador, que, em circunstâncias “naturais”, provavelmente lhe ofereceria o colo, um olhar de carinho, e um sorriso de ternura. No entanto, a sua estrutura física um pouco maior do que a de seu genitor (Victor) constitui-se em um dos impecílios para o aconchego. Em Shelley, esta relação parece muito mais distante e cada vez mais próxima da descrição de procedimentos mecânicos, a começar pela visão que teve do “[...] *que poderia chamar a parte material*

---

<sup>28</sup> SILVERSTEIN, Alvin., **Conquista da Morte**. São Paulo: DIFEL. 1981:61.

<sup>29</sup> Em outras cenas do filme o diretor deixa claro a justificação de algumas mortes em função da vida da coletividade.

*dos meus trabalhos [...] que a duras penas e com tantos cuidados eu me esforçara a produzir*”<sup>30</sup>. As primeiras sensações descritas pelo criador são de horror face a série de “defeitos” que supera todos os padrões que idealizou para a sua “*escultura viva*”, estimulando-o a afastar-se, com vigor, daquele que rapidamente passa a ser chamado de “*monstro*” (pp. 52-53), ao contrário do que percebemos na adaptação de 1994.

Victor Frankenstein, na narrativa mais contemporânea a nós, ao ver-se diante da sua criação, parece despertar de um estado inconsciente, tentando entender as conseqüências da sua obra através da pergunta: - “*O que foi que eu fiz?*”. Esse questionamento se dá na forma de um dramático monólogo, como se o mundo daqueles marcados pela perda não pudesse ser penetrado pelos outros. Uma solidão que parece acentuar-se quando a modernidade oferece os dispositivos para “anestesiá-lo” a dor e “ofuscar” as perdas, dedicando-se ao projeto de “expulsar” a morte do cotidiano.

Enquanto nas justificativas para seguir seu intento Victor Frankenstein faz questão de *deixar Deus de fora*, no seu inconsciente, que se manifesta através de sonho, a divindade surge como a única ajuda possível aos seus entes queridos. Se a razão expulsa as forças místicas do cenário comandado pela ciência, as suas manifestações no entanto, retornam involuntariamente.

A criatura, ao fugir do sótão onde foi “gestado”, ganha a rua com seus “*múltiplos defeitos de nascença*” – físicos e também morais - (conforme diagnóstico de Victor). É acusada de espalhar cólera; atacada pela população, esconde-se em uma carroça, que transporta as vítimas de epidemia para uma floresta afastada da cidade. Sobre vários corpos amontoados, como um dejetivo qualquer, alcança o pântano. Enquanto isso, em Ingolstadt, Henry Clerval acompanha o cientista que desperta depois de longo período inconsciente: informa-lhe de que várias pessoas iriam morrer em conseqüência da epidemia que tomou conta da cidade. O convalescente deixa, então, escapar uma frase inesperada: “*Graças a Deus*”, o que alcança os ouvidos do amigo como mais um de seus delírios. No entanto, Frankenstein parece seguro de si, dando a entender que passa a desejar o retorno da morte

---

<sup>30</sup> Declaração de Victor ao perceber os primeiros movimentos da criatura. (SHELLEY, Mary. (Op. Cit.). 1998:

para a humanidade, “restituindo” a Deus o controle da existência, rompendo, assim, com o projeto no qual havia concentrado todos os seus esforços.

O filho rejeitado da ciência, ao abandonar a carroça em meio a floresta, sai para uma realidade fria, buscando abrigo junto aos porcos de uma família de camponeses, a qual tinha como provedor um homem de nome Félix, que vivia com sua esposa, uma filha e o seu velho pai, deficiente visual. No reduto dos animais, disputa com eles a comida, metaforizando as misérias da sociedade atual, a luta pela vida. Na sequência, o diretor apresenta-nos uma caminhada aparentemente sem destino de um ser que clama por “*amigo, família, pai*”, como alguém que busca os elos afetivos de conexão com o mundo, com a sociedade. A criatura, ao adentrar por caminhos escorregadios abertos por entre as lamas do *pântano*, leva-nos a crer que esta vida requer algo mais que um local (seja ele o porão onde se encontram as máquinas de *Victor* ou os modernos laboratórios) para que possa ser gestada. Mostra-nos, também, a necessidade dos laços e vínculos de afetividade, aos quais a tecnologia não é capaz de oferecer substitutos.

Nesta busca, Branagh problematiza o importante papel que o pai representa na modernidade. Uma relação que, de acordo com Luigi Zoja, não existe nas antigas cidades da Grécia, onde os filhos eram postos em meio a sociedade e aprendiam a suportar as pressões morais. As tendências modernas, ao contrário disso, “*propõe um pai ao crescimento porque isso é funcional ao seu ideal individualista*”<sup>31</sup>. Em nome desta funcionalidade vai se promovendo, aos poucos, a “privatização” da solidariedade de forma a tornar suspeito todo gesto de doação. “*Nada nesta vida é de graça*”, afirma Félix ao ver, na porta da sua casa, as beterrabas que tentara arrancar, sem sucesso, do terreno congelado, ainda sem saber que haviam sido deixadas pela criatura. Escondido ali perto, o “inquilino” dos porcos observava ansioso a reação daqueles aos quais queria como amigos.

Depois de servir as beterrabas, o misterioso “*anjo da floresta*” - conforme imagina a filhinha de Félix - usa sua força física, até então desconhecida, para proteger a criança e seu

---

52.

<sup>31</sup> ZOJA, Luigi. **História da Arrogância: Psicologia e Limites do Desenvolvimento Humano**. Tradução de Merle Scoss, Bianca Maria Massacese di Giuseppe - São Paulo: Axis Mundi, 2000, p. 47.



avô da fúria do locador do sítio, que vem cobrar o aluguel atrasado. Sem o devido controle sobre a sua força, embora tenha sido criado para a perfeição, superior às falhas humanas, a sua intervenção resulta na morte do agressor. Ao mesmo tempo que estes incidentes chocavam os próximos, provocando e/ou acentuando seu sentimento de rejeição, no seu íntimo a solidão e a revolta faziam morada.

A narrativa agora centra-se nas relações de solidariedade, cada vez mais restritas ao círculo familiar, ao mesmo tempo em que a estética vai tomando o seu lugar social, de forma que ser feio se torna “*pior do que ser ruim*” - diz a criatura. E sua aparência transforma-o em um “*pobre homem*”, conforme avaliação do velho ao perceber as cicatrizes em seu corpo. Os valores humanos e sociais passam a ser contabilizados pelas aparências exteriores e as paixões carnis de cunho egoísta parecem mover ações desmedidas. Isso é perceptível na cena em que uma jovem - Justine - há muito moradora e ajudante na mansão dos Frankenstein, é tida como principal suspeita do assassinato da criança William. A acusação é reforçada a partir da declaração de que a possível autora pretendia vingar-se de Victor por amá-lo e saber que, naquela tarde, ele casar-se-ia com Elizabeth, uma moça, que vivia na sua residência desde criança, cercada de ternura e promessas de amor eterno.

Justine, jurando inocência, é retirada das mãos dos policiais e conduzida por populares revoltados que tomam a justiça em suas mãos, enforcando-a. Um comovente desespero toma conta da acusada ao ser levada para a forca: conscientiza-se de que o fim aproxima-se, algo que não deixa qualquer motivo para resignação. Percebemos que a sociedade atual não admite a aproximação da morte, que se torna ainda mais incompreensível quando provocada por causas particulares. Assim, podemos compreender a fúria com que Justine é lançada de cima da torre e os aplausos pela eliminação daquela que teria ousado trazer a visão da morte (pública) para a cidade de Genebra.

Após a morte da jovem Justine, o criador depara-se, enfim, com sua criatura, que lhe informa esperá-lo no “*mar de gelo*”, onde Victor vai encontrá-lo. Afrontando a sua obra, o cientista parece ter deixado a melancolia e o sentimento de culpa tomar o lugar da fúria e desejo de vingança. Ele, que tão habilmente havia afrontado a natureza e dado a vida aquele à

sua frente, não tem respostas para as perguntas de sua cria, que quer saber se tem uma alma; em que parte reside seu conhecimento; enfim, quem é. Não obtendo a ajuda para aliviar sua angústia, requer uma “fêmea”, uma companheira com quem dividir a solidão, ou seja, que o cientista repita o processo que o havia criado, que se revelara aberrante e perverso. Relutante, Frankenstein aceita o projeto, iniciando sua execução, no entanto, com um pedido de perdão a Deus, como quem conscientiza-se da invasão de um espaço que não lhe pertencia.

A criatura surge trazendo o corpo de Justine como “*matéria-prima*” a ser utilizada. Ao reconhecer o cadáver, Victor fica transtornado. A indiferença do cientista fora vencida pela sensibilidade, revelando um sentimento até então evitado ao perceber o corpo de uma pessoa que lhe era próxima. Porém, já sem escolha, livre arbítrio, diante da força bruta daquele que passou a ser o seu senhor, e que jura: “*se me negar a minha noite de núpcias estarei na sua*”. Diante da ameaça de ver destruído o que lhe é mais importante, procura assegurar-se, casando-se no mesmo dia e, em seguida, cavalga com Elizabeth em direção ao rio, através do qual alcançariam um local propício para se aconchegarem. Enquanto isso, na mansão da família, o “monstro” fecha os olhos do velho Frankenstein, pai de Victor, já sem vida. Em seguida, numa hospedaria, o som de uma flauta chama a atenção do recém-casado, que saiu a procura do músico, certo de que se tratava da sua criatura. De volta ao quarto, assiste atônito e indefeso o coração da sua companheira ser arrancado pela criatura, deixando a vítima banhada em sangue.

De volta a sua casa, com o corpo da esposa nos braços, é informado da morte de seu pai. Confessa, então, vencido, não ter “*mais nada a perder*” e se dirige ao sótão onde realiza a junção do corpo de Justine à cabeça de Elizabeth. Após a manipulação química, coloca, ensandecido, a aliança no dedo de um ser desfalecido, sem coordenação, e dançam. A “fêmea” é chamada pela criatura que adentra o recinto, com quem se compara e percebe os seus próprios “*defeitos de nascença*”. Com profundo rancor, o novo ser recusa viver, olha para o criador e transforma em chamas o próprio corpo, espalhando fogo por toda a mansão.

Ao perder o controle do processo de criação da vida – projeto científico que se assenta numa razão toda-poderosa -, o cientista/criador enlouquece. A sua busca, a qual pretendia “depurada” das questões externas à ciência, da qual as subjetividades não poderiam fazer parte, perde o seu principal ponto de sustentação ao deparar-se com uma circunstância diante da qual foi tomado pela “des-razão”.

Terminado o relato de Victor ao capitão Robert Walton, o diretor retorna ao cenário do navio preso à geleira. Lá, o criador acaba de morrer. Seu corpo recebe a visita da criatura, que chora reconhecendo no cientista seu “pai”. O capitão Robert Walton faz a leitura da homenagem póstuma, retirada do diário daquele que agora jaz estendido sobre uma pilha de madeira:

*“Eu dei meu coração à sabedoria, à loucura e ao desatino e percebi que tudo é vaidade e constrangimento pois muita sabedoria significa muito pesar e quem aumenta o saber aumenta o sofrimento. Deus há de julgar toda obra e ação, por mais secretas, sejam elas boas ou más”.*

Nesta fala, percebe-se a crítica contundente dos “avanços” na área da medicina contemporânea sobre o momento de dar um fim. A metáfora do fogo revela-se fundamental. Este, que queimou tanto a criatura estruturada a partir dos corpos de Elizabeth e Justine quanto o corpo de Victor Frankenstein nos braços do seu “monstro”/filho, parece simbolizar a necessidade de preservação dos limites do humano, não se cedendo às vaidades, ao conhecimento desordenado, a um “excesso” de ciência/técnica aplicadas à vida. A tocha, ao ser conduzida pela criatura, é apresentada ao “público” como sendo tomada do céu e direcionada à terra para reduzir a cinzas as marcas das vidas deformadas. O agente não é uma divindade que paira entre Deus e a humanidade. Mas, ao contrário, pela própria vítima da luz apropriada pelo homem, como uma espécie de vingança pelo uso desmedido do conhecimento, guiado pelo desejo de vencer a morte, “gerando” a monstruosidade, rompendo as raízes, negligenciando a história uma vez rompida a conexão com a sua condição humana, privando-o dos sentimentos, sufocando a sua subjetividade, enfim, roubando a sua identidade.

A criatura de Victor Frankenstein, embora um *constructo*, não foge das bases humanas, uma vez que toda a *matéria-prima* utilizada foi retirada de homens, fato condizente com a realidade científica do final do século XX (1994), com a efetivação de uma série de novas possibilidades de intervenção no curso da vida e morte, como os transplantes de órgãos e os estudos da genética encaminhando-se para o aperfeiçoamento da clonagem. No entanto, os princípios utilizados pelo cientista da última década do segundo milênio foram inspirados na trama tecida nas malhas do século XIX, ou melhor, da passagem do século XVIII para o XIX. As duas narrativas estão separadas por mais de dezessete décadas. Neste sentido, torna-se interessante analisar a fonte utilizada pelo diretor Kenneth Branagh, perseguindo os indícios que venham problematizar a pertinência da apropriação do tema tanto tempo depois. Faremos, portanto, uma análise do romance de Mary Shelley, “*Frankenstein ou o Moderno Prometeu*”<sup>32</sup>.

De São Petersburgo, no mês de dezembro de um ano qualquer do século XVIII, Robert Walton escreve a sua irmã Margareth, residente na Inglaterra, contando os preparativos para a viagem em busca de novas descobertas. De alto mar, o viajante informa ter avistado uma criatura gigantesca, com aspecto humano, guiando os cães que puxavam o seu trenó, quando o navio estava preso em blocos de gelo que, após se quebrarem, trouxeram em sua direção um outro trenó, com um cão vivo e um europeu, que depois de algum tempo decide contar a sua história. Este, apresenta-se como um cidadão de Genebra e pertencente a uma de suas mais ilustres famílias, criado com ternura e carinho, ao lado de Elizabeth Lavenza, adotada pelos seus pais. Teve como amigo Henry Clerval, uma criança feliz. Interessou-se pelas ciências naturais, familiarizou-se com a teoria da eletricidade e, depois, estudou matemática.

Antes de partir para Universidade, sua mãe morreu, deixando desespero e vazio. Na nova etapa dos estudos, suas curiosidades voltam-se para a química ao ser informado que as

---

<sup>32</sup> (“*Frankenstein or The Modern Prometheus*”, em seu título original), publicado em 1818. De acordo com José Geraldo Couto, que assina o posfácio da edição citada, a obra, que suscitou polêmicas em sua época ganhou popularidade e exerce grande influência na literatura moderna, especialmente no âmbito da ficção científica e do horror, além de inúmeras adaptações teatrais e cinematográficas, algumas das quais trabalhamos. A gestação desse romance se deu a partir das discussões de teorias científicas como o galvanismo e as experiências do doutor Erasmus Darwin (avô de Charles Darwin) no terreno da vida orgânica.

conquistas modernas possibilitavam desvendar e mesmo controlar os mistérios da natureza. Mais tarde, interessou-se também pela filosofia, quando descobriu novos significados para os cemitérios e a morte. Das suas pesquisa resultou “[..] *um animal tão maravilhoso como o homem*” (p. 48), com estrutura de dois metros e meio de altura, acreditando que com o tempo viria o poder da ressurreição.

A sua “obra” – que lhe causou repulsa – desapareceu, deixando-o numa profunda crise, seguida da aversão à ciência natural, passando a acompanhar o amigo Clerval - agora também na Universidade - nos estudos orientais. Quando se preparava para voltar a Genebra, após seis anos ausentes, recebeu notícias de que seu irmão mais novo fora assassinado em circunstâncias estranhas. No retorno a sua cidade natal, avistou o “*monstro*” nas proximidades de onde foi encontrado o corpo do pequeno William. Percebeu que a criatura era a responsável pelo crime. Porém, em sua casa, foi informado de que uma estimada ajudante - Justine Moritz - fora acusada pelo assassinato e depois condenada à morte. Com profunda tristeza e solidão, percorreu vales e montanhas à procura da paz perdida na adolescência.

Num “*Mar de gelo*” evocou “*espíritos errantes*” e a criatura apresentou-se, com expressão de “*amargura, malignidade e desdém*” (p. 93). Descarregou toda a raiva, desprezo e ódio contra o “*monstro*”. A criatura, tornando-se sujeito, pediu para contar-lhe sua história, assumindo a fala a partir do capítulo XI até o XVII, correspondendo a quase trinta por cento da obra. A sua narrativa, embora esteja inserida no decorrer do romance, ocupa espaço devidamente demarcado, separado da fala do criador. Em Kenneth Branagh, o uso da técnica de montagem cinematográfica possibilita a intercalação de imagens sugerindo uma forma de diálogo inconsciente entre ambos, ainda que tenham se visto apenas um instante antes daquele encontro que Shelley havia promovido entre os dois. A narrativa do início do século XIX parece sugerir, propositadamente, o distanciamento entre o homem e o “monstro” por ele criado, quando seu intento fora freado por uma série de medos e os caminhos para a sua efetivação ofuscados pela mentalidade de que a Deus cabe o direito e o poder sobre a vida, ainda que a “luz” da razão lançasse seus raios em nova direção.

---

Nos capítulos em que a criatura torna-se o sujeito da narrativa, ela relata as suas descobertas: a fome, o frio, a dor, os sentidos, o fogo, a solidão, a decepção ao ver destruída a ilusão de afetividade. Percebe a tristeza observando os camponeses pobres, ao lado dos quais improvisou seu esconderijo. Foi solidário, recolhendo lenha e deixando de pegar as sobras dos alimentos. Observando a família, descobriu alguns segredos da comunicação (fala, escrita). Olhando para a água, sentiu terror ao ver a sua imagem. Construiu um objetivo: ser aceito entre aqueles que estavam bem próximos, mas ignoravam a sua existência.

Através das histórias que o casal de filhos contavam ao cego ancião, aprendeu a conhecer o mundo. Quanto mais conhecimento, mais desolação sentia. Tudo o que aprendia e via não lhe era apropriado, pois não fazia parte da humanidade. Começava a indagar a si mesmo sobre as suas origens (Quem é? Quem são seus amigos e parentes? O que é?). Descobriu a falsidade dos humanos através da história de Sofie - a turca, namorada do jovem camponês Félix (seu vizinho), que foi separada do seu amado pela traição de seu pai.

A criatura contou, ainda, que satisfizesse sua sede de conhecimento ao encontrar livros. Identificou-se com as histórias, distanciando-se, porém, no que se referia às origens (Quem é) e formas (Como é) dos protagonistas. Percebeu, cada vez mais, a sua disformidade, que despertou nele a inveja ao constatar que outras pessoas eram belas e amadas, o que não era reservado para si nem por parte do seu criador, que registrou no diário - agora em suas mãos - a descrição do horror que a sua figura lhe provocara. Na sua angústia, pensou que não lhe era reservado nem mesmo a companhia dos demônios. Estes não estavam condenados à solidão, esta que procurou dissipar ao aproximar-se do ancião cego, a quem pediu ajuda para ser aceito junto aos seus amigos (a família do velho). O diálogo é interrompido com a chegada dos filhos, que assustados, reagiram com violência, o que o fez fugir de medo, resignando, então, sujeitando-se à exclusão.

A criatura confessou ter, a partir de então, declarado guerra a toda a espécie humana e concentrado todo o seu ódio naquele que o criou. Se lembrou do seu “pai”, seu criador, que lhe deu a vida, e sentiu vontade de ser feliz, teve boas sensações. Na sua retirada, salvou uma garota das águas de um rio e recebeu um tiro de seu pai, o que lhe desperta um “*furor infernal*”. Encontrou outra criança, de quem pretendia ser amigo, até descobrir que era filho

do patriarca Frankenstein e o matou. Terminada a sua história, pediu a Frankenstein a criação de uma companheira igual a ele. Com ameaças de vingança ao seu criador, conseguiu a promessa de que teria a sua "fêmea".

Victor Frankenstein adiou o início do projeto até que decidiu viajar para Inglaterra onde teria privacidade para trabalhar. Finalmente, isolou-se numa ilha da Escócia, dedicando-se à sua obra sem a ansiedade de antes. Imaginou a possibilidade da nova criação ter vontade própria e não cumprir o acordo que não firmou (aceitar o seu companheiro), ou viessem a se unir e povoar a terra de novos "*demônios*". Percebeu a imagem do "*monstro*" na janela e destruiu o que havia começado. Ao ver o seu desejo frustrado, a criatura afirmou que estaria com o seu criador em sua noite de núpcias. Este, lançou ao mar os restos do material no qual trabalhava e ficou à deriva até aportar em território irlandês, onde foi recebido como assassino, sem saber do motivo.

Foi levado à presença de um cadáver - tratava-se de seu amigo Clerval - morto nas mesmas circunstâncias que seu irmão. Ficou dois meses entre a vida e a morte, vindo a despertar na prisão. Depois de absolvido, retornou com seu pai (que viera ao seu encontro) a Genebra, dando início aos preparativos para o casamento, imaginando que a criatura o mataria no dia das suas núpcias. Após a cerimônia, navegou com a noiva através de um rio e dirigiram-se a uma hospedaria para pernoitar. Enquanto caçava a criatura pelos corredores, esta entrou no quarto e matou Elizabeth. Ao saber do acontecido, seu pai morreu de desgosto. Victor Frankenstein foi internado durante meses, acusado de louco em consequência da história que contou, na esperança de obter ajuda.

Na adaptação de Branagh no final do século XX, a segunda tentativa de criação da vida (a companheira para a criatura) já não se apresenta como escândalo ou transgressão a ponto de ter que se distanciar da sua terra natal, nem mesmo da casa da família. O laboratório, embora tenha sido improvisado no sótão, "um pouco mais perto de Deus e ligeiramente acima dos homens", passa a integrar um ambiente menos secreto, acenando para a possibilidade da melhor aceitação dos contemporâneos em relação às intervenções no curso da "produção" da vida humana. Da mesma forma, seus atos não são avaliados como uma expressão de loucura, já que não foi decretada a exclusão do meio social, o que possibilitaria

um maior controle das atitudes transgressoras, como aconteceu com Victor Frankenstein de 1818 ao receber o diagnóstico de louco.

Este último, sem a compreensão das forças terrenas, foi ao cemitério e invocou aos espíritos a vida para vencer seu inimigo. Sua criatura surge de repente e felicita-o por querer viver, desaparecendo em seguida, dando início a uma longa e penosa caçada, com “*ajuda dos espíritos*” (p. 200), através das geleiras, onde - profundamente debilitado - encontra o navio em que viaja Robert Walton, a quem pediu para acabar com o “*monstro*”, caso não sobrevivesse.

Na adaptação de Kenneth Branagh, o cemitério já não mais constitui o cenário das forças sobrenaturais. Estas, que repousam em um “mar de gelo”, talvez tenham se desprendido reduto dos (corpos) mortos pelas novas relações que os contemporâneos ocidentais têm tecido nas últimas décadas em relação ao seu espaço, até então privilegiado, reduzidos ao anonimato no cemitério-parque quando não têm condições materiais para incinerar os últimos vestígios da matéria nos crematórios.

Retomando a trama do século XIX, Walton reassume o relato, através de uma nova carta a sua irmã Margareth, informando que Victor evitava falar do processo de criação do “*monstro*”, porém estava determinado a acabar com o mesmo, após o que poderia morrer. Depois que a tripulação decide voltar, “*ignorante e decepcionado*” (p. 208), Walton informa que o amigo Victor está morto. O cadáver do criador é visitado pela criatura, que lamenta a sua perda, prometendo dar fim a sua existência num local onde seus restos não possam, jamais, inspirar novas obras: enganja-se a consumir na fogueira, reduzindo-se às cinzas onde espera que seu espírito terá paz, ou o degredo da eternidade. Lamenta suas violências e maldades, dizendo sofrer com elas, mas admite não ter certeza de ser totalmente malévolo. Assim termina o romance de Shelley.

Mary Shelley já nos desperta a atenção com o título de sua obra: “*Frankenstein ou o Moderno Prometeu*”. Frankenstein, conforme nos apresentou Kenneth Branagh, é o nome do jovem estudante de Ciências Naturais na Universidade de Ingolstadt. Já o *Prometeu Moderno* convida-nos a retomar o *Prometeu* grego, o que faremos com o subsídio das



análises de Luigi Zoja<sup>33</sup>. De acordo com o autor, a difusão desta mitologia se deu sob diferentes versões. Para Hesíodo (em *Teogonia*), *Prometeu* foi um dos titãs que promoveu a evolução dos humanos e a separação destes dos deuses, quando esquartejou um touro e escolheu para si e para os homens uma parte de carne gorda, escondendo-a no ventre do animal; para Zeus camuflou uma pilha de ossos, cobrindo-a com gordura de bela aparência. Este, como se não percebesse a perspicácia, reclamou da partilha injusta. *Prometeu* pediu que a escolha fosse feita pelo reclamante que optou pela parte de melhor aparência e pior qualidade. Assim, pôde mostrar a sua raiva e teve a satisfação de punir os homens negando-lhes o fogo. Neste momento, *Prometeu* roubou o fogo deu-o aos mortais. Esta ação foi castigada por Zeus com a criação da mulher, encarnação da perfídia (falsidade), de forma que os homens conhecerão um mal do qual desfrutarão.

Em *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, o mito se faz com a previsão (concordando com seu nome - “Pró-meteu”, aquele que pensa com antecipação) da vitória de Zeus e evita colocar-se contra ele, tomando, em seguida, o partido dos homens que o deus queria aniquilar, dando início aos seus sofrimentos, sendo acorrentado no Cáucaso, os confins orientais do mundo, por Hefesto, que se apieda dele, enquanto Cratos (que representa força, poder) comenta que é justo e necessário. *Prometeu* terá, a cada dia seu fígado devorado por uma águia, e cada noite ele voltará a crescer, mantendo a sua agonia. *Prometeu* lamenta que a causa de todo o seu suplício seja a sua benevolência para com os homens, a quem dera, além do fogo, os primeiros remédios contra as doenças, os primeiros elementos para a compreensão dos sonhos e previsão do futuro. Mas os últimos comentários do coro recordam a lei, superior à generosidade: “Sabedoria é inclinar-se a *Nêmesis*”<sup>34</sup> (p. 131).

Platão, em *Protágora*, diz que tendo chegado o tempo em que os homens deveriam nascer, os deuses os plasmaram com terra, fogo e tudo quanto a estes se mesclassem, sob a superfície terrestre. Para trazê-los à luz, ordenam que *Prometeu* e seu irmão Epimeteu (que significa aquele que pensa depois) lhes atribuam seus dotes e capacidades. Este último pede permissão para realizar essa operação, atribuindo todos os dotes aos animais, deixando o

<sup>33</sup> ZOJA, Luigi.(Op. cit.), 2000: 130-132.

<sup>34</sup> *Nêmesis* traz do grego o significado de moderação; justiça divina; o justo caminho do meio; uma justiça que responde ao inconsciente.[ZOJA, Luigi. (Op. cit). pp. 43-57.

homem incapaz e indefeso. *Prometeu* tenta remediar, apropriando-se do fogo e das artes - principais capacidades manuais e intelectuais - de Hefesto e Atena, transmitindo-os aos homens.

Estas são as versões gregas. Para os modernos, diz Luigi Zoja:

*“[...] Prometeu foi apresentado como aquele que abriu o caminho à razão e aos princípios do pensamento iluminista: um herói do progresso em luta contra a imutabilidade do fato e o conservadorismo dos deuses”<sup>35</sup>.*

Vejamos, então, como se apresenta o *Prometeu Moderno* de Mary Shelley. Logo nas primeiras informações passadas pela autora, através da carta de Robert Walton à sua irmã Margareth, percebemos o distanciamento do personagem em relação aos seus, lamentando várias vezes a solidão e a necessidade de encontrar amigos. Em um desses desabaços, fala da necessidade de tal condição, uma vez que “[...] *seus projetos o colocam distante dos caminhos normais dos homens*”. Sua solidão é análoga a do enigmático naufrago que chega ao navio, flutuando em um bloco de gelo. Este que mais tarde se apresentaria como um cientista, Victor Frankenstein, atormentado pelas consequências de seus atos, confessa, que não dividiu com ninguém as perdas e decepções sofridas. *Prometeu*, sendo um titã, transitava entre os homens e os deuses, embora não pertencendo a nenhuma das categorias, igualmente poderoso e solitário.

Esta solidão se deu em função de um grande projeto, visando “[...] *à descoberta da pedra filosofal e do elixir da vida [...], que permitisse banir a doença do organismo humano, tornando o homem invulnerável a todas as mortes, salvo a provocada pela violência*” (p. 34). A partir de então, o poder sobre a existência (atributo exclusivo da vontade divina) é reivindicado pelo cientista quando - conforme declaração de Victor Frankenstein - “[...] *uma a uma, foram tocadas as peças que formam o mecanismo do meu ser [...] explorarei forças desconhecidas e revelarei ao mundo os mistérios da criação*” (p. 42). A vida passa a ser compreendida sob parâmetros mecanicistas, ancorados numa ambiciosa racionalidade terrena, invulnerável aos “céus”, aos argumentos metafísicos

---

<sup>35</sup> ZOJA, Luigi. (Op., cit.), p. 130.

e/ou éticos, a qualquer elemento “externo” a ele próprio.

Do mesmo modo, a posse do fogo - cedida ao homem por *Prometeu* - traz à humanidade a possibilidade ilimitada de não mais depender da luz do dia e a oportunidade, igualmente ilimitada, de desvendar mistérios ocultos na noite. Esta representação é trabalhada de forma direta no capítulo XI de Mary Shelley, expressa através da narrativa da criatura de Victor Frankenstein:

*“[...] a escuridão [...] me desnorreava. [...] Antes, corpos negros e opacos me cercavam, impenetráveis tanto à vista quanto ao meu tato. [...]”*

*Breve vi surgir nos céus uma luz suave e furtiva, que deu uma sensação de prazer. [...] Era tudo muito confuso. Via a luz, sentia fome, sede, e as trevas. [...]*

*Um dia, castigado pelo frio, descobri uma fogueira abandonada por uns mendigos que por ali passaram [...] Experimentei [...] preparar meu alimento [...] colocando-o sobre as brasas vivas”<sup>36</sup>.*

A impossibilidade de alcançar a clareza daquilo à sua volta, deixava a criatura sem rumo, perdida entre corpos indefinidos, sem sentido, sem controle. Apenas a luz natural que os céus ofereciam era capaz de trazer-lhe algum prazer, porém, não o suficiente para sanar todos os seus desejos. A lua não sacia as suas necessidades básicas de sobrevivência. Não toca a escuridão do seu ser, uma vez que não o ajuda a compreender o que se passa na confusão do seu íntimo. Quando estava limitado às contingências da lua, descobre o fogo, não oferecido por um titã, mas por mendigos.

O portador do fogo desta passagem não é mais um mito grego que - de acordo com Luigi Zoja - vive o paradoxo de estar atrelado ao destino traçado por uma divindade caprichosa e, ao mesmo tempo, ser o precursor da mudança baseada na fé e na liberdade do homem. Porém, embora a nova luz não tenha sido concedida à criatura moderna por um titã, foi ofertada por uma “categoria” que vaga na solidão, excluída da companhia dos eleitos socialmente.

Segundo a versão de Hesíodo, analisada por Luigi Zoja, a conquista do fogo pelo homem representa o alcance da luz (metáfora privilegiada da razão), uma certa autonomia, em relação às divindades, a posse do conhecimento. Em suas palavras, temos:

---

<sup>36</sup> SHELLEY, Mary . (Op. cit.), 1998: 97-100

*“O fogo, principal dádiva de Prometeu, não é apenas o instrumento fundamental das transformações [...] mas é também, luz. [...] Com o fogo prometéico, o homem não precisa mais voltar-se para o céu à espera da iluminação. Esta imagem contém, profeticamente, seu futuro laico e pleno de curiosidade.*

*Mas, na chama, há outra alusão ao progresso. [...] toda forma de conhecimento [...] não se perde mais. [...] representa antes de tudo a iluminação da mente, o fogo de Prometeu é irrevogável”<sup>37</sup>.*

Através do mito, percebemos que a mentalidade grega lançou as sementes que germinaram vêm sendo cultivadas ao longo dos tempos pelo homem ocidental, vindo a amadurecer seus mais resistentes frutos, cientificamente classificados como razão. A partir de então, os avanços científicos vêm contribuir para a gestação de uma nova “visão” das coisas do céu e da terra e, conseqüentemente, de tudo que existir entre os dois planos. Frankenstein é “gestado” quando da “iluminação” das mentes que povoaram áreas do Ocidente mais desenvolvidas tecnologicamente e traz consigo as incertezas dos sujeitos que viviam o peso da mudança, ainda que os centros do saber divulgassem a realização prática do mito de *Prometeu*, ou seja, a conquista do poder até então restrito às divindades.

Em Frankenstein lançado em 1818 é interessante salientar que o homem que encontra o fogo, deixado por mendigos, é uma criatura especial, que foi colocada no mundo já na forma adulta, sem alguém que acompanhasse seus primeiros passos e o auxiliasse na ordenação de suas descobertas. Esta especificidade, se analisada à luz da mitologia grega, sinaliza para a primeira possibilidade de fusão das características do criador e da criatura. De acordo com o mito, de posse do fogo, o homem deixa de estar à mercê das vontades divinas, tornando-o sujeito pleno do conhecimento. Em Shelley, o cientista assume - neste mesmo sentido - a ambição e responsabilidade pela criação de uma nova vida. Esta, por sua vez, vai desvendando, por si mesma, *tornando sujeito de sua própria narrativa*, alguns mistérios em relação à existência, adquirindo autonomia na medida em que consegue estabelecer comparações e até projeções em relação à realidade em que vive. Portanto, a autora já acena para a futura associação do nome *Frankenstein* à criação de Victor Frankenstein. Na

---

<sup>37</sup> ZOJA, Luigi. (Op. cit.), 2000: 135.

mentalidade e imaginário contemporâneos, Frankenstein designa, sobretudo, a criatura, tornada, em só tempo, demônio e maravilha prodígio.

Este conhecimento moderno, no entanto, parece ir acontecendo ao acaso. Victor, por exemplo, se encanta pelas ciências naturais, depois pelos princípios da eletricidade; é atraído pela química, matemática, filosofia, posteriormente, adquire um profundo desprezo pelas ciências naturais. A sua criatura, igualmente, vai descobrindo os mistérios da natureza aos poucos, conforme os acontecimentos vão se desenrolando ao seu redor e interferindo em sua sensibilidade e razão, construindo para ele uma história carente de memória. Enfim, os interesses imediatos e o acaso movem o processo do conhecimento, seja ele científico ou ligado às relações cotidianas. É no decorrer das próprias experiências que se vai tecendo a teia que, aos poucos, descortina os sentimentos de decepção, angústia, solidão. Isso vem apresentar uma diferença significativa em relação ao mito. Segundo Zoja:

*“Ele [ o mito] contém uma proposta moral psicologicamente enraizada na sociedade, caminho praticável entre o impulso para a frente dos modelos heróicos e a barreira dos tabus divinos; [...]*

*Enquanto nos preceitos modernos saber equívale a tecer conceitos, no mundo grego conceitos e mitos estavam indissoluvelmente entrelaçados e cresciam juntos”<sup>38</sup>.*

Mary Shelley sugere outros indícios do que representa o conhecimento no mundo ocidental moderno. Isso se explicita na passagem do romance em que o personagem Victor Frankenstein aproxima-se dos princípios da filosofia, avaliado pelo estudante como um “[...] *intento penoso e quase intolerável, visto que, para examinarmos as causas da vida, devemos começar pela morte*” (p.46). Percebemos que, em seu obstinado propósito de criar e produzir, de descobrir os segredos da origem da vida, deparou-se também com a morte ao observar “[...] *cada fase de transição da vida para a morte e da morte para a vida [...]*” (p. 47). Em meio a essas trevas, sentiu uma luz dentro de si, complementa o narrador.

Victor Frankenstein, ao iniciar-se em vários campos do saber considerou a importância de cada um deles na elaboração de seu projeto. Porém, a filosofia parece ter

---

<sup>38</sup> ZOJA, Luigi. (Op. cit.), 2000: 8-9.

marcado a sua sensibilidade de forma particular, quando se fez testemunha do ciclo vital, percebendo o processo de decomposição e de gestação da vida. As bases do nascimento e da morte não estão mais aprisionadas num mistério guardado pelas divindades. O cientista começa a apropriar-se de algo, até então desconhecido, e por isso desconcertante.

Luigi Zoja, ao historicizar o papel da filosofia no campo do saber, desde à Grécia aos tempos modernos, entende que seus fundamentos perseguem uma abertura ao infinito, buscando abraçá-lo, o que coloca a religião - representada como tédio - na marginalidade. Aliada ao conhecimento científico, os filósofos criam uma forma de verdade e uma modalidade de saber em constante expansão. Em suas palavras, temos:

*“[...] A verdade foi expulsa do mito religioso, que a filosofia reduziu a narrativa sem ouvintes. [...] A mente do filósofo prossegue ao longo do caminho inaugurado no século V: isto é, com a interiorização e assimilação daquilo que antes era percebido só no lado externo [...].*

*O efeito reflexo [...], um substancial enfraquecimento do sentimento de temerosa comunhão com o divino, à medida que o olhar de contemplação e maravilhamento vai se deslocando para o homem [...]”<sup>39</sup>.*

Para o cientista do século XIX, foi “*penoso e quase intolerável*” defrontar-se com a inexorabilidade da morte, que se lhe apresenta como um incômodo obstáculo aos seus projetos de afirmação da “vida”. Deparou-se com algo que, até então, estivera reservado à outra dimensão, fora da limitada competência humana. As descobertas pareciam despertar, ao mesmo tempo, euforia e medo, conflitos próprios de uma época em que os vapores dos princípios religiosos saíam do mesmo caldeirão em que os ingredientes científicos eram misturados para a composição da poção que nutria mentes projetivas, fundamentadas no desejo de conhecer os mistérios da vida, e agora também da morte, uma vez que, a partir de então, ambas aparecem dissociadas.

É neste turbilhão de valores em conflito - ainda que os princípios religiosos tendam a ganhar uma certa distância, como que se evaporando do elixir que nutre o homem moderno - que o cientista Victor Frankenstein apela para a lucidez do capitão Robert Walton. Seu alerta

---

<sup>39</sup> ZOJA, Luigi. (Op. cit.), 2000: 84-85.

sustenta-se no “[...] perigo que representa a assimilação indiscriminada da ciência, e quanto é mais feliz o homem para quem o mundo não vai além do seu ambiente cotidiano, do que aquele que aspira tornar-se maior do que sua natureza lhe permite” (p. 48).

Esta exposição de Victor se dá ao perceber que o capitão Walton estava disposto a perseguir seu objetivo (descobrir uma passagem através do Polo Norte), mesmo que para isso tivesse que sacrificar vidas. O cientista, ao contrário do desbravador de mares, já avaliara o perigo de um uso indiscriminado e inconseqüente do conhecimento e parece arrependido. Em várias passagens, condena a si próprio pelos atos impensados, pelos excessos. Estes que, na mitologia grega são conhecidos por *hýbris* (arrogância, excesso, desmedida) e cujo surgimento assinalou - de acordo com Hesíodo - “[...] a constante degeneração das espécies humanas que se sucedem [...]”<sup>40</sup>.

Porém, o surgimento de um propósito desmedido, vinculado às ciências e técnicas, vem acompanhado de uma tentativa de moderação, demarcando, mais uma vez, a confusão de valores imbricados nas (in)consciências da geração que amadurecia no despertar do século XIX. O cientista, que fez uso incontido do saber, assinala como contraponto a felicidade daquele que não extrapola os seus limites e se satisfaz com o que lhe é “concedido”, ou está ao seu alcance, talvez até sugerindo uma acomodação em relação a sua natureza. Esta posição é afirmada em várias passagens de forma sutil e, em outras, mais explícitas, conforme a que transcrevemos abaixo:

*“Busque a felicidade num viver tranqüilo e evite ser dominado pela ambição, mesmo que seja essa, aparentemente, construtiva, de distinguir-se no campo da ciência e dos descobrimentos”*<sup>41</sup>.

No decorrer da exposição de Victor Frankenstein, o leitor irá perceber que estas falas expressam uma avaliação mais lúcida após várias fases de profundas alucinações, em que a criatura e as conseqüências da sua criação compunham a cena, juntamente com as pessoas que mais amava. Em seu inconsciente os “fantasmas”, estavam sempre presentes, como um

<sup>40</sup> ZOJA, Luigi. (Op. cit.), 2000: 46.

<sup>41</sup> SHELLEY, Mary. (Op. cit.), 1998: 211

castigo àquele que ousou desafiar a natureza, sendo chamado à moderação das ambições desmedidas. Esta sensibilidade ambivalente aproxima-se daquela trabalhada por Luigi Zoja que, na sua origem grega, é representada pelo par *hýbris/némesis*<sup>42</sup>.

Na inconsciência dos seus delírios, aquele que se deixou dominar pela ambição é “visitado” por imagens que atuam como uma espécie de tortura, de punição. Neste sentido, Shelley parece oferecer elementos para a avaliação dos povos pré-modernos feitas por Zoja. De acordo com o autor, para aquela sociedade os sonhos estavam intimamente ligados à justiça da *némesis*, uma vez que esta última é irmã do primeiro (sonho). Vejamos o que nos diz o autor sobre a deusa *Némesis*, com base nas informações colhidas em Hesíodo:

*“Némesis, ‘a calamidade dos homens mortais’, nasceu da ‘Noite funesta’, por sua vez filha de Caos. Sem unir-se a ninguém, Noite gerou também ‘o odioso Momo e as negras Queres’, a Morte, o Sono e a estirpe dos Sonhos, depois a Censura e a Desventura, as Hespérides, as Moiras ‘impiedosas no dar as punições’; depois Némesis gerou o Engano e o Amor, a Velhice e a Discórdia”*<sup>43</sup>.

Percebemos que, pela sua origem, a *Némesis* carrega consigo um princípio de justiça que não pode ser trabalhado racionalmente, uma vez que é gestada na escuridão, pois filha da Noite (não controlável porque não desvendada em sua totalidade), e esta surgida de uma circunstância ainda mais indomável (o Caos). Os demais descendentes diretos da Noite são igualmente temíveis. Já os filhos de *Némesis* apresentam-se como uma espécie de equilíbrio, conseguido graças ao contraponto dos opostos, ou seja, algo ruim (Engano) e sua compensação (Amor); a paz (Velhice) e seu inverso (Discórdia); por fim, a equiparação das forças masculinas (dois filhos - Engano e Amor) e femininas (duas filhas - Velhice e Discórdia).

Este sentimento tenso que conduz à moderação, presente na origem de *Némesis*, apresenta-se várias vezes para o cientista de Mary Shelley, perceptível a partir da sensação de culpa, apresentada ao leitor em forma de delírios (inconscientes). Neste sentido, no início

---

<sup>42</sup> Segundo Zoja, a sua raiz - *nemes* - exprime “uma ira, normalmente justa, ‘provocada pelo indivíduo a quem ela golpeia’”. Ela ‘surge como automática que os deuses ou os homens põem em movimento, de modo involuntário’”. Ver: ZOJA, Luigi. (Op. cit.), 2000: 48.



do século XIX temos resquícios de princípios presentes na mitologia grega através da *Némesis* que - segundo Zoja - impõe-se ao homem e o influencia, independente da sua vontade. Para o grego, a justiça responde ao inconsciente e se manifesta como uma paixão que não se discute, é emoção.

Em Kenneth. Branagh, percebemos alguns "lances" de arrependimento, mais precisamente no pesadelo após a primeira visão da criatura (manifestação da *Némesis*) e nos momentos finais de sua caçada. No entanto, o que prevalece no fechamento da trama é a (con)fusão de sentimentos, transitando entre o desejo de destruir sua obra e a imobilidade característica daquele diante da possibilidade de perder parte de si mesmo, sugerindo que os pilares da moderação dos ocidentais do final do século XX sustentam-se basicamente na anestesia de suas próprias feridas.

Já o criador moderno de Mary Shelley, fora dos sonhos e alucinações, uma vez afastado do calor dos acontecimentos, faz uma reflexão sobre os seus atos e suas conseqüências, conforme passagens citadas anteriormente. As manifestações irracionais são, portanto, mediadas por uma racionalidade e uma sensível ordenação das palavras de forma a convencer o capitão Robert Walter a desistir de seus ambiciosos propósitos. Nestas circunstâncias, a autora apresenta uma avaliação diversa daquela presente nos sonhos e mais próxima dos princípios modernos de justiça, “[...] ligado a uma função valorativa, o mais possível consciente e racional”<sup>44</sup>.

No entanto, a vivência solitária do cientista inibe a exposição dos motivos pelos quais a sua alma padece, o que leva o seu interlocutor - ou melhor, ouvinte - a desconfiar da sua sanidade mental. Porém, Victor Frankenstein encontra-se cruelmente consciente, amarrado à razão, torturado pelo remorso de ter tentado dar vida ao que ele pretendeu tão "maravilhoso" quanto o homem.

Este incômodo desconforto imposto ao criador a partir da vida “gerada” pelos artifícios da razão instrumentalizada, parece representar a sensibilidade, de boa parte dos ocidentais nas primeiras décadas do século XIX. Já nos últimos raios de luz refletidos sobre o século XX, a avaliação acerca do processo de intervenção na natureza depende da

---

<sup>43</sup> ZOJA, Luigi. (Op. cit.), 2000: 49.

introdução das relações pessoais. Assim nos apresenta o cientista do filme de 1994 que, mesmo na sua aparente inconsciência, condenava a si mesmo pelos atos ao dizer: *"Tudo que jamais amei jaz numa cova rasa por minha causa..."* Se as ações de sua "cria" não o tivessem tocado tão diretamente, talvez tudo continuaria sendo válido, em nome do "benefício para a humanidade".

A exemplo disso, encontramos a sugestão de que a natureza pode ser reproduzida a partir de princípios puramente científicos e tecnológicos, de acordo com a ambição do homem. Porém, ao mesmo tempo, tanto Shelley quanto Brannagh, levam ao "público" uma crítica a esta concepção ao tecer os laços afetivos que envolveram a infância do criador e a profunda solidão, acentuada pelo desprezo, sentida pela criatura, expondo de forma bastante sutil, os (re)sentimentos que vão se constituindo de acordo com os valores vividos.

Sensações contraditórias preenchiam a consciência daquele que pretendia ser "[...] o primeiro a romper os laços entre a vida e morte [...] o criador de uma espécie - seres felizes, puros, que iriam dever-me sua existência" (Shelley., p. 49), uma vez que a desolação e o sentimento de perda vão se somando ao perceber que, apesar dos esforços, a morte continua a existir e a se impor, tocando-o de forma ainda mais dolorida, já que alcança as pessoas que lhe são mais próximas. Primeiro, o irmão William; em seguida, a jovem Justine iria "[...] transpor a fronteira que separa a vida da morte [...]" (p. 82). Limite (fronteira) que persiste até a descoberta dos segredos da ressurreição, conforme a pretensão de Victor Frankenstein.

Neste sentido, o homem do início do século XIX promove uma "dissecação" do ciclo vital, afastando a morte de forma a estabelecer uma barreira – a "fronteira" pela qual Justine passaria ao deixar a vida. Ao distanciar a morte da vida, o indivíduo coloca-se em condições de refazer o curso do "destino" e é chamado a responder pelas consequências dos seus atos. Isso é perceptível se compararmos a reação de Victor Frankenstein às mortes provocadas pela sua criatura (William, Justine, Clerval, Elizabeth) e a de sua mãe. O luto vivido pelo criador, após dar vida a sua criatura, é marcado por profundo sentimento de culpa, desespero, próximo à loucura, sem que pudesse ser compartilhado. Era o único responsável

---

<sup>44</sup> ZOJA, Luigi. (Op. cit.), 2000: 46.

pela vida “deformada” e amoral e pela destruição incontrolável que ela espalhava. Antes, porém, vivenciara a serenidade, do presenciar a beleza da ternura estampada no semblante de sua mãe, já morta. O desespero, que era visível “*nas faces*” (p. 38), era, no entanto, compartilhado e não uma tortura solitária. Porém, para aquele que deve assumir, no anonimato, os assassinatos de sua criatura, a morte surge como uma maldição àquele que, sozinho, isola-se na dor.

Conforme Mary Shelley sugere através dessas passagens, o indivíduo parece se responsabilizar pelas intervenções na natureza. A partir do momento em que toma a vida em suas mãos, a morte aparece acompanhada de uma dor cada vez mais insuportável, que o força a um novo “despertar” para os significados da finitude humana.

A compreensão de que o homem não é imortal se dá, segundo Maria Helena Augusto<sup>45</sup>, a partir do momento em que aguça a percepção de que a vida não é predeterminada e sim, uma propriedade de cada ser humano, entendido agora em constituição una, ou seja, como indivíduo. Isso ocorre, de acordo com a autora, quando “... *as noções de progresso, razão, produção e acumulação adquirem tanta ênfase...*”<sup>46</sup>.

Neste contexto, portanto, são gestados o indivíduo e a morte. O primeiro toma para si o controle sobre o seu tempo, seu futuro, sua vida. Ao assumir o direcionamento do seu “destino”, o homem necessariamente depara-se com a sua degradação, uma vez que o curso entre a terra e o céu fora interditado. A criação e a destruição estão circunstanciadas no campo da atuação humana. Nas palavras de Maria Augusto:

*“... a noção de indivíduo é, assim, contemporânea das alterações que se processam na noção de tempo (e na vivência dessa nova temporalidade) e do reconhecimento da finitude da vida. Essa convergência envolve, em consequência, profunda alteração no significado da morte. A morte deixa de ser o momento da passagem para outra existência, onde se terá o retorno - positivo ou negativo - da vida que se teve, e adquire o sentido de fim inexorável. O reconhecimento desse processo contrapõe a idéia de eternidade, que norteava a vivência anterior, à constatação da finitude humana”*<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> AUGUSTO, Maria Helena. “*Tempo e Indivíduo no Mundo Contemporâneo: O Sentido da Morte*”. In: **Psicologia**. USP: São Paulo, 1994, pp. 157-172.

<sup>46</sup> AUGUSTO, Maria Helena., (Op. cit.), 1994:161.

<sup>47</sup> AUGUSTO, Maria Helena., (Op. cit.), 1994:162.

Quando o curso da vida desliga-se do céu e cai nas mãos do indivíduo, o medo, a angústia e a inquietação diante da possibilidade de finitude vem compor o cenário no qual o homem moderno se insere, ainda que tentando ludibriar o desconforto com uma aparente insensibilidade e indiferença em relação à morte e ao morto. Comportamento, no entanto, devidamente localizado no seio de uma mentalidade enraizada nos fundamentos ocidentais, expresso emblematicamente pelo personagem ambivalente Victor Frankenstein, (criador e criatura). Um cientista que, após avaliar as consequências de sua obra, ameniza o espírito ao acompanhar o amigo Henry Clerval pelos meandros da literatura oriental, esta que lhe apresenta uma sensível leveza, comparada aos estudos e experiências com os quais esteve envolvido durante grande parte da sua vida. Sem maiores comentários, uma simples frase - “*Que diferença da poesia épica e heróica da Grécia e de Roma!*” (p. 64) - parece resumir toda a sua melancolia e/ou arrependimento, por ter perseguido um referencial diferente daquele com que acabava de ter contato.

Além do desconcertante “despertar” da morte diante dos olhos daquele que assume a vontade de poder sobre a vida, a autora mostra que a sua criação vem requerer a responsabilidade para com aquele “ser” que suas mãos manipulara. Essa atitude aparece de forma explícita quando Victor Frankenstein e o “demônio” conversam pela primeira vez, e o último procura entender os motivos do abandono por parte daquele que deveria ensinar-lhe a viver: “*no entanto - diz ele - você, meu criador, detesta e abomina a sua criatura, a quem está ligado por laços que só a aniquilação de um de nós pode dissolver [...]*” (p. 93). Esta fala enfatiza o compromisso diante das atitudes tomadas, uma vez que a responsabilidade sobre seu ato será cobrada enquanto viver.

Ao lado dessa questão, Mary Shelley levanta uma série de questionamentos ao abordar a intervenção no ciclo da vida e suas (in)consequências, o que será retomado pelas produções cinematográficas do século XX baseadas nesta obra literária. Por exemplo: o preconceito e a exclusão, trabalhados na forma do medo vivenciado por aquele que se apresenta fora dos padrões convencionais da estética (capítulo XI). O ser “*abominável*”, no

entanto, pode ser dotado de uma sensibilidade (capítulo XII) capaz de reverter-se em dolorosa busca das suas raízes, perseguindo aquele que lhe deu a vida (capítulo XIII), sem perceber que aqueles dos quais é parte ficaram perdidos entre restos de “*materiais*” não utilizáveis (capítulo IV). A admiração da criatura pela espécie humana vai cedendo lugar à piedade e à decepção ao saber que o pai de Sofie traiu Félix, que o havia ajudado por amor a sua filha (capítulo XIV). Observando aqueles seres “normais” e percebendo neles sentimentos tão diversos (nobres e mesquinhos), a criatura parece também liberada para deixar fluir a inveja ao perceber-se diferente daqueles que estão do outro lado da parede (capítulo XV).

O resumo de todas estas reflexões, para as quais a autora chama a sua criatura, apresenta-se no seguinte desabafo: “*Maldito dia em que recebi a vida [...]. Maldito criador*” (p. 125). Nesta frase, Shelley coloca criatura e criador na mesma condição, ambos ligados pela maldição que os ultrapassa. Mais uma vez seus destinos aparecem entrelaçados e, embora distantes, a agonia que atinge um alcança também o outro. Victor vive toda a angustiosa consequência da sua criação na mais completa solidão, isolado em si mesmo, tal qual a sua obra, que se diz mais solitária que os demônios, pois até estes têm a companhia de seus pares.

Mas, apesar da ênfase nos vínculos e na similaridade de sentimentos que perpassam criador e criatura, o cientista do início do século XIX já poderia contar com poderes sobre aquilo que manipulava. Esta relação de dominador e dominado é exposta sob a forma da coisificação do ser que teve o corpo moldado pelo homem, levando-o a perceber que a sua vida está sujeita à destruição uma vez que “*não seria crime [...] (destruir) a obra de suas próprias mãos*” (p. 140-141). No entanto, quando teve a oportunidade de eliminar aquele que se apresentava como a razão de suas constantes alucinações, não o fez. Talvez a força física, bastante superior, pudesse impedi-lo de tentar, mas o fato é que, no primeiro encontro entre eles, a autora não deixa claro a intenção de Victor em acabar com a sua obra.

Ao mesmo tempo em que o criador tem a possibilidade de eliminar a “coisa”, o artefato humano que não saiu conforme projetara, sem responder às penalidade jurídicas, via-se limitado diante da autonomia que a criatura adquiria. Percebe, a partir de então, que uma nova vida “gestada” nas mesmas condições poderia vir a ter vontade própria e não aceitar o

companheiro que a solicitou. Esta imobilidade que toma conta do cientista chega ao ponto máximo quando é tocado pelo inverso da questão proposta inicialmente (“criar um animal tão maravilhoso quanto o homem”), a partir da ameaça recebida: “*Você é meu criador, mas o senhor sou eu. E terá de obedecer-me*” (p. 163). Neste momento, a problemática maior, que percorrerá dois séculos é enunciada: Victor Frankenstein (cientista-criador), perde a condição de dominante e passa a ser o dominado, submetido às razões e afetos de sua criatura e senhor.

Os poderes terrenos já não são mais suficientes para conter a criatura e acalmar a angústia e os temores do cientista. Assim, ao dar início a uma longa e penosa caçada, Victor vai ao cemitério e pede a “*ajuda dos espíritos*” (p. 200). Agora, o procedimento se dá de forma inversa daquela ansiosa e solitária busca dos segredos da vida, quando tinha como interlocutor apenas a si próprio, e por companhia o seu “material” (instrumentos e partes de cadáveres). O obstinado propósito que o move agora é a morte do “demônio”, com ajuda de entidades sobre-humanas e o apelo para que os tripulantes do navio do capitão Robert Walton venham aderir ao seu intento, para tanto não deveriam desistir de continuar em direção ao Polo Norte, argumentando que, se assim procedessem, voltariam como covardes em vez de heróis. Se no início a criação justificou anos de dedicação e isolamento, ao final todos os esforços são requeridos para alcançar sua destruição imediata e urgente.

O relato do “caçador” de Genebra convence o navegante inglês de que toda a sede de conquista desmedida não poderia lhe trazer mais paz do que voltar “*ignorante e decepcionado*” (p. 208). Como principal argumento, a autora apresenta a morte daquele que tanto quis dominar a vida e empenhou todas as suas forças na destruição da mesma. A determinação em dominar o desconhecido acabara de apresentar um final trágico (a morte de Victor), cujo exemplo foi suficiente para mudar as ambiciosas pretensões do capitão.

Antes de retornar, porém, presencia a visita da criatura ao corpo do seu criador, lamentado a morte do “[...] *ser generoso e devotado a si mesmo!*” - diz - que agora se encontra “[...] *na brancura e frieza da morte*[...]”. A mesma cor e temperatura que compuseram quase todos os cenários do romance, a partir do momento em que o personagem Frankenstein se fechou no propósito de criar vida. Mais uma vez Shelley nos dá

indícios de que o controle sobre a natureza humana vem acompanhada da presença da morte. Talvez por isso a necessidade de eliminar as marcas dessa pretensão desmedida, matando o cientista (ainda que o final da história aconteça sem dar um destino ao seu corpo) e com a promessa da criatura em destruir completamente todos os vestígios de sua existência:

*“Acenderei minha pira funerária em triunfo e exaltarei na agonia das chamas. Minhas cinzas serão varridas pelos ventos e lançadas no mar. Meu espírito partirá para a paz ou o degredo da eternidade. Adeus”*<sup>48</sup>.

O *Prometeu Moderno* (Victor Frankenstein) se apossa do conhecimento, age com o intuito de controlar o curso da vida e obter reconhecimento e agradecimento por parte daquele que criou. Viola os limites morais de sua época, sem perceber o perigo de “*ir além do que a natureza lhe permite*”. Aos poucos, o remorso corrói as suas forças e consome a sua paz, tal como a ave que dilacera dia-a-dia o fígado do mito grego. A vida se esvai do seu corpo, profundamente debilitado, tanto física quanto mentalmente. No entanto, a vítima da arma que roubou dos deuses (o fogo) é a sua criatura, que viveu e morreu com a dor provocada pelo conhecimento.

Castigo ainda maior seria o exílio na eternidade, pois entende que todos os vestígios resultantes de uma pretensão desmedida deve ser eliminada, queimada nas chamas. Mas não as causas. O criador morre, mas a autora não dá um fim ao “material” (seu corpo). Contenta-se em fazer retornar o capitão Robert Walton e sua tripulação e esconder a “receita” elaborada pelo cientista, não revelando os segredos e horrores de sua criação. Talvez, no imaginário e sensibilidades trabalhados pela autora, não seria coerente colocar um ponto final numa história que acabava de despertar uma real possibilidade científica daquele e, principalmente, do século seguinte.

Essas possibilidades lançadas na passagem do século XVIII para o XIX estiveram fundamentadas na razão, quando o poder de Deus sobre a vida e a morte estavam sendo conquistados pelos homens. A luz (fogo) não aparece efetivamente como forma destrutiva, arma de eliminação de resquícios indesejáveis, neste caso, a criatura. No final do século XX,

---

<sup>48</sup> SHELLEY, Mary . (Op. cit.), 1998: 221.

esta mesma metáfora parece adquirir um novo sentido, mais próxima à aniquilação completa. Parece atuar como castigo, forma de punição para quem ousou racionalizar todos os campos da vida, embrenhar-se numa razão ilimitada e *auto-referenciada*. É a própria razão que confere os sentidos ao seu próprio desenvolvimento. As chamas da racionalidade consumiram, em Branagh, as promessas de vitória sobre a finitude (Victor Frankenstein e sua criatura) assinaladas por Shelley. Ao mesmo tempo ofereceram, simbolicamente, ao mortal a benevolência de um fim menos solitário, pois - segundo Gaston Bachelard:

*“A morte nas chamas é a menos solitária das mortes. É realmente uma morte cósmica, em que todo um universo se aniquila com o pensador. A fogueira é uma companheira da evolução”*<sup>49</sup>.

Diferentemente do conceito de desenvolvimento - centrado no conhecimento - que encontramos simbolizados no fogo de Prometeu e, posteriormente, pela luz da razão (este último fortalecido no contexto de Frankenstein de Shelley), Bachelard parece associar as chamas do final do século XX a uma possibilidade de rompimento com a busca desmedida da racionalização de todas as dimensões da vida. A fogueira vem demarcar a possibilidade de mudança, porém, a partir do novo, uma vez que aniquila todos os vestígios do passado.

Mary Shelley, contemporânea de um período em que estavam sendo gestadas as pesquisas que iriam abalar o domínio de Deus sobre a natureza, soube passar com grande sensibilidade a solidão daqueles que ousaram desafiar o percurso natural da vida. Ela nos apresenta dois desses pioneiros. Primeiro o capitão Robert Walton, que passava para o papel suas angústias e desejos na pretensão de estar comunicando-se com a irmã, porém apenas falava consigo mesmo. Em seguida, Victor Frankenstein, que viveu isolado em si mesmo e as poucas vezes que ensaiou um diálogo (com a criatura e com Walton), este apresenta-nos como uma espécie de debate interior, com a sua própria (in)consciência.

Talvez não seria uma história solitária se os dois aventureiros se deslocassem na mesma direção, perseguindo os mesmos objetivos. Porém, o capitão Walton se dirigia para a

---

<sup>49</sup> BACHELARD, Gaston. **A Psicanálise do Fogo**. Tradução Paulo Neves - São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 29.



conquista de novos horizontes, em busca do reconhecimento na posteridade. Frankenstein, ao contrário, percorria o caminho de volta, determinado a eliminar os vestígios da sua “obra”. Enquanto o navegante portava o sonho, o cientista apresentou-lhe a sua trágica experiência, o que foi bastante para convencê-lo a desistir, mas não o suficiente para eliminar as pretensões daqueles que seguem seus rastros. Neste sentido, a autora foi bastante feliz na escolha do título: “*Frankenstein ou o Moderno Prometeu*”, uma vez que o cientista do século XIX por ela trabalhado trás as marcas daquele que, de acordo com Luigi Zoja, apresenta-se como um herói do progresso que luta contra a imutabilidade do fato e o conservadorismo dos deuses<sup>50</sup>.

Ainda segundo Zoja, o novo Prometeu anuncia um mundo em transformação, em favor de uma fé na liberdade do homem, no conhecimento e na busca da melhora, embora a tragédia demarque a barreira sobre a qual despedaça toda a liberdade. Inaugura a capacidade de escolha tática e a progressiva diferenciação da inteligência, que constituirão o fio condutor das civilizações ocidentais (humanismo iluminado e órfão dos deuses). A partir de então “*O homem não se prostra mais, sentindo-se uma nulidade diante das divindades: uma parte do fulgor e poderio de Zeus torna-se sua; ele não mais se projeta nas divindades [...]*”<sup>51</sup>.

Porém, esta independência em relação aos fundamentos divinos parece ocorrer, tanto em Mary Shelley quanto na adaptação de Kenneth Branagh, apenas no processo de busca desenfreada dos segredos da vida. Quando a intervenção no ciclo vital foge ao controle humano, o inconsciente se manifesta e exerce uma pressão ainda mais forte, perseguindo o caminho de volta, cuja finalidade é a reconquista da finitude. Mas, embora o diretor conserve alguns elementos presentes na autora, a sua apropriação se dá com a introjeção de significativas marcas do período de sua produção, algumas das quais destacamos a seguir.

Primeiramente, observamos que a narrativa do final do século XX, ao contrário da de Mary Shelley, é marcada por muitas mortes e estas são vividas com uma acentuada dramaticidade, tanto por parte daquele que sabe do seu fim próximo (Justine, por exemplo), quanto pelas pessoas que assistem o passamento do ente querido (Frankenstein diante da morte de pessoas da família da namorada). As pessoas mais íntimas são tomadas por uma

---

<sup>50</sup> ZOJA, Luigi. (Op., cit.), p. 130.

revolta inexplicável e este sentimento chega à comunidade sob a forma de indignação, contra a qual vale utilizar de todas as armas, ironicamente até mesmo a eliminação da vida de quem ousou desafiar os desejos dos contemporâneos, introduzindo a finitude entre eles (enforcam a suspeita pelo assassinato de William). Muitas vidas destruídas, e a maioria delas banhadas em sangue.

Angústia face a uma morte, agora despida da crença na possibilidade de reotorno, justifica a busca de Victor Frankenstein de Branagh, ao perder a mãe no parto do irmão. O desejo de saber a origem da vida estimula o cientista de Mary Shelley, que já definira o aperfeiçoamento dos estudos, antes mesmo de sua mãe morrer pelo contágio de uma doença que atingira a jovem de quem cuidava. Na trama cinematográfica lançada em 1994, uma epidemia deixa rastros de mortalidade incontrolável e o homem que deseja acabar com a finitude se tranca em seu sótão, completamente dominado pelo seu projeto, sem se sensibilizar com a realidade que se passava abaixo de suas escadas<sup>52</sup>. Esta postura aparentemente dicotômica, uma vez que a morte não é mais suportável, é condizente com o trauma que ela provoca, levando as pessoas a se fecharem numa espécie de redoma, evitando cair na prostração, sob pena de não conseguir levar avante um objetivo que é bem maior, já que dele depende- pretensamente - a felicidade de toda a espécie humana com a conquista da imortalidade.

A busca vai sendo empreendida com o acirramento cada vez mais acentuado de uma obsessão, chegando ao ponto de dispensar os laços de afetividade tecidos na infância, a amizade de Victor Frankenstein e Henry Clerval. Shelley constrói essa relação já nos primeiros capítulos da sua obra e a destrói através das mãos da criatura, provocando uma crise quase fatal no criador. Branagh promove o encontro dos dois já no mundo conturbado da Universidade e não dá um fim à vida do amigo do obstinado cientista, talvez por já torturar aquele que entreviu no curso da vida com mortes mais devastadoras, numa época em que as relações vão se restringindo ao domínio privado e os interesses particulares vão promovendo o enclausuramento das pessoas.

Assim como as relações vão se restringindo à esfera privada, percebemos também, no

---

<sup>51</sup> ZOJA, Luigi. (Op., cit.), 2000: 135.

mesmo reduto, a dor de perder um ente próximo. Ressaltamos, porém, as sensibilidades direcionadas para uma morte que se apresenta com uma força mais incisiva, interferindo no processo de tomada de decisões, ainda que, cada vez mais, vai sendo expulsa dos domínios familiares e lançadas aos “empreendedores fúnebres”. Mary Shelley oferece ao cientista o espaço do cemitério para a observação do ciclo vital, percebendo o final da matéria alimentando a gestação de nova vida. Branagh localiza esta descoberta ao seio familiar (quando o irmão William nasce e a mãe morre), sugerindo, ao mesmo tempo, que se a morte - tanto quanto a vida - é uma presença inegável da existência humana, é igualmente detestável e sem sentido, contra a qual vale empenhar todas as forças. Na mesma cena em que o diretor apresenta uma trama capaz de consolar aquele “atingido” pela finitude, oferece também os mais fortes argumentos para a revolta contra algo que ainda não pode controlar.

Em diversas cenas, percebemos o direcionamento e fechamento para as relações privadas que vão acontecendo ao longo do percurso de Shelley até Branagh. Como mais um exemplo destacamos a maior proximidade da criatura de Shelley em relação à natureza, saciando sua fome com raízes e frutos da floresta. O diretor, por sua vez, introduz uma disputa pelos restos dos “dejetos” reservados aos porcos, acenando para as misérias produzidas pelos contemporâneos, quando não é reservado aos filhos do progresso o acesso aos recursos que normalmente seriam de todos. Mas, embora a autora tenha dado uma certa independência à criatura de Victor - possibilitando-a a satisfazer suas necessidades sem recorrer à riqueza produzida pelas mãos humanas -, no início do século XIX lança as marcas do individualismo quando a criatura pede a presença do pai - conforme análise já citada de Luigi Zoja -, tal qual o fez o diretor em 1994. Porém, na última versão, o conhecimento da origem das partes que compõe o corpo do “demônio” apresenta-se como uma cobrança bastante contundente, talvez pelo fato de –cada vez mais– as “crias” em laboratórios estarem promovendo um rompimento com suas raízes.

Portanto, como uma busca do “elo perdido”, os contemporâneos vem aguçar ainda mais a dependência da criatura em relação à um criador que lhe ofereça e assegure os primeiros signos de ligação familiar, tomando o “demônio” - conforme referência de Victor -

---

<sup>52</sup> Os laços de solidariedade aparecem mais forte e significativos em Shelley.

por Frankenstein, ao ser batizado com o nome do pai, conforme apresenta em todas as chamadas para os filmes lançados com base no romance de Mary Shelley, sendo o nome do cientista atribuído ao “monstro”, ainda que na montagem dos diálogos isso não apareça de forma direta.

Num contexto em que a paternidade exerce um forte suporte para a sociedade, a sua ausência vem provocar uma desestruturação das bases psicológicas - perceptível através do diálogo que o criador estabelece com o seu interior -, cada vez mais consciente das perdas já que não se trata apenas de uma probabilidade longínqua, como a mais de cento e setenta anos atrás, mas de uma realidade palpável a partir dos transplantes de órgãos. Neste sentido, é perfeitamente justificável utilizar o “*mais brilhante cérebro*” extraído da caixa craniana do professor Waldman, e também arrancar do coração de Elizabeth os bons sentimentos que nutria por Victor.

Branagh vem sugerir uma cruel ofensa da criatura ao seu criador retirando do peito da sua esposa o convencional órgão das paixões, violência correlata a que sofrera, pois é a mesma da qual foi sujeito e que, portanto, a criou. Logo em seguida introduz um apelo à racionalização dessas sensações ao utilizar o corpo de Justine e a cabeça de Elizabeth para montar a sua fêmea que o reconheceu, além de demonstrar toda a sua mágoa em relação àquele que lhe trouxe de volta à vida. Portanto, se ao coração é atribuído sentimentos que fogem ao controle da razão, nesta cena o cérebro parece assumir o comando das ações, cujas bases estão assentadas nas relações travadas no palco da modernidade, justificando o suicídio daquela que é “construída” para amar eternamente Victor Frankenstein.

Na cena em que a “nova versão” de Elizabeth se incendeia, Branagh traz à tona mais um significativo conceito retomado da modernidade: o valor da estética, já sugerido por Shelley quando a criatura vê a sua imagem projetada na água. Porém, na obra literária este conceito apresenta-se com menos força uma vez que não representa um fator decisivo para a destruição do corpo. É bem verdade que a criação do corpo feminino - normalmente tido como mais apegado a essa questão - não é concluído. Ainda assim, o diretor vem afirmar grande valor à aparência física na sua montagem de forma que o fogo que elimina a deformação criada pelo cientista coloca abaixo também o cenário das últimas experiências.

A metáfora do fogo é outra importante questão a ser analisada. Em Shelley, ele apresenta fortes semelhanças ao mito de *Prometeu* trabalhado por Luigi Zoja, quando a criatura começa a dominá-lo, podendo - a partir de então - dispensar os recursos oferecidos pela luz do Céu<sup>53</sup>. Kenneth Branagh, por sua vez, faz uma fogueira da “fumaça” deixada pela autora e reduz a cinzas todas as marcas positivas do progresso em relação ao domínio da vida e expulsão da morte. As chamas não representam mais a promessa de conquistas obtidas a partir do rompimento da humanidade com as forças divinas. É, pois, um purificador da terra com a eliminação de tudo que representa inovação.

Ao mesmo tempo, a destruição da mansão dos Frankenstein, juntamente com os equipamentos do cientista, vem sugerir a projeção para a frente imposta pelo homem moderno, uma vez que atrás de si só restam as ruínas de um mundo destruído pelo excesso de razão indiscriminada. No entanto, Victor, ao contrário do que buscara anteriormente, persegue a sua criatura com a finalidade de destruí-la, simbolizando a sua obstinação em "reconquistar a morte", mesmo que seus atos fossem resultar na eliminação de sua vida.

Por fim, gostaríamos da ousadia de uma comparação. Vejamos: se o *Frankenstein* da obra de Mary Shelley pode ser entendido a partir do *Prometeu Moderno*, o de Kenneth Branagh (sobre o qual se diz o de Mary Shelley) talvez possa vir a ser *Prometeu Pós-moderno*. Esta proposição vem sugerir a recorrência às análises de Luigi Zoja em relação à importância do mito grego para as relações travadas nas civilizações ocidentais posteriores. Diferentemente do equilíbrio fundado nas manifestações de *hibrys e nemesys*, presentes nas sensibilidades dos gregos, o homem ocidental contemporâneo vive nos domínios de um excesso de razão, liberta de qualquer parâmetro externo que possa apontar limites para as suas ações. Nas palavras do autor encontramos:

“A história de Prometeu [...] abre caminho para a incorporação do divino; prepara o declínio da teologia através de uma espécie de teofagia gradual: uma deglutição do deus. Desse modo, o senso de autoridade só pode desaparecer gradualmente. Se agora o homem era uma nulidade, e devia evitar transformar-se em alguma coisa para não suscitar a ira de uma

---

<sup>53</sup> Shelley sugere que o fogo poderia ser fonte de eliminação dos vestígios da criatura quando esta diz que destruiria seu corpo numa pira erguida em local onde o homem jamais pisaria, o que não chegou a se realizar até o final do romance.

*divindade prepotente e invejosa, esse limite se desvanece à medida que desaparece gradualmente o deus e também porque o deus desaparece por incorporação do homem.*

*Pouco a pouco, o homem sentirá agitar-se dentro de si a mesma onipotência caprichosa do deus, e esta então o autorizará a invejar seu próximo.*

*Reapropriando-se dessas pulsões, ele mata o mundo mítico e heróico que tivera a função de contê-lo, e que constituirá uma das primeiras e mais elevadas formas da civilização”<sup>54</sup>.*

À luz dos “Frankensteins” de Mary Shelley e de Kenneth Branagh, diríamos que o novo homem-deus, ao tomar a vida em suas mãos, não consegue assumir toda a responsabilidade pelos percalços da busca de uma existência eterna pela incapacidade de pensar por antecipação (“*Prometeu*”). Ao perseguir a racionalidade científica ilimitada aplicada ao conhecimento da vida, vê surgir diante de si a morte despida de todos os seus significados, destituída de todos os sentidos. A razão expulsa o mito e com ele as bases de sustentação do homem contemporâneo, que se perde no pavor diante uma morte sem sentido, introduzindo um novo conceito para a vida que, confinada nas vias racionais, auto-referenciada e auto-explicativa, reprime o inconsciente, que escapa das entranhas da existência, suscitando um acirrado debate que, nestas páginas, assumem as formas de criador e criatura, ou simplesmente *Frankenstein*.

Ao cotejar “*os Frankensteins*” (de Mary Shelley e de Kenneth Branagh) percebemos, a partir de suas tramas, que as sensibilidades do homem ocidental contemporâneo são despertadas pela crueldade de sucessivas mortes, que são vividas como uma perda irreparável para o indivíduo, já que a finitude perde o elo de ligação com o mundo mítico, com os constantes avanços no sentido de desvendar os mistérios da vida. Neste contexto, justifica-se a implementação de projetos ancorados em desejos pessoais, ocultos nos discursos de que estão desenvolvendo técnicas, supostamente, “para o bem da humanidade”.

Atualmente, a existência da vida não mais justifica a permanência da morte (o nascimento do irmão de Victor não amenizou o desespero diante da morte de sua mãe),

principalmente se ela insiste em desafiar os - cada vez mais - reservados domínios privados, quando enfraquecem os laços de solidariedade e afetividade que davam às relações uma elasticidade que permitia a transposição das angústias para além dos muros particulares. Mais enclausurada em si mesma, mais distante e independente das “coisas” exteriores da natureza, a nova criação insiste para que o pai lhe dê as referências para a vida, estas que devem ter por fundamento as evidências da razão (cérebro).

O homem ocidental moderno apropriou-se do fogo de *Prometeu*, tomou a vida em suas mãos e foi surpreendido com uma morte até então desconhecida: mais cruel, vazia, sem sentido. Porém, a angústia de uma destruição definitiva que agora o atormenta é ludibriada com o constante projetar-se para frente, transformando em cinzas tudo que diz respeito ao passado (incêndio da residência de Victor Frankenstein e de suas criaturas em Branagh) e buscando os artifícios necessários para enfeitar o corpo de acordo com padrões estéticos quando a subjetividade tende a ser “depurada” dos valores ocidentais. É neste turbilhão de tensões que os novos “*após-homem*” – segundo Rabinow<sup>55</sup> manipulam os códigos da vida, cujos resultados mais recentes veremos no próximo capítulo.

## *Capítulo II*

### *Novos Códigos de Vida e Arquitetura da Seleção Artificial*

No atual estágio de desenvolvimento e aplicação de técnicas no aprofundamento do conhecimento dos códigos da vida, uma série de mudanças tem ocorrido, impondo uma reestruturação das relações contemporâneas que alcança todos os níveis da existência do

---

<sup>54</sup> ZOJA, Luigi. (Op., cit.), 2000: 136.

<sup>55</sup> RABINOW, Paul., **Antropologia da Razão**. Tradução e organização, João Guilherme Biehl - Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p. 136.

homem ocidental contemporâneo. Importa-nos aqui apontar os novos “mitos” que se formam em laboratórios científicos e vêm introduzir no campo da medicina - ao lado da gestão de seres - várias etapas do morrer e formas de selecionar os “inválidos” diante do jogo de poder.

Ao trabalharmos esta questão, não nos deteremos em estudos científicos especializados. Optamos por utilizar matérias publicadas por revistas voltadas para temas variados e jornais de circulação diária por entender que são veículos pelos quais perpassam (e movem) as sensibilidades e imaginário dos contemporâneos, da mesma forma com que as produções cinematográficas se apresentam como uma importante fonte documental para a nossa pesquisa, construídas (ao mesmo tempo que constrói e projeta) a partir de tramas que fogem ao domínio de razão que se fecha em si mesma. Por assim entender, iniciamos com análise dos sentimentos que gravitam os domínios científicos acerca da vida e da morte no final do século XX, representados através de filmes como este sobre o qual fizemos algumas considerações.

*“Einstein disse: ‘se eu soubesse onde isto levaria, teria sido relojoeiro’. Eis-me aqui, no fim de um mundo ou no começo de outro. Devo fazer um arquivo para a sanidade de todos os envolvidos. Começarei na hora em que a escuridão desceu”’.*

Esse desabafo é proferido, em forma de diálogo interior, por um homem que caminhava solitário através de uma imensidão de neve. Nas proximidades haviam apenas ruínas de edificações. Assim nos apresenta a narrativa do final do século XX, lançado em 1990, dirigido por Roger Corman: *“Frankenstein - O Monstro das Trevas”*, baseado na novela de Brian. W. Aldiss *“Frankenstein Unbound”*. A escuridão referida pelo cientista Joseph Buchanan (John Hurt) se dá ao chegar à sua residência em Nova Los Angeles, no ano de 2031, depois de testar uma inovação tecnológica através da qual requeria ao Senhor *“poder [...] para dominar o mundo ou destruí-lo”*. Ao descer do carro, é envolvido por um forte vendaval que trouxe consigo um cavaleiro usando vestes de guerreiro. Em meio a nuvens de poeira, foi transportado através de um carro de sua invenção para uma aldeia suíça do século XIX, cuja população encontra-se apavorada por uma série de violentos



assassinatos. A solução do mistério só acontecerá quando Buchanan cruzar com o Dr. Frankenstein (Raul Julia) e sua terrível criação.

Conforme nos apresentam Mary Shelley e Kenneth Branagh em “*Frankenstein ou o Moderno Prometeu*” (1818) e “*Frankenstein de Mary Shelley*” (filme de 1994), respectivamente, ao buscar o controle total sobre a vida, o homem contemporâneo ocidental percebe a morte como um desarranjo, uma anomia, devendo ser evitada a qualquer custo, principalmente quando a sua permanência não vier justificada pela preservação da sobrevivência. Neste cenário, direcionamos nossos “projetores” sobre o poder requerido e conferido ao cientista, substituindo o poder divino de livrar os homens das forças malévolas, o que vem justificar intervenções que, teoricamente, venham “depurar” a humanidade de “*corpos inúteis*” e criar novos códigos de vida. Neste contexto, apontamos também algumas implicações dessas posturas, especialmente aquelas que gravitam os domínios das sensibilidades e imaginário atuais.

Neste sentido, - afirma o Doutor Joseph Buchanan de Roger Corman’s, - “[...] *É onde eu entro*”, referindo-se ao controle do mundo. Percebemos, portanto, a representação dessa tentativa de interferir em projetos que têm apresentado falhas por não atender ao propósito de acabar com a finitude da humanidade, embora essa aspiração já possa contar com cerca de dois séculos de dedicação.

Nas últimas décadas do século XX, várias adaptações do romance de Mary Shelley chegaram às telas dos cinemas e ganharam espaço nas locadoras, evidenciando a atualidade da discussão e seu poder imobilizador, vindo ao encontro das sensibilidades contemporâneas, que vivem em meio a corrida para decifrar o código genético e a polêmicas em torno da clonagem humana, quando os transplantes de órgãos vão se tornando rotina na medicina. Neste contexto, alguns cineastas dão ênfase ao enfrentamento do cientista com o seu inconsciente - manifesto na maioria das vezes através do sonho (ou pesadelo) - e outros, como ao que agora nos referimos, devolvem às mãos do homem da ciência a responsabilidade de impedir uma tragédia provocada por um companheiro de profissão que habita o século XIX, portanto menos esclarecido do que o novo sábio da era do raio laser e das máquinas inteligentes, este que agora é dotado de uma *hybris* ainda mais acentuada, já

que o conduz à pretensão de interferir também no curso da história.

Na primeira cena do filme, a partir da qual o Doutor Josef Buchanan começa a contar a história que acabara de vivenciar, a referência a Einstein é o indício de que a ênfase cairá sobre os homens da ciência, o que é reforçado ao dar a um deles o poder de antecipar uma tragédia, ainda que para isso tivesse que romper a linha do espaço e do tempo e superar a adversidade cultural entrelaçada em mais de duzentos anos (1817 - 2031).

Vimos em Branagh a morte surgir como infestação, sempre banhada em sangue, e travar-se uma constante polêmica interior sobre o direito do homem de criar a vida em laboratórios, sendo, por isso, condenado com a destruição dos indícios de uma criação que desafiou os poderes externos sobre a condução do ciclo vital. Roger Corman's, por sua vez, se mostra mais ousado em conferir ao cientista a responsabilidade de interferência no curso da história a fim de evitar a manifestação da morte provocada direta ou indiretamente pela criatura de Victor Frankenstein. Neste imaginário, percebemos, portanto, a própria ciência tentando sanar os seus erros, decorrentes da falta de algo que venha acenar para os seus limites. Porém, não podemos apontar para o “retorno” da *nemesys*, já que o cientista ultramoderno não abre mão das suas próprias criações.

O cientista do século XXI, após os primeiros contatos de reconhecimento da aldeia e seus arredores, busca localizar-se no tempo lendo o cabeçalho de um folhetim, percebendo nele a data de 22 de maio de 1817. Logo após, segue o misterioso Doutor Victor Frankenstein (com quem tivera um primeiro contato em uma taberna no dia anterior) até a floresta, onde encontra a sua criatura, que lhe faz ameaças. Doutor Buchanan desequilibra-se e cai, rolando por sobre as pedras, o que o leva a perder a consciência. Neste “transe”, vê-se no chão, em meio a pessoas, a espera de ajuda, tal qual as imagens do purgatório passadas através de pregações religiosas. No dia seguinte, continuando a sua perseguição, chega a um tribunal onde uma jovem de nome Justine encontra-se em julgamento pela morte de uma criança, William Frankenstein. A pena de morte é a sentença decretada no veredicto final.

Para evitar esta morte, a narrativa se dá através de argumentos que vêm propiciar a interferência do forasteiro do futuro. Primeiramente, coloca o “salvador” ao lado de uma

jovem elegante que atendia pelo nome de Mary Shelley. Pede-lhe para interceder na decisão do júri a favor de Justine, o que não é aceito. Usa a força contra os carrascos e é tratado como bêbado, sendo lançado às águas. Na realidade, a luta proposta pelo cineasta parece não se resumir apenas na certeza de um homem que conhece a verdade dos fatos e quer evitar uma injustiça. Doutor Frankenstein, tanto quanto Buchanan, sabe da inocência da acusada. No entanto, o primeiro não se sensibiliza com a condenação de Justine, permanecendo indiferente ao ser chamado a tomar a sua defesa.

Através deste episódio, podemos perceber o choque cultural em relação à pena de morte. De um lado, o homem do século XIX, para quem a eliminação do assassino representa uma das formas de regular as condutas humanas, não admitindo entendido qualquer reação em contrário. De outro, reagindo ao mesmo fato, o personagem Doutor Buchanan, da era da eliminação da finitude, onde se é inaceitável atuar contra a vida, ainda mais se tal ação não trouxer como justificativa a preservação de várias outras.

Michel Foucault<sup>56</sup> refletiu precisamente sobre o comportamento do homem contemporâneo em relação à pena de morte. Segundo ele, por muito tempo, esta representou, juntamente com a guerra, uma forma de o soberano responder aos que atacavam a sua vontade, a sua lei e a sua pessoa. Depois, esta prática vai se tornando mais rara e os combates mais comuns e mais devastadores. Isso, de acordo com o autor, se dá:

*“A partir do momento em que o poder assumiu a função de gerir a vida, já não é o surgimento de sentimentos humanitários, mas a razão de ser do poder e a lógica de seu exercício que tornaram cada vez mais difícil a aplicação da pena de morte”<sup>57</sup>.*

Apesar dos esforços do cientista do século XXI (o cientista, Doutor Buchanan), Justine vai para a forca. Porém, a narrativa ameniza o choque que isso representa para a sociedade atual, introduzindo o relato do suposto assassinato, inovando em relação às

---

<sup>56</sup> FOUCAULT, Michel. “Direito de morte e poder sobre a vida”. In: **História da sexualidade I: a vontade de saber**; tradução de Maria thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. 10ª. Edição, pp. 127-149.

<sup>57</sup> FOUCAULT, Michel. (Op. cit.). 1988: 129-130.

produções anteriores. Em Shelley, todas as mortes provocadas pela criatura, inclusive a de William, irmão de Victor Frankenstein, ocorreram por estrangulamento, sem a presença de sangue ou mutilação. James Whale, em 1931, não trabalhou este episódio no seu filme: *“Frankenstein: The Man Who Made a Monster”*. Kenneth Branagh, quatro anos depois do lançamento de *“Frankenstein - O Monstro das Trevas”* foi leal à autora de 1818 nesta cena. Roger Corman’s, porém, faz anunciar que a criança foi encontrada sem vida e teve um dos braços arrancados. Fato que não foi representado no decorrer do filme, nem mesmo tendo a criatura como autora. O crime, embora com traços de violência explicitados, não parece merecer tanto destaque quanto a caracterização da suposta criminosa. Mais uma vez, Foucault faz uma coerente análise sobre a decadência da prática da pena de morte, “[...] *a não ser invocando, nem tanto a enormidade do crime quanto a monstruosidade do criminoso, sua incorrigibilidade é a salvaguarda da sociedade*”<sup>58</sup>.

O Doutor Buchanan, que conhece a história de Victor Frankenstein através da ficção de Mary Shelley, pensa ter bastante experiência acumulada para ajuizar que o intuito de criar seres felizes e gratos ao seu criador não dera os resultados positivos esperados. Toma, então, para si o poder de intervir no curso da história e a organização de um arquivo *“para a sanidade de todos os envolvidos”*. A proposição presente nesta narrativa parece envolver homens diretamente responsáveis pelo desenvolvimento científico e tecnológico empregado para interferir no ciclo da vida, desde Mary Shelley até a década de 90 do século XX. É como se a ciência votasse em sua trajetória com uma perspectiva revisionista, porém sem ação no presente, mas apenas no passado. Ainda aqui, a *hybris* se manifesta, desta vez com mais poder, permitindo ao novo “deus”, mudar o passado, não reconhecendo nenhum referencial externo a esta razão capaz de suscitar a moderação.

As suas ações deixam registros de destruição e enormes transformações na superfície terrestre, quando, no seu insano desejo de controle sobre a vida e a morte, se colocam como os únicos capazes de transpor a barreira que separa um mundo em ruínas a outro a ser reconstruído (*“Eis-me aqui. No fim de um mundo ou no começo de outro”*). Os erros provocados por este cientista apresentam-se como características irreversíveis, mas apenas

---

<sup>58</sup> FOUCAULT, Michel. (Op. cit.). 1988: 130.

para os mais fracos, como o Doutor Victor Frankenstein do século XIX e os seus pares, não para aquele que deixa rastros na neve do século XXI e continua a sua caminhada solitária, por entre destroços de uma civilização.

Esse limite entre dois mundos parece sugerir, a princípio, o rompimento entre a ciência e as forças “sobrenaturais”, ou tudo aquilo que lhe é externo, evidenciado em algumas cenas. Um exemplo: a ambição do Doutor Victor Frankenstein é expressa nos seguintes termos: “*Queria dar aos homens o poder de criar a vida para livrá-los de um Deus cruel e falso*”. O cientista pretendia, portanto, tomar para si o que até então estivera reservado aos arquivos secretos de uma entidade superior. Ao fazê-lo, eleva-se acima da humanidade e assume a função de intermediário entre esta e o “além”, incorporando, assim o *titã Prometeu*: retirando a possibilidade da vida (o fogo) das mãos dos “deuses” e dando-a aos homens que, a partir de então, não precisam mais se sujeitar à crueldade (castigo imposto por Zeus) e à falsidade (por fingir não saber das más intenções de *Prometeu*). Neste sentido, não decreta em definitivo a falência do mundo mítico. Incorpora-o colocando-se, no entanto, como a figura que dá sentido e faz mover o mundo, transformando-se, assim, no próprio mito. Nestas sensibilidades e imaginário contemporâneos, no entanto, não há ruptura com uma certa lógica segundo a qual a ciência e técnica encontram-se, cada vez mais enclausuradas em seu próprio dinamismo.

Percebemos, portanto, que diante dos últimos avanços científicos, torna-se contraditória a submissão do homem às prerrogativas divinas quando adquire elementos para construir a sua própria interpretação da realidade, colocando-se no centro, inaugurando outra versão do mito, centrado no poder, no jogo político. Este novo criador, que desce do campo “sagrado das divindades” e vem ao encontro de alguns “escolhidos” a partir de critérios do conhecimento científico e paira acima dos simples mortais, já não tem suas raízes fincadas no passado grego. Homens como Dr. Victor Frankenstein lançaram as sementes e apontaram os riscos desta trajetória há cerca de dois séculos passados; esta trama nos chega em forma de ficção com a obra de Mary Shelley, e deixando ao Doutor Buchanan a angústia de viver o desarranjo característico do “*fim de um mundo e o começo de outro*”.

No entanto, esta relação de poder travada pelos contemporâneos, apesar das suas especificidades, preserva algumas características atribuídas às forças imaginárias que constituem o mito político que - segundo o autor Raoul Girardet - é uma narrativa legendária que;

*“[...] exerce também uma função explicativa, fornecendo certo número de chaves para a compreensão do presente, constituindo uma criptografia através da qual pode parecer ordenar-se o caos desconcertante dos fatos e dos acontecimentos”<sup>59</sup>.*

Porém, nesta explicação, o fenômeno da morte não é contemplado. Formulam-se novas respostas mais adequadas às recentes recomposições genéticas, desprezando antigos suportes subjetivos tal como a alma que, de acordo com o Doutor Victor Frankenstein, “*é uma muleta para homens mais fracos*” do que os cientistas, ali representados por ele e pelo Doutor Buchanan.

Podemos dizer que tudo que escapa ao limite “terreno”, ou seja da razão instrumental, do par ciência/tecnologia, foi expulso do campo explicativo contemporâneo; quando não é ignorado, transforma-se em objeto de zombaria. Sua manifestação não ocorre senão no inconsciente, nas mais variadas formas. A necessidade do que lhe (ciência) é externo se esvaiu com a eleição de um novo detentor do poder sobre a vida, capaz de interferir na natureza, uma vez diagnosticado que os “*humanos não são bem feitos*” - conforme constatação de Victor Frankenstein, diante do corpo de sua noiva com o tórax partido pela criatura, como se fosse um objeto frágil de louça - “*fiz grandes melhorias*”, afirma.

Esta interferência remeti-nos às análises de Michel Foucault, ao cotejar a relação dos soberanos e seus súditos com aquelas características dos contemporâneos ocidentais. De acordo com o autor: “*O velho direito de causar a morte ou deixar viver foi substituído por um poder de causar a vida ou devolver a morrer*”<sup>60</sup>. Questão colocada de forma bastante clara em “*Frankenstein - O Monstro das Trevas*”, ao fazer o Doutor Victor

---

<sup>59</sup> GIRARDET, Raoul. **Mitos e Mitologias Políticas**; tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 13.

Frankenstein expressar o seu intuito de dar aos homens o poder de criar a vida, tornando-se independentes das vontades de Deus. Na trama do início do século XIX, o cientista, muito senhor de si até dar vida a sua criatura, entra em constantes delírios nos quais recorria a forças externas a fim de amenizar sua consciência pelas consequências de seus atos.

Foucault fundamenta a sua argumentação no direito que o soberano exercia sobre a vida de seus súditos, quando estes atuavam em defesa do Estado sob ameaça (*direito “indireto”*), ou em ocasiões em que a sua vida estava em perigo pela ação de um dos seus cidadãos (*direito “direto”*). O poder consistia no direito de apreensão (confisco) das coisas, inclusive da vida, podendo ao soberano não apenas dela se apoderar, mas também suprimi-la. Com as transformações nos mecanismos de poder tecidas no Ocidente, os suportes jurídicos perderam força para outras formas de regulação social. A partir de então - prossegue o autor:

*“O ‘confisco’ tendeu a não ser mais sua forma principal, mas somente uma peça, entre outras com funções de incitação, de reforço, de controle, de vigilância, de majoração e de organização das forças, a fazê-las crescer e a ordená-las mais do que a barrá-las, dobrá-las ou destruí-las. Com isso, o direito de morte tenderá a se deslocar ou, pelo menos, a se apoiar nas exigências de um poder que gere a vida e a se ordenar em função de seus reclamos”<sup>61</sup>.*

Neste sentido, parece lógico supor que esse exercício do *poder* sobre a vida vem requerer a emergência de novos sujeitos sociais, oriundos do meio científico e investidos de uma autoridade que a própria ciência lhes confere, que passam a atuar ao lado dos dirigentes políticos oficiais, conforme imaginado no filme retido como fonte de análise a seguir. Os cientistas passam, então, a ocupar uma posição invejável no imaginário social, ocupando vazios que se firmaram com a desqualificação das explicações fundamentadas em planos construídos além dos seus limites, muito embora esta “dialética” não alcance as questões subjetivas dos ocidentais contemporâneas.

No contexto atual, tenta-se preencher este vazio investindo-se na estética, passando a

---

<sup>60</sup> FOUCAULT, Michel. (Op. cit.). 1988: 130.

<sup>61</sup> FOUCAULT, Michel. (Op. cit.). 1988: 128.

ocupar um lugar primordial: esta questão mereceu especial atenção dos artistas criadores dos “*Frankenstein’s*”, e foi igualmente tema central de um documentário cinematográfico dirigido por Peter Cohen, em 1994, “*Arquitetura da Destruição*”. A narrativa construída enfatiza o veio artístico de Hitler, o arquiteto da destruição, que tinha grandes pretensões e procurou a dar uma dimensão absoluta a sua megalomania. Queria ser o senhor do universo sem descuidar de nenhum detalhe da coreografia que levava as massas à histeria coletiva a cada demonstração. O nazismo tinha como um dos princípios fundamentais a missão de higienizar e “embelezar”o mundo, ainda que sob pena de destruí-lo. A estetização social através do extermínio daquilo rejeitado como sujo, desforme, degradado, é pensado através do exercício do poder controlar a vida ou devolver a morte às “*pessoas com defeitos*”.

Peter Cohen nos chama à reflexão sobre as armadilhas que se escondem por detrás da proposição de livrar o outro da dor, vindo a servir aos propósitos de um político ambicioso (Hitler), cuja inspiração provinha da tragédia, tendo como principal referência a ópera *Rienzi*, de Wagner. Na Roma Medieval, *Rienzi* era porta-voz do povo contra a aristocracia, tendo como desejo voltar quinze séculos atrás e restabelecer a República da Antiguidade. No entanto, é vítima de uma conspiração e na sua última batalha, o Capitólio, cenário da luta, é incendiado e desaba sobre o seu corpo. O desfecho da história não impediu o líder nazista de tomá-la como guia para seu propósito de construção da *raça superior*, especializando-se na *arte* de exterminar vidas e “*raças*” consideradas inúteis.

Nesta montagem, Cohen consegue captar as frustrações pessoais de um líder, estas que são levadas ao topo do poder político, amparadas na máquina do Estado (propaganda, censura), cujo propósito alcançou a seleção de pessoas para a vida e para a morte. Mais do que uma crítica ao *nazismo* alemão, esta produção, lançada cerca de cinquenta anos depois, alerta-nos para os neonazismos dos anos 90 e nos faz pensar sobre novos métodos de extermínio, num contexto em que está sendo discutida a autonomia em relação à vida e à morte.

Esta tentativa de *apropriação* dos desejos do povo para legitimar as atrocidades de um projeto totalitário pode ser percebida no discurso de Hans Friedrich Blunk, presidente da



Câmara Literária do governo do III Reich: “*Este governo, nascido da oposição ao racionalismo, conhece o desejo do povo e seus sonhos maiores que só o artista pode dar forma*”.

Os artistas do Reich *dão forma ao desejo do povo e seus sonhos maiores*, colocando em funcionamento novas estratégias de cooptação, cujas âncoras encontram-se cravadas no saber, no controle e no bem estar. *Saber* quais as formas devem prevalecer para a (re)produção de uma raça superior; *controle* das pragas que infestam o país, ameaçam a soberania do *poder* e abalam o *bem estar* da sociedade, embora os discursos enfatizem o contrário. Através das “sensibilidades” dos novos expositores, críticos da “*arte degenerada*” atribuída aos judeus, o diretor Peter Cohen apresenta-nos um dos novos detentores dos destinos da massa (o político - Hitler), que emerge ao lado dos modernos “*titãs*” (médicos e geneticistas) surgidos no interior dos laboratórios científicos e, juntos, introduzem um novo parâmetro avaliativo: a estética. Neste contexto, portanto, o homem Ocidental contemporâneo vê tudo que é externo aos parâmetros científicos esvair-se como uma nuvem que aos poucos vai se decompondo no grande vazio, ao mesmo tempo em que os valores estéticos vão envolvendo - e movendo - os princípios da materialidade. Em torno deles na contemporaneidade, programas televisivos conseguem vender a bom preço seus horários; clínicas são cada vez mais visitadas pelos “clientes” em busca de mais algumas gramas de seios e/ou nádegas e mais músculos, etc.

Já na década de trinta do século XX, através das “eutanásias” de Hitler, percebemos os excessos que podem ser cometidos quando se perde os pilares da moderação, e a antiga moral vai sendo substituída por padrões estéticos. Segundo pesquisas efetuadas por Cohen, o propósito de estetização do mundo adquire novas conotações, vindo atender ao intuito de liquidar doentes incuráveis, ação precedida pelo filme lançado na Alemanha com o título: “*Vítimas do Passado*”. Esta peça da propaganda nazista aborda o “*despropósito*” de haver saudáveis em guetos e “*imbecis*” em palacetes, estes que “*precisam ser alimentados e tratados. Indivíduos inferiores a qualquer animal*” (estas frases fecham o documentário encomendado por Hitler).

Parece estar bem claro quais são os indivíduos (grupos sociais) que devem morrer, não só para a “*criação do homem alemão*” – conforme os projetos do médico do III Reich, Dr. Gerhard Wagner, mas também para a estabilidade econômica e social requerida por alguns países. Esta proposição sustenta-se na preocupação de alguns juristas ao debater a questão da eutanásia. Como exemplo, podemos citar o argumento apresentada em Tribunal colombiano nos seguintes termos:

*“el Estado no cumple su función, pues deja al arbitrio del médico o del particular la decisión de terminar con la vida de aquéllos a quienes se considere um obstáculo, una molestia o cuya salud represente um alto costo”*<sup>62</sup>.

O diretor coloca a historicidade das formas de extermínio, que se tornam cada vez mais eficientes. Se na década de 20 já havia um projeto de Benet-Sanglé para a criação de “*instituto da eutanásia*”<sup>63</sup>, no III Reich percebe-se um processo de crescente aprimoramento. A primeira experiência é com uma criança “deformada”. Depois a “máquina da morte” torna-se móvel, deslocando-se para onde se encontram os “*micróbios que destroem a sociedade*”<sup>64</sup>, até optar-se por inseticida à base de cianeto que deveria exterminar o perigo, associado em outra imagem forjada pelo governo - aos “*ratos*”.

Todas estas “fórmulas”, experimentadas neste período, eram levadas a cabo pelas mãos de médicos que - segundo as palavras do narrador Bruno Ganz - representavam um “*duplo papel: ... curando com uma mão e matando com a outra*”. Estes profissionais legitimam a prática e ao mesmo tempo espalham medo naqueles que não podem saber se o remédio recebido irá livrá-lo da doença ou atender à receita de “*embelezamento do mundo*” (sonho de Hitler), desinfetando-o graças à sua morte. Na opinião do advogado Edilberto de Castro Dias, “[...] *não são os cientistas que decidem usar suas descobertas*

---

<sup>62</sup> Sentença nº C-239/97, expedida em maio de 1997, pelo Ministério da Justiça e do Direito em Santafé de Bogotá - Colômbia, p. 2.

<sup>63</sup> Ver: ASUA, Luís Jimenes de, **Liberdade de Amar e Direito de Morrer**. 1971, p. 215, a exposição da “receita” proposta por Sanglé, para a realização da eutanásia.

<sup>64</sup> Ao vencer a Rússia, os judeus e *deformados* (associados aos micróbios pelos médicos do governo) eram “convidados” a entrarem nos furgões à gás, sendo dizimados.

*contra o homem, e sim os governantes*”<sup>65</sup>. No entanto, podemos perceber, ao longo da história, que o trabalho do médico, quando sintonizado com “prerrogativas” políticas, vem constituir uma perigosa união, que escapa todas as formas de controle. Agentes da ciência e do poder, quando unidos para usar as descobertas contra os indesejáveis, não deixam reservado a estes últimos grandes chances de vitória.

Ao fazer a apropriação das implicações da eutanásia, através das formas de extermínio arquitetadas nos anos 30 e início da década de 40, no III Reich, o diretor Cohen monta cenas que representam um alerta para a sociedade contemporânea, cujas instituições dispõem de variados e sofisticados meios para afastar do alcance dos nossos olhos os “*loucos e imbecís*” que, juntamente com outras “categorias humanas”, não são atingidos pelas tradicionais formas de controle. Assim, em nome da paz social, sujeitos indesejados são depositados em sanatórios e hospitais, com isso, constroe-se ao mesmo tempo, um cenário mais privado e “propício” para “conceder-lhes a boa morte”. Esta que será apenas a última etapa do seu processo de desaparecimento, que se torna uma necessidade diante da seleção - por parte o sistema de saúde e interesses políticos - dos que devem morrer e dos que podem continuar vivos. Aqueles que dispõem de dinheiro e podem pagar por um tratamento mais prolongado em clínicas particulares “*naturalmente*” terão a oportunidade de terem suas vidas prolongadas.

No atual estágio do progresso tecnológico, não parece ser apenas mais um sonho poder “*brincar de Deus*”, manipulando e “esculpindo” a existência humana, estendendo-a para além dos limites anteriores. Hoje, é possível constantemente ouvirmos, nos vários meios de comunicação, notícias sobre as mais novas descobertas e feitos na área da reprodução humana. Um exemplo: artigo publicado pelo jornal *Folha de São Paulo* no dia 26 de novembro de 2001<sup>66</sup>. Enfatiza que tais experimentos foram - estão sendo - possíveis graças às brechas na legislação dos principais países que possuem tecnologia para realizar a clonagem (palavra de origem grega, derivada de *Klón* = broto).

---

<sup>65</sup> DIAS, Edilberto de Castro. (2001). “*As Implicações Legais da Clonagem Humana*”. [www.datavenia.inf.br/opinião/clonagem.html](http://www.datavenia.inf.br/opinião/clonagem.html), p. 4 de 4.

<sup>66</sup> “*Experimento histórico marca um avanço na terapia celular, mas traz de volta o temor da clonagem*”

Apesar das falhas legais, é notória a preocupação de legisladores com as consequências que avanços na decifração e reordenação do código genético poderão trazer nas relações (econômicas, políticas, sociais, morais, éticas, etc) estabelecidas na atualidade. Neste sentido, através do mesmo jornal, nos chega a informação de que no fim de julho, a Câmara de Representantes dos Estados Unidos aprovou um projeto de lei proibindo a clonagem, tanto para fins reprodutivos quanto terapêuticos. Enquanto esta não for aprovada pelo Senado, experimentos continuam sendo realizados em alguns Estados.

O Reino Unido era considerado o único país do mundo com uma lei clara, que permitia a clonagem terapêutica e proibia a reprodutiva. No entanto, uma decisão da Justiça Britânica afirmou que a lei tinha brechas que permitiriam também a clonagem reprodutiva. O governo foi obrigado a reformular a legislação. Decisão amplamente divulgada pela imprensa internacional e nacional<sup>67</sup>, Bruxelas se opõe à criação de embriões humanos e não financiará pesquisa nesta área. Grécia, Espanha e Itália já ratificaram a Convenção de Oviedo, que proíbe a pesquisa sobre clones, juntamente com outros sete países.

O advogado Edilberto de Castro Dias<sup>68</sup> faz um apanhado geral dos dispositivos legais acerca da manipulação genética, contidos na Constituição Federal Brasileira, afirmando que esta já previa, em 1988, algumas resoluções. Como exemplo cita o artigo 225, parágrafo 1º, incisos II e V, versando o seguinte:

*“Para preservar ou assegurar a efetividade desse direito, incube ao Poder Público:*

*II - preservar a diversidade e a integridade do patrimônio genético do País e fiscalizar as entidades dedicadas à pesquisa e manipulação de material genético.*

*V - controlar a produção, a comercialização e o emprego de técnicas, métodos e substância que comportem risco de vida, a qualidade da vida e ao meio ambiente”.*

A lei 8.974, de janeiro de 1995, regulamentou estes artigos e veio estabelecer normas

---

reprodutiva: Empresa dos EUA clona embrião humano”. **Folha de São Paulo** - Folha Ciência - 26/11/2001, p. A-13.

<sup>67</sup> “Mundo condena testes com embrião humano”. **Jornal Estado de Minas**. 27/11/2001, pp. 16-17.

<sup>68</sup> DIAS, Edilberto de Castro (2001). (Op. Cit.).

de segurança e mecanismos de fiscalização no uso de técnicas de engenharia genética, proibidas às pessoas físicas ou mesmo a um cientista (isoladamente) de efetuar tal manipulação. O Decreto nº. 1.752, de 20 de dezembro de 1.995, regulamenta a lei acima, estabelecendo restrições, especialmente no seu artigo 8º:

*“II - a manipulação genética de células germinais humanas;*

*III - a intervenção em material genético humano “in vivo”, exceto para o tratamento de defeitos genéticos, respeitando-se princípios éticos, tais como o princípio de autonomia e o princípio de beneficência, e com aprovação prévia do CNTBio;*

*IV - a produção armazenamento ou manipulação de embriões humanos destinados a serviço como material biológico disponível”.*

Apesar dessas disposições, a lei brasileira autoriza a manipulação genética de células assomáticas humanas, ou seja, aquelas que não são germinais (que dão origem ao embrião), assegurando em seu artigo 4º o seguinte:

*“Esta lei não se aplica quando a modificação genética for obtida através das seguintes técnicas, desde que não impliquem a utilização de OGM (organismo geneticamente modificado) como receptor ou doador:*

*II - formação e utilização de células somáticas de hibridoma animal”.*

O advogado pondera, portanto, que a lei brasileira não prevê, por exemplo, casos como o uso de célula somática da glândula mamária, transformada em célula germinal, conforme a técnica utilizada na Escócia para clonar a ovelha Dolly. No entanto, naquilo que está estabelecido na Constituição, a Lei brasileira nº. 8.974/95 é bastante severa. Como exemplo temos o artigo 13º:

*“Art. 13 Constituem crime:*

*I - a manipulação genética de células germinais humanas”*

*Pena - Detenção de três meses a um ano.*

*III - a produção, armazenamento ou manipulação de embriões humanos destinados a servirem como material biológico disponível.*

*Pena - reclusão de seis a vinte anos”.*

Não nos deteremos mais nestas questões, já que não compõem, pelo menos para o momento, nosso foco central de análise. Este breve esboço acerca das discussões legais envolvendo a manipulação genética apresenta-se aqui apenas como suporte às nossas proposições de que o tema perpassa as sensibilidades e imaginário contemporâneos, quando uma razão centrada nos “moldes” científicos e tecnológicos abre campo para grandes polêmicas, dentre elas questionamentos sobre a sua finalidade<sup>69</sup>.

Ainda sobre a manipulação genética, o jornal Estado de Minas publicou, no dia 27 de novembro último, duas páginas com artigos assinados por quatro especialistas diferentes, cujas discussões giraram em torno das críticas à clonagem, após o anúncio de que uma empresa norte-americana obteve o primeiro embrião humano clonado<sup>70</sup>. Um dos artigos versa sobre as críticas do Vaticano, contidas em nota divulgada pela Santa Sé, cuja posição é bastante clara:

*“Apesar de se haverem declarado intenções humanísticas que anunciam grandes curas... isso pede uma calma mas resoluta apreciação, que mostra a gravidade moral desse projeto...”<sup>71</sup>.*

Também a Igreja Ortodoxa Russa posicionou-se contra o projeto, argumentando que a destruição do embrião equivale a homicídio. Na mesma linha, o presidente da Associação Médica Alemã disse que os novos experimentos são antiéticos e traduzem o pequeno apreço pela vida humana. Mesmo um dos “fabricantes” de Dolly entende que estão em jogo mais as questões políticas e éticas do que científicas, não percebendo nisso uma revolução. O professor francês Axel Khan colocou uma questão sensível acerca da clonagem, a partir da incerteza em relação à subjetividade do bebê ao afirmar que este “*será apenas um ‘produto artificial’ de um homem e de uma mulher. Será obrigado a definir sua ‘humanidade’, e*

---

<sup>69</sup> Ver:

CALEFI, Alice. (2001). **Por que precisamos de um clone humano?** [www.Guiamarau.com.br/5xdigital/ciencia-materia.htm](http://www.Guiamarau.com.br/5xdigital/ciencia-materia.htm). p. 1 de 1.

<sup>70</sup> Jornal **Estado de Minas**. (Op. Cit.), 27/11/2001, pp. 16-17.

<sup>71</sup> Jornal **Estado de Minas**. (Op. Cit.), 27/11/2001, pp. 16.

*quem vai fazê-lo?”<sup>72</sup>.*

Falando cientificamente acerca do processo de clonagem, Elenice Deffune e Maria Inês de Moura Campos Pardini<sup>73</sup> salientam o que poderá ocorrer no nível celular quando o objetivo é isolar uma célula e fazer com que ela se multiplique, originando outras idênticas, a partir das quais estabelece-se o clone, sendo o patrimônio genético da célula mãe idêntico e indissociáveis ao das filhas. Esta técnica da engenharia celular vem sendo usada e pode ser precedida de uma fusão de células com a finalidade de imortalizá-la para posterior utilização, como é feita na produção de anticorpos monoclonais.

A clonagem também pode ocorrer no nível dos genes (estruturas responsáveis pela característica e função das células, que se localizam nos cromossomos, no núcleo destas células), perpassando pelas seguintes etapas: isolamento da célula, extração do DNA e seqüenciamento para posterior introdução em uma outra célula que será denominada então de “reprogramada”. Estes são, em termos gerais, os passos que os novos semi-deuses têm trilhado para a conquista dos mistérios da vida, ensaiando brotos humanos em tubos de laboratórios.

A imprensa dá amplamente ecos aos “progressos” nas pesquisas genéticas. Por exemplo, a *Folha de São Paulo* publicou no último dia 26 de novembro a seguinte manchete: “*Genética: Experimento histórico marca um avanço na terapia celular, mas traz de volta o temor da clonagem reprodutiva*”. Em destaque aparece: “*Empresa dos EUA clona embrião humano*”<sup>74</sup>. Esta matéria dá conta de que a companhia americana ACT (Advanced Cell Technology) anunciou ter concluído a primeira clonagem de um embrião na história, surpreendendo a opinião pública e suscitando protestos do Congresso dos Estados Unidos.

Desta forma, a opinião pública é “informada” de que cientistas da ACT estiveram trabalhando secretamente no Estado de Massachusetts durante um ano, conseguindo substituir

---

<sup>72</sup> LAPOUGE, Gilles. “*Nada impedirá os cientistas de chegarem lá*”. *Jornal Estado de Minas*. 27/11/2001, pp. 16-17

<sup>73</sup> DEFFUNE, Elenice & PARDINI, Maria I. M. C. (2001). *Clonagem: antes e depois de “Dolly”*. [www.interface.org.br/clonagem.htm](http://www.interface.org.br/clonagem.htm). p. 1 de 3.

<sup>74</sup> AITH, Márcio. “*Empresa dos EUA clona embrião humano*”. *Folha de São Paulo*. - Ciência - 26/11/2001,

o DNA (molécula onde está codificada a “receita” para construir um indivíduo ) de um óvulo humano pelo DNA do núcleo de uma célula adulta de pele humana, repetindo a mesma base do processo utilizado para clonar a ovelha Dolly, em 1996.

Talvez já preocupados com questionamentos acerca da utilidade do feito, os diretores da ACT disseram que o objetivo da experiência não é criar um ser humano através da clonagem, mas usar o embrião clonado para tratamento de diversas doenças, a partir da obtenção de células-tronco. Estas que poderão, no corpo humano, transformar-se em qualquer outro tipo de célula. Assim, teoricamente, esses embriões poderão fornecer material para regenerar tecidos com problemas em órgãos como fígado, o pâncreas ou a medula óssea, sem perigo de rejeição.

É enfatizado o pronunciamento de Michael West, presidente e executivo-chefe da companhia responsável pela clonagem, explicando o objetivo da pesquisa, nos seguintes termos: “*Cientificamente, biologicamente, as entidades que estamos criando não são indivíduos. Elas são apenas vida celular, não são vidas humanas*”<sup>75</sup>. Seus argumentos levam-nos a pensar que estamos diante de um especialista em mecânica humana, onde peças são fabricadas para substituir partes danificadas, num momento em que criar a totalidade do ser humano ainda é uma ação inconcebível para alguns formadores de opinião.

Embora encontremos argumentos contrários aos avanços científicos em relação à manipulação genética, o fato é que existem cientistas trabalhando em função da “construção” total da vida humana, fazendo deslocar-se - de acordo com técnicas disponíveis na contemporaneidade - o mito grego acerca de Prometeu. Neste sentido, encontramos o artigo “*Nada impedirá os cientistas de chegarem lá*”<sup>76</sup>. Mesmo com seu fígado dilacerado a cada noite pela águia, o *Titã* foi libertado pelo semi-deus, Heracles (Hércules), fazendo com que os próprios deuses viessem a curvar diante daquele que foi capaz de sobreviver ao castigo de Zeus, imposto pela desobediência à ordem do mundo. A aventura do semi-deus – prossegue o autor do artigo, Gilles Lapouge - sugere que nada pode impedir a aplicação das

---

p. A 13.

<sup>75</sup> AITH, Márcio. (Op. Cit.), 2001: A 13.

<sup>76</sup> LAPOUGE, Gilles., “*‘tentação prometéica’ exerce um tal fascínio que nenhuma lei pode contê-lo*”



descobertas realizadas pelos cientistas, produzindo-se, assim, clones humanos. Iríamos ainda mais além, acrescentando que os novos “reformadores” da natureza estão rompendo inclusive com a dependência em relação a qualquer força externa para a sua salvação, uma vez que, sendo “danificada” qualquer parte do seu corpo, ainda que fosse para chamá-lo à moderação (*nemesys*), esta poderá ser reposta. Neste sentido, se não há mais “deuses” que punam o Prometeu “ultra moderno”, a *hybris* encontra o cenário propício para edificar o seu reino.

As ações dos atuais criadores da vida vêm, a cada dia, galgando novos degraus, apresentando em pequenas dosagens o anúncio da vitória sobre os “deuses” e a desqualificação da morte. Em janeiro do ano 2000, a notícia de que a patente do processo de clonagem na Grã-Bretanha foi requerido por uma empresa comercial dos Estados Unidos gerou polêmicas sobre o uso da referida tecnologia<sup>77</sup>, acenando para o fato de que esta experiência seria apenas um ensaio para se chegar ao verdadeiro objetivo: fazer “brotar” - tal como os vegetais - homens “à semelhança deles mesmo”, dentro do prazo de dezoito meses, de acordo com declaração de um especialista norte-americano<sup>78</sup>.

A partir do momento em que uma empresa privada lança mão das novas descobertas científicas e parte para o aperfeiçoamento de técnicas em estudo, cada vez mais são superados os limites na manipulação da vida, oferecendo respostas para questões até bem pouco tempo consideradas sem solução. Como exemplo mais simples, referimo-nos ao velho dito popular: “*Os filhos de minha filha, meus netos são. Os filhos de meu filho serão ou não*”, que depois de 1995 deixa de ser uma dúvida constante, uma vez que a introdução dos estudos das “*Impressões Digitais de DNA*” pela engenharia genética vem possibilitar a identificação da paternidade<sup>79</sup>.

Assim como os pais podem ver suas dúvidas dissipadas, também são superadas as impossibilidades de viverem a paternidade através da técnica de fecundação artificial, que teve a sua primeira experiência em 1785, quando Thouret injetou, através de via intravaginal, seu

---

jornal **Estado de Minas**. 27 de novembro de 2001, p. 17.

<sup>77</sup> “*Ovelha Doly agora tem um só dono*”. **Jornal do Brasil**, 21 de janeiro de 2000, Caderno Ciência, p. 4.

<sup>78</sup> Entrevista divulgada pelo **Jornal Nacional**, da Rede Globo de Televisão, em 07 de janeiro de 1998.

<sup>79</sup> “*Determinação de paternidade pelo DNA*”. **Correio Brasiliense**, Brasília, 16 de outubro de 1995, caderno Direito & Justiça, p. 1.

próprio sêmen em sua mulher estéril utilizando-se de uma seringa de estanho. O primeiro bebê de proveta (Louise Brown) nasceu em 25 de junho de 1978, dando margem a protestos, principalmente de ordem religiosa<sup>80</sup>, o que não significou, porém, um entrave para o aperfeiçoamento das pesquisas.

Em novembro de 1998, a grande imprensa anuncia que cientistas norte-americanos produzem tecidos humanos em laboratórios e que o próximo passo seria criar reservas para transplantes<sup>81</sup>. Assim, “... *pesquisadores começam a descobrir fórmula para reformar o corpo e recuperar pedaços da vida*” em salas de laboratórios universitários. O próximo passo seria controlar o crescimento de um único tipo de tecido a partir da célula tronco “*para que o mundo consiga ter armazéns de órgãos*”, que seriam utilizados como “*estepes*” de partes do corpo. Se a demanda fosse coração, este estaria à disposição, sem a necessidade de aguardar a morte cerebral de um doador. Com a vantagem de derrubar o principal empecilho para o transplante: a rejeição.

Antevendo as possíveis necessidades de “estepes” para substituírem as partes “danificadas”, pesquisadores da Universidade de Johns Hopkins e do Instituto Roslin de Edimburgo, na Escócia, desenvolveram projeto para clonar e cultivar células de recém-nascidos com a intenção de criar órgãos sob medida, tendo, cada indivíduo, um banco de células geneticamente idênticas às suas. Esse propósito apresenta-se após dez anos de pesquisa no campo da engenharia de tecidos, e vem demonstrar que faz mais sentido usar células do homem para reconstruir o corpo do que metais, ligas e outras substâncias<sup>82</sup>.

Embora as pesquisas tenham avançado, até início de 1999, os anúncios referentes a clonagem referiam-se apenas a animais e não a seres humanos. Como exemplo podemos citar a primeira tese, desenvolvida no Brasil e publicada na América Latina, tendo como tema central a manipulação genética de mamíferos<sup>83</sup>. A técnica de clonagem de mamíferos, a qual

---

<sup>80</sup> “*Bioética, fecundação artificial*”. **Correio Brasiliense**, Brasília, 4 de março de 1996, Caderno Direito & Justiça, p.1.

<sup>81</sup> DIAS, Maria Clarice., “*Fábrica de órgãos a caminho*”. **Jornal Correio Brasiliense**. Brasília, 17 de novembro de 1998, p. 17.

<sup>82</sup> **Correio Brasiliense**, (Op. Cit.). 1998: 17.

<sup>83</sup> “*Primeiros clones de vaca desenvolvidos no Brasil devem nascer ano que vem*”. **O Globo**. Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1999, Caderno O Mundo, p. 34.

passa a oferecer “... a possibilidade de fazer muitas cópias idênticas de animais valiosos”, traz consigo agravantes como aquele apontado pelo geneticista Mário Capecchi, da Universidade de Utah:

*“... o novo método funciona tão bem, que agora há motivos concretos para se preocupar que pessoas ricas e excêntricas paguem grandes somas para que laboratórios de reprodução as clonem”<sup>84</sup>.*

Percebemos que a questão da reprodução de seres humanos vai sendo trabalhada gradualmente, passando da promessa de jamais interferir na natureza da reprodução, chegando à apresentação das vantagens de se ter peças - “estepes” - para a substituição de partes inoperantes. Todo este processo é permeado por argumentos altamente convincentes dentro da ordem do mercado capitalista e de uma lógica científica, uma vez que as cobaias deixam de ser inúteis ratos de laboratório, agora substituídos por valiosos animais (vacas) que oferecem a possibilidade de replicar também os lucros com a criação de inúmeros exemplares.

Aos poucos, o terreno vai sendo preparado para o anúncio da conclusão do sequenciamento do genoma humano, conseguido através do consórcio internacional Projeto Genoma Humano (HGP) - financiado por recursos públicos e que reuniu centros de pesquisa universitários de cerca de 20 países, sob o comando dos Estados Unidos - e a empresa privada americana Celera Genomics, do cientista-empresário J. Craig Venter. A opinião pública é notificada em junho de 2000. A grande imprensa, como jornal *Estado de São Paulo*, detém-se longamente no tema<sup>85</sup>.

O tom das reportagens centra-se na divulgação do mapa do código genético humano, enfatizando a euforia norte-americana, expressa nas palavras de seu Presidente (Bill Clinton) ao comparar o momento com as primeiras observações celestes feitas por Galileu, só que agora com a vantagem de estar “... aprendendo a linguagem na qual Deus criou a vida”.

---

<sup>84</sup> “Nova técnica facilita clonagem de mamíferos”. **O Globo**. Rio de Janeiro, 06 de janeiro de 2000, Caderno O Mundo, p. 34.

<sup>85</sup> “Concluído sequenciamento do genoma humano”. **O Estado de S. Paulo**. 27 de junho de 2000, caderno Geral, p. A17.

Essa declaração não procura esconder que a reprodução de seres humanos faz parte dos atuais projetos científicos, direcionando os estudos neste setor. No entanto, o impacto da notícia (ainda que velada) tende a ser amenizado com o alerta, presente no discurso do Presidente americano, de que “... *o mapa genético nunca deverá ser usado para segregar, discriminar ou invalidar a privacidade dos seres humanos*”, o que será resguardado por uma Resolução jurídica.

Portanto, os cientistas parecem estar vencendo os desafios da descoberta dos segredos da vida, atropelando as questões subjetivas, uma vez que tentam enquadrar toda a complexidade da existência humana dentro de uma certa episteme racionalista, trazendo, como consequência, uma morte aterrorizadora, solitária e destituída de sentidos, despida de seus poderes místicos. Ao mesmo tempo, porém os “arquitetos” da imortalidade esquecem-se do tempero da vida. Na sua busca incondicional da eternidade terrena, ainda não se lembraram de utilizar as suas lâminas e tubos para “ensaiarem” a preservação das afetividades humanas, profundamente ameaçadas pela insensibilidade presente no capitalismo, no qual a existência é estipulada pelas regras de mercado.

Assim, percebemos tanto a corrida pela vida como a sua coexistência com a busca pela “boa morte”, há tempos presente na história da humanidade. O conceito atual foi gestado no século XVII<sup>86</sup>, sendo seus métodos conhecidos de tempos anteriores. No Livro dos Reis, encontramos registros de que Saul pede a morte após ferir-se com uma lança. Gregos, romanos, espartanos, germanos são exemplos de civilizações que tinham o hábito de “apressar” a morte de seus doentes ou velhos<sup>87</sup>.

O debate atual vem configurar uma nova dimensão a essa prática, justificando o crescimento do número de “*Associações Para o Direito de Morrer com Dignidade*”, iniciadas há pouco mais de cinquenta anos, sendo a inglesa (VES, e depois EXIT = Saída) a mais antiga. Surge, em 1980, uma Federação Mundial dessas Associações, que contava, em 1984, com a participação de 26 delas, representando cerca de 500 mil membros, amparados

---

<sup>86</sup> Percebe-se aqui uma preocupação em dar um significado ameno para a morte, associando-a a algo bom, (“euthanásia”: eu = bem; thánatos = morte). Sobre a *suavidade* no tratamento da morte no século XVII, ver: ARIÉS, Philippe. **O Homem Diante da Morte**. (Op. Cit.), 1990.

na concepção de que, da mesma forma que “*tentaram viver dignamente, querem morrer com dignidade. Como a morte faz parte da vida, querem assumir a sua morte, como também, tentaram assumir a própria vida*”<sup>88</sup>.

Para problematizar algumas implicações introduzidas pela prática da eutanásia na atualidade, elegemos o filme “*Nada Dura Para Sempre* (1994) dirigido por Jack Bender, dentre vários que trazem em sua trama argumentos em favor da autonomia face à vida, recusando os modernos recursos tecnológicos que, de certa forma, têm possibilitado “manipular” a finitude, e se mostrado competentes no uso de dispositivos avançados de tratamento do corpo e limitados no sentido de perceber outras necessidades do “*ser*” humano.

A trama central desta narrativa está na formação do profissional da área da saúde em sua busca de eficiência. Em meio a aulas e apelos, por parte do professor, para que os residentes não se deixem envolver emocionalmente com seus pacientes, são criadas várias cenas nas quais os médicos participam da dor e dos problemas particulares daqueles de quem deveriam manter-se à distância. O argumento enfatizado foi a morte de uma médica ao tentar socorrer uma criança que estava sendo espancada pelo pai e a condenação de outra pela prática da eutanásia. Neste último enfoque, percebemos uma especial atenção para as condições em que se encontram pacientes em estágio terminal, a busca de autonomia sobre a sua morte, as regras estritas ditadas pelo código de ética médica, o alerta para as questões que podem decorrer da sua obediência, bem como do desrespeito em relação às mesmas.

Neste filme, a sensibilidade do *paciente* permanece cruelmente ativa, o bastante para perceber o abalo da fronteira entre a morte e a vida oferecida pela tecnologia moderna. Percebe-se que esta última alimenta-se de “pedaços” de sua existência, de sua humanidade<sup>89</sup>. Ainda que inutilizado pela sociedade, *idiotizado* aos olhos dos médicos e da família, carrega

---

<sup>87</sup> Ver: MENESES. Evandro Correia de. **Direito de Matar**. Biblioteca Jurídica Freitas Bastos, 1976.

<sup>88</sup> PESSINI & VARCHIFONTAINS & DE PAUL. “Eutanásia e o direito de morrer com dignidade”. In: **Problemas Atuais de Bioética**. Revista Ampliada. São Paulo: Loyola, 1994, pp. 252-253. Sobre as Associações, ver: SAMPAIO, Leonor. “Morrer Com Dignidade”. In: **Revista Vozes**, nº 5, ano 91, vol. 91, 1997, pp 94 a 120.

<sup>89</sup> Através de um filme dirigido por Tony Scot (1983), é possível perceber alguns dos alimentos que têm saciado essa **Fome de Viver** (nome do filme) do homem ocidental, perseguindo a imortalidade.

“*por dentro*” a sua identidade e, com ela, a sua dor. Em uma cena é possível perceber esta questão nas palavras de um *paciente*, em estágio terminal, vítima de câncer: “*É por fora, é a casca que envelhece. Por dentro ainda sou Jhonny Croner!*”<sup>90</sup>.

*Jhonny Croner* é o personagem de “*Nada Dura Para Sempre*”, produzido no mesmo ano que “*Arquitetura da Destruição*”, sofrendo de fortes dores provocadas pelo câncer em estágio avançado e abandonado no hospital pela esposa, para que *morra em paz*, longe dos olhos da família. A atitude da esposa é justificada pela “*falta de tempo*” e a busca de conforto para o enfermo, conseguindo, com isso, resguardar-se do que a remeteria a sua própria finitude. Percebe-se, assim - em conformidade com as análises de Ariés -, que o hospital torna-se o esconderijo da doença e da morte.

A cena do retorno do doente ao hospital deixa transparecer que a imagem daquele atingido pela doença vem antecipar a separação que antes aguardava o momento da morte. Os elos de ligação com o mundo parecem rompidos para *J. Croner*, quando mesmo a companheira de longa data o evita, negando-lhe uma visita. Ela parece não conseguir conviver com o odor exalado pelo corpo do moribundo devido ao câncer, tão pouco suporta olhar para o físico que aos poucos se define. Assim, no momento mais difícil, o *paciente* se vê relegado aos “mecânicos” da vida (os médicos), privado daquele aperto de mão que o ajudaria a soltar as amarras e se abandonar à deriva, quando se separam os destinos de quem morre e o de quem fica<sup>91</sup>.

Não há mais com quem dividir a dor de morrer, falar dos projetos que não serão concretizados, decidir sobre os negócios que - por certo - sobreviverão a sua morte. É neste domínio duplamente privado (o quarto do hospital e as suas emoções, repletas de angústia) que (des)aparece *J. Croner*. A narrativa encontra terreno propício onde possa trabalhar a superação do medo da morte por parte do paciente, quando este solicita a eutanásia. Este pedido, além de contrariar a “lógica” atual quando a imortalidade parece tornar-se o grande desejo do homem contemporâneo, coloca em cheque a afirmação de que a simples idéia de

<sup>90</sup> Filme **Nada Dura Para Sempre**. (1994), sob direção de Jack Bender.

<sup>91</sup> Esta seria a última fase do “morrer”. Sobre esta e as outras quatro fases pelas quais passam os moribundos antes de morrer, ver o trabalho de KUBLER-ROSS, Elisabeth. **Perguntas e respostas sobre**

morte é mais repugnante do que qualquer motivo que se possa ter para requerê-la.

Edmund Burke (século XVIII) é um dos que parece justificar a vida, a qualquer preço, graças ao medo da morte<sup>92</sup>. Em suas análises, o autor tenta estabelecer uma “medida” para os sentimentos, de forma a torná-los passíveis de serem estudados através de uma *equação matemática* (prazer < dor < idéia de morte => = viver). Porém, tal proposição não parece contrariar os argumentos para o “*direito de morrer*”, ainda que a percepção da morte como parte da vida não seja uma questão tranqüila para o homem contemporâneo. Mas, talvez o seja para pessoas como o personagem *J. Croner*, que já viveu uma série de pequenas mortes (social, afetiva, de algumas faculdades físicas, etc).

O enfermo presenciou a substituição do seu nome por um número, viu-se privado da capacidade de locomoção através de seus próprios passos, e conviveu com a ameaça à idiotização diante das regras de dissimulação, segundo as quais o nome da doença não pode aparecer, a fim de não aterrorizar possíveis ouvintes ocasionais<sup>93</sup>. Além de “paciente”, o doente deve tornar-se também um inconsciente, “mutilado” pelas perdas. Neste estado, a eutanásia não lhe é repulsiva pois esta não é solicitada por aquele movido simplesmente pela “*idéia de morte*”. É requerida por quem convive quotidianamente com a sua própria “decomposição”.

Neste cenário de perdas, o paciente de “*Nada Dura Para Sempre*” faz também as suas descobertas. É através de uma partida de pôquer que ele percebe que “*nada tem*”<sup>94</sup>, nem mesmo o poder sobre a sua vida. Diante de mais essa derrota, *J. Croner* não reluta em pedir o ultimo favor àquela que detêm o comando do jogo (a sua vida). As mesmas cartas que lhe proporcionaram grandes sensações, agora nada lhe oferecem. Neste jogo entre vida e morte, só a médica tem as cartas (o poder). “*Você tem um par [vida e morte] e eu não tenho nada... Termine isso por mim... É a minha vida e estou pedindo que o faça...*” -

---

**a morte e o morrer.** São Paulo: Martins Fontes, 1979.

<sup>92</sup> Segundo o autor, “... não obstante o efeito da dor seja mais forte do que o do prazer, ela geralmente causa uma impressão muito menor do que a idéia de morte, dado que dificilmente a este se prefere, até mesmo em lugar das outras dores mais extremas”. BURKE, Edmund. (Op. cit.), 1986:48.

<sup>93</sup> No jargão médico a palavra câncer é anunciada por C. A.

<sup>94</sup> Segundo Thomas a psicologia mostra o desejo de morte que possuem os jogadores. O que torna o jogo excitante é a ilusão de triunfo e o sabor de ganhar do destino. Ver: THOMAS, Louis -Vincent, (Op..

diz *Croner* à adversária.

Porém, este doloroso processo pelo qual passa *Croner* até que venha preferir a morte à vida, não representa o fim da batalha. Ao advogar o direito de morrer e assim colocar um fim ao sofrimento, confirma a impossibilidade em dispor daquilo que encontra-se fora do seu alcance. Se a vida está, para muitos, dessacralizada, não representando um grande obstáculo para a sua supressão, o estado possui outros dispositivos legais para assegurar o “dever de viver”, já que este é o pressuposto necessário para que os demais direitos possam existir<sup>95</sup>.

No entanto, para *Croner*, os outros direitos não parecem importantes, pois prefere renunciar a eles em nome de um apenas: que lhe *devolvam* a morte. Este é um pedido que já não se assemelha àquela atitude romântica, característica do início do século XIX referida por Ariés<sup>96</sup>. Esta “neurose”- que tem movido o homem ocidental em sua luta contra a finitude - não parece encontrar a sua cura através de um *passé da mágica*. Foi a partir da dor de morrer aos poucos que o paciente viu superado o temor em relação à morte como um ponto final em sua trajetória.

A solitária “dor de morrer” de *J. Croner* encontra a compaixão daquela que permanece próxima, a médica, que, até então, foi tratada como uma espécie de “novo Prometeu”. Aqui, abre-se a algo externo à razão, ao sentimento da compaixão. Este profissional, ao envolver-se com o paciente, vê o seu ato (eutanásia) e o seu destino transformarem-se num “joguete”, disputado pelas instituições jurídica e médica. A polêmica maior parece decorrer da passividade - daquele que a reivindicou - diante do ato, tornando-se literalmente *paciente*, à espera que alguém *traga-lhe* a morte. Decidir-se por ela e provocá-la não é “*ilícito penal*”, mesmo porque o morto não teria como responder a um processo. No entanto, não tem nas suas mãos o poder de realizar o seu último desejo. Tal

---

cit.), 1993:563-564.

<sup>95</sup> Este é um argumento que encontramos na sentença C-239/97, do Ministério de Justiça e do Direito da Colômbia, referida anteriormente.

<sup>96</sup> A morte hoje parece ser requerida apenas por poucos, que sabem os motivos de não querer viver. Enquanto aqueles analisados por Ariés, que sentiam “... *que a morte era felicidade*” pareciam não saber de onde vinha esta sensação: “*Gostaria muito de saber o que se passa em mim. Parece-me positivamente que desejo a morte*”. Ver: ARIÉS, Philippe., (Op. cit.), 1990:457-458.



como *J. Croner* e o Pe. Dainville<sup>97</sup>, a maioria dos doentes em estágio terminal encontram-se, hoje, privados de sua morte. Nestes casos, o “*direito de morrer*” vem requerer também o “*direito de matar*”.

No meio da noite é consumada a eutanásia. A morte chega através das mãos de quem ama, conhece “*a alma, seus pensamentos e seus sonhos*”, a única pessoa capaz de proporcionar-lhe o último desejo. A médica e amiga diz perceber o quanto representa um dia de sofrimento “*se não há mais esperanças*”. Ao morrer assim, junto com (e através da) amiga, *Croner* tem a chance de esquivar-se da solidão à qual a maioria dos doentes se vêem condenados nos seus momentos finais. A sua morte transita entre a cerimônia pública de outrora e a frieza que cobre os equipamentos hospitalares que antes o cercavam. Porém, é uma publicidade relativa, ainda limitada ao quarto do hospital, protegida pela penumbra da noite. A grande “socialização” chega após o ato, depois da morte, especialmente quando rompe o domínio privado (do hospital) e ganha a esfera jurídica. A transgressora verá esvaír os seus direitos sobre a vida do outro e a sua própria.

Assim, a prática da eutanásia encontra seus limites, os quais irão privar aquela que “ofereceu” a morte ao seu paciente do direito à convivência social. A médica, que jurou trabalhar pela vida, violou a ética, optando por atender a solicitação do enfermo movida pela compaixão (externo ao racionalismo). É então retirada de junto dos seus companheiros, em uma sala de cirurgia (esta foi a cena escolhida pelo diretor, para iniciar o filme). ela deve ser punida por levar o seu envolvimento com a dor do outro ao extremo, pegando “... *a vida e morte em suas mãos e fez o serviço!*” (acusa o Promotor de Justiça no Tribunal). O seu poder de decisão, um bálsamo para o paciente, transforma-se num gesto capaz de confrontar-se com os princípios “sagrados” da vida, colocando em cheque o direito de Deus sobre a mesma.

Ao perguntar à médica se ela “... *brincava de Deus*”, o Promotor questiona não só o papel da medicina para com a vida, mas busca na moral religiosa algo capaz de sensibilizar

---

<sup>97</sup> “*Estão privando-me de minha morte!*”. esta frase de Dainville encontra-se no livro de ARIÉS, Philippe., (Op. cit.), 1977:167.

a sociedade, ali pretensamente representada pelas pessoas que compõem o júri<sup>98</sup>. Embora o cenário esteja completo: advogados, juiz, testemunhas, a ré e alguns amigos, a audiência parece ser conduzida por questões que extrapolam a legislação. Esta não é suficiente para condenar a violação da ética e do “*dever de viver*” imposto ao homem. Este crime é movido por questões subjetivas e é em torno delas que gira o debate.

Porém, os sentimentos não são objeto de uma legislação. Tão pouco a condenação dos atos por eles conduzidos se dará sem beber na subjetividade dos homens. O julgamento desta prática não poderia ocorrer senão no terreno da sensibilidade. A emoção irrompe pelas brechas abertas por entre as leis e regras, mostrando que a sua soberania não ultrapassa os desejos expressos dos indivíduos, a sua capacidade de ler o que os *artigos* tendem a ocultar.

Neste sentido, tendo como referência o filme de Jack Bender, é possível se perceber que por essa “fenda” irrompe a expressão da dor do enfermo em viver a morte por etapas, encontrando o coração - o qual recusou-se a deixá-lo “*fora do templo*” - daquele profissional à serviço da vida, mas principalmente do homem. Relativizou o conceito de matar (acabar com a vida ou com a dor de viver?) transitando entre um ato ilícito e um gesto de amor e coragem. O júri popular dá o parecer: “*Inocente!*”. Talvez tenham entendido que não seja crime matar o que já está morto. O maior atenuante, porém, pode ser a impossibilidade de se condenar um suicida<sup>99</sup>.

Talvez seja justamente o fato de a “boa morte” girar em torno dos sentimentos que a torna um “*território perigoso*” (palavras do médico chefe no filme “*Nada Dura Para Sempre*”), pois, mesmo aqueles que são próximos não estão acima dos mais obscuros desejos, dentre eles aqueles norteados pelo egoísmo. Esta é uma das dificuldades alegadas pelos peritos judiciais ao abordar a questão, dada a incerteza quanto ao motivo que levou à decisão de quem está envolvido diretamente no caso. Dificilmente poderíamos estabelecer fronteiras entre a compaixão e interesses pessoais; entre uma ação de misericórdia e a

---

<sup>98</sup> Thomas já havia levantado esta questão ao entender que p médico, ao praticar a eutanásia, responde ao desejo de adquirir para si ou para a comunidade algo do poder de Deus. Ver: THOMAS, Louis -Vincent, op. cit.

<sup>99</sup> Segundo Thomas, é a sua morte que o médico encontra na do outro, especialmente quando pratica a eutanásia. Não apenas a morte da sua função de salvar vidas, mas também “*nuestra propia muerte, que se*

necessidade de descanso; entre libertar o outro do sofrimento ou libertar-se a si mesmo. O gesto de amor pode ser também uma transação, um negócio envolvendo a compra da morte (pelo doente) e a venda da mesma (pela médica)<sup>100</sup>.

É possível acrescentar a esses argumentos a possibilidade de que, em um Estado capitalista onde o homem é valorizado pela sua capacidade produtiva, o risco de extermínio dos “inválidos”, especialmente aqueles cuja “preservação” não reverta em lucro para os empresários da saúde (ou da doença), e deveriam ser mantidos com os recursos públicos - ocupando os escassos leitos do hospitais, e ainda - não pode ser descartado do debate. Neste caso, o direito de decidir o momento da morte e o direito de matar requerido pela pessoa que praticará a eutanásia, alcançam os domínios do “*dever de morrer*”<sup>101</sup>.

Os filmes *Arquitetura da Destruição* e *Nada Dura Para Sempre*, analisados neste capítulo, acenam para a necessidade de debates ainda mais elaborados. A condição de dependência em que podem ser encontrados milhares de seres humanos, em estado de falência física, social, econômica, atua como fomento de estudos como aqueles difundidos pela bioética, ou seja, pela ciência que estuda a conduta humana na área biomédica (Medicina, Teologia, Filosofia e Direito), sob uma perspectiva dos princípios e valores morais. Surgiu nos Estados Unidos da América num momento de profundo questionamento pós-Segunda Guerra Mundial, buscando definir os limites a serem impostos aos avanços científicos e tecnológicos.

Os debates nesse campo envolvem discussões acerca da combinação da escassez de órgãos doados para transplante com as profundas desigualdades sócio-econômicas de países em desenvolvimento, os quais têm se transformado em exportadores de material humano. Matéria publicada no jornal *Correio Braziliense* conta que, na Índia - que possui um número razoável de clínicas especializadas em transplantes e onde a maioria da população não tem

---

*trata de reducir en el otro*”. Ver: THOMAS, Louis-Vincent, op. cit., p. 335.

<sup>100</sup> Esta transação foi sugerida no texto interpretado por um dos diretores do hospital: “*Ele comprou a morte que ela vendia*”.

<sup>101</sup> Além da conveniência que a morte pode representar para os cofres públicos, a família do enfermo, na maioria dos casos, não dispõe de um acompanhamento psicológico necessário e, vencidos pela impaciência e pelo cansaço, podem sutilmente sugerir que o doente “prefira” a morte. esta discussão pode ser encontrada no artigo de EADS, Brian, “Licença para matar”. In: Revista **Seleções**. 55º ano, novembro de 1997, pp. 12 a 17.

acesso a tratamentos profiláticos básicos no sistema público de saúde -, o comércio está estruturado de forma que intermediadores localize pessoas necessitadas dispostas a vender um rim a estrangeiros provenientes de países desenvolvidos. Encontramos ainda que:

*“Igualmente preocupante são as denúncias cada vez mais freqüentes de práticas criminosas que visam alimentar o mercado negro de órgãos humanos. Os crimes chocam a sociedade por sua violência, que vitimam adultos e crianças indiscriminadamente. São desaparecimentos, homicídios e mais recentemente seqüestros que tem como finalidade a extirpação de órgãos”<sup>102</sup>.*

A preocupação com esta questão ocupou oito páginas da revista *Super Interessante* do mês de março de 2001, cuja matéria anuncia que governo inglês resolve não pagar mais hemodiálise para pessoas acima de 65 anos, embora sabendo que muitas mortes acontecerão em decorrência dessa decisão. A medida é justificada diante do recurso limitado (dinheiro) que seria mais útil ser investido numa campanha antitabaco, que tende a salvar um número bem maior de vida, quando não há disponibilidade de leitos, médicos e equipamentos para todos

Na referida matéria, são abordadas diversas implicações que a prática da eutanásia pode abarcar, propondo inclusive um breve apanhado das polêmicas suscitadas desde o início do século XX, passando pelas “seleções” humanas implementadas por Hitler até a posição do médico que ficou conhecido por “Doutor Morte”<sup>103</sup>.

De tudo isso, podemos dizer que, ao ensaiarem os novos códigos de vida a partir da engenharia genética, os cientistas assumem o poder sobre a vida, que passa a ser devidamente monitorada desde os seus primeiros sintomas até a pretensão de selecionar as predisposições das subjetividades do “ser” em sua “linha de montagem”. A disposição para tal “criação” pode levar a novas formas de seleção feitas, “naturalmente”, a partir da validade/utilidade para as engrenagens do sistema. Ao mesmo tempo que aperfeiçoam técnicas para a nova existência, restringem-se os laços de solidariedade e os signos que gravitam os domínios da morte, introduzindo, assim, o medo da finitude e, ao mesmo tempo, a vontade de se livrar da

---

<sup>102</sup> “O Direito e o desenvolvimento científico”. **Correio Brasiliense**, Brasília, 11 de dezembro de 1995, caderno Direito & Justiça, p. 6.

<sup>103</sup> É um médico norte-americano que recebeu esta alcunha por ter disponibilizado recursos para que seus pacientes, em estágio terminal, pudessem utilizá-los a fim de acabarem com a própria vida.

dor de deixar de existir gradualmente, quando se alteram as sensibilidades para com o moribundo e os que devem sobreviver à ausência de pessoas que lhe são próximas através dos rituais fúnebres. O que veremos no capítulo a seguir.

### ***Capítulo III***

## ***Rituais Fúnebres: Sensibilidades Para Além da Razão***

No momento em que estão sendo desvendados os últimos segredos da vida pelos novos “semi-deuses” (os cientistas), os ocidentais contemporâneos enfrentam a angústia gestada com a “sobrevivência” da morte, expressa na incapacidade de fabricar em seus laboratórios as sensibilidades que outrora eram representadas em signos elaborados socialmente, quando a morte de um indivíduo era “vivida” como um fenômeno público, além de conferir à finitude humana um *status* de passagem, através dos rituais fúnebres.

Esses ritos, praticados há cerca de trinta a quarenta anos atrás, e ainda presentes em várias comunidades, principalmente nas mais isoladas da dinâmica da modernidade, como em pequenas cidades e no campo, eram, e ainda são, carregados de símbolos que extrapolam os limites da racionalidade e de qualquer preocupação com uma explicação lógica. Caracterizam,

de acordo com a nossa percepção, uma tentativa de aproximação dos indecifráveis signos da morte por parte daqueles que precisam “viver” a separação, e elaborar uma representação capaz de lhe conferir sentidos, vivendo coletivamente as suas práticas de reposição do ente querido, diferentemente da sensação de derrota com que a maioria dos contemporâneos vivem a finitude humana.

De uma série de rituais fúnebres, praticados nas mais variadas culturas, deter-nos-emos naqueles tecidos em Indianópolis, Município localizado nos limites da região do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba, no interior do Estado de Minas Gerais. A memória dos depoentes são referenciada a um tempo vivido basicamente no meio rural, da década de 60 a 80 do século XX, aproximadamente.

Destas construções, atentamos para os laços de solidariedade, característicos de uma época em que a morte era um fenômeno público e alguns ritos tecidos no ambiente mortuário, desde a preparação do defunto até as homenagens prestadas no dia reservado aos mortos. Neste percurso, passaremos pelos signos dos últimos sacramentos, do velório, apontamos o poder de *inversão*, comparando as atividades diárias e aquelas vividas quando da manifestação da finitude; destacamos a presença de numerais na maioria dos ritos fúnebres; a importância do sepultamento; o luto, enfim.

A vivência coletiva da morte convivia passivamente com a morbidez do ambiente funerário onde a cor escura ou preta prevalecia. Analisando na perspectiva de Edmund Burke, o cenário remete-nos aos elementos que constituem o *sublime*, já que, para ele “*as cores dos corpos belos não devem ser sombrias ou foscas, mas puras e claras. ... não devem ser muito fortes...*”<sup>104</sup>. Ao contrário, o espaço mortuário normalmente recebia uma iluminação deficiente, impossibilitando a percepção dos detalhes, o que lembra-nos a descrição da morte feita por Milton:

“*Sua [de Milton] descrição da Morte ... é admiravelmente calculada; ... tudo é escuro, incerto, confuso, terrível e absolutamente sublime*”<sup>105</sup>.

---

<sup>104</sup> BURKE, Edmund., (Op. cit.), 1993:123.

<sup>105</sup> BURKE, Edmund., (Op. cit.), 1993:67.

A imagem terrível da morte no inconsciente faz com que a sua percepção - juntamente com a possibilidade da dor - venha gerar o medo e o terror. Sensação que pode ser associada aos efeitos da proximidade da finitude, expondo o indivíduo à sua fragilidade (BURKE, 1993: 137). Neste sentido, para livrar-se do terror, depende que a idéia de dor e de morte sejam afastadas.

Esse distanciamento desejado se torna cada vez mais possível com os investimentos científicos e tecnológicos, campo não muito acessível há tempos atrás (e ainda hoje para uma grande maioria), quando outras formas de lidar com a falibilidade eram trabalhadas. Neste sentido, o antropólogo Louis-Vincent Thomas<sup>106</sup> entende que se todo mundo está destinado a morrer, não se morre sempre da mesma maneira, e nem se concebe a morte em todas as parte da mesma forma. O drama não se concebe, representa-se e vive-se segundo os mesmos modelos.

Do mesmo modo, entendemos que as representações da memória em relação aos mortos apresentam-se de diferentes formas - considerando tanto a cultura quanto a forma de apropriação por cada indivíduo - assim como os rituais fúnebres são culturalmente construídos, apresentando novas versões para a morte, ainda que ela seja “*el acontecimiento universal e irrecusable por excelencia: en efecto, lo único de lo que estamos verdaderamente seguros...*”.[grifo do autor]<sup>107</sup>. Porém, morrer hoje não parece tão natural quanto antes, quando os ritos, na sua diversidade, traziam a possibilidade de se trabalhar socialmente o vazio instalado com a falência da vida, embora não estivessem aprisionados em fundamentos racionalistas.

A partir dos depoimentos, percebemos que as relações contemporâneas estão sendo orientadas no sentido de que os sinais de angústia sejam contidos em nome da manutenção dos “bons modos”, poupando os demais desse infortúnio. Comportamento este, comentado por Phillipe Ariés da seguinte forma:

*“Uma dor demasiado visível não inspira pena, mas repugnância; é um sinal de perturbação mental ou de má-educação, é mórbida. (...) o luto solitário e*

---

<sup>106</sup> THOMAS Louis-Vincent., (Op. cit.), 1993.

<sup>107</sup> THOMAS, Louis-Vincent., (Op. cit.), 1993:7.

*envergonhado é o único recurso, como uma espécie de masturbação...*<sup>108</sup>

Ao longo de uma pesquisa feita anteriormente<sup>109</sup>, tivemos a oportunidade de discutir o isolamento da sociedade contemporânea em relação às coisas da morte - seja com a “descida” dos monumentos aos mortos, da vertical para a horizontal nas novas arquiteturas dos cemitérios; através da retirada do defunto de sua residência para ser velado nas casas funerárias; a eleição do hospital como local da morte. No momento, trabalhamos as impressões acerca da decadência dos rituais fúnebres através de depoimentos, relacionando-os com as questões teóricas que versam sobre a vida e a morte, num momento em que esta última toca – aparentemente - apenas as pessoas da família<sup>110</sup>. Portando, tentamos aqui aproximar da “margem” em torno da qual gravitam os excluídos: o passado, o velho e a morte<sup>111</sup>.

São muitos os indícios de que vivemos uma morte discreta, “embalada” por uma música suave, substituindo as canções que “estimulavam” a alma a subir aos “céus” e falava da “alegria dos anjos” em receberem mais um convidado. Algumas dessas “cantigas” ainda são lembradas por alguns dos nossos entrevistados:

*“No Céu, no Céu, com minha mãe estarei.  
Na Santa glória um dia, junto a Virgem Maria...”*.

*“Eis excelência da Senhora d’Abadia,  
os anjos lá no Céu estão cantando de alegria...”*<sup>112</sup>.

A morte vai se transformando, ao mesmo tempo, em mais uma mercadoria sendo muitos o empreendedores (donos de casas funerárias) que fazem da mesma um investimento

<sup>108</sup> ARIÉS, Phillipe., **História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. (Op. cit.), 1977: 55.

<sup>109</sup> LEMES, Ivonilda., *“Rituais Fúnebres: Como os Vivos Reagem Diante de Seus Mortos”*. In: **“... a morte volta pela janela...”**: Representações da Morte na Contemporaneidade. (Monografia). UFU, 1998.

<sup>110</sup> THOMAS, Louis-Vincent., (Op, cit.), 1993:286. diz que: *“(...) hay muerte que me tocan la del ser amado con el que he vivido en sibiosis, cuja desaparición me mutila y me angustia; pero hay otras que me dejan totalmente indiferente. Existe una anestesia por egoísmo y desgaste de sentimientos”*.

<sup>111</sup> BOSI, Ecléia., **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras. 1994. (1ª. Ed. 1973).

<sup>112</sup> ÁVILA, Piedade Severina de., 91 (04/11/97). A entrevistada residiu em sítio no Município de Iraí de Minas, de onde mudou-se com esposo e seus oito filhos para a cidade de Indianópolis, onde mora sozinha em uma pequena casa e passa maior parte do seu tempo em uma cadeira de rodas, olhando o pouco



lucrativo, principalmente se oferecerem a comodidade ou - conforme entendeu Ariès - atenderem a necessidade de aliviar, “tanto o clero e a família, como os médicos ou enfermeiras”<sup>113</sup>. Mas, o que se vende neste caso parece ser a *não morte* ou a sua dissimulação, uma vez que são apresentadas aos poucos “espectadores” apenas pequenas partes do corpo morto. Ainda assim, o que permanece visível recebe uma preparação estética que dá ao morto uma fisionomia à semelhança de um vivente, restituindo a sua coloração “natural”, adquirindo o morto - por vezes - uma beleza que a vida não lhe proporcionou. O morto, ao ser travestido de vivo, parece suavizar o choque que o contato com a morte tende a provocar na sociedade, nos tempos atuais.

Antes, porém, quando a morte era vivida como um acontecimento público, apresentar o defunto com aparência de vivo não era uma preocupação, uma vez que os laços de solidariedade amenizavam o choque, tanto da família quanto do moribundo. De acordo com Dona Piedade:

“mesmo quando a gente morava num canto, no mato, durante uns quinze dias antes da morte, vinha gente (...). Não tinha este recurso de médico (...) eles [familiares e amigos] tinham mais apego aos doentes. Não abandonava (...)”<sup>114</sup>.

Neste sentido, ainda na década de 70, percebemos a sobrevivência da morte pública - analisada por Philippe Ariès - característica do século XIX, a qual (segundo ele) perde espaço no século XX, em função do seu *escamoteamento*. Segundo Áriés:

“Assim como se nascia em público, morria-se em público(...). A eminência da morte transformava o quarto do moribundo em uma espécie de lugar público. (...) Não pensemos que (...) era um costume devoto imposto pela Igreja.”<sup>115</sup>

Para os que não puderam estar ao lado do leito do doente terminal, a efetivação da morte deveria ser anunciada. O que se fazia, comumente, na segunda metade deste século e

---

movimento da rua. Hoje, com seus 95 anos de idade, preserva a sua lucidez.

<sup>113</sup> ARIÉS, Philippe., **O Homem Diante da Morte**. (Op. cit.),1990: 653.

<sup>114</sup> ÁVILA, Senhora Piedade Siverina de., 91, Indianópolis, 04/11/1997.

<sup>115</sup> ARIÉS, Philippe. **História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977, p: 138. Esta questão é retomada por THOMAS, Louis-Vincent., (Op. cit.), 1993:235, acrescentando que hoje prefere-se “*la clandestinidad*”.

até os anos 70, era o comunicado do falecimento através de um envelope, sinalizado com uma fita preta. Esta já antecipava o luto, sinônimo da dor, da escuridão, da ausência de luz<sup>116</sup>, que alcança o comportamento e o traje dos familiares, cuja duração varia de acordo com a cultura daqueles que vivenciam a perda, ou o peso das convenções ditadas pela sociedade, conforme veremos mais adiante.

Uma vez morto, o defunto era preparado para ser velado. Suas roupas, muitas vezes, eram costuradas ao lado do corpo estendido sobre uma mesa ou um grande banco (aos moldes dos que ainda podem ser encontrados em algumas fazendas tradicionais) ou ainda numa cama, exposto por inteiro, após ser lavado (em cima de um jirau ou uma cama sem o colchão) com água (fria, ou às vezes quente) e sabão. Em alguns casos, este banho representava uma das poucas vezes, naqueles últimos dias, que o corpo havia passado por uma higiene mais completa, considerando o pouco hábito em fazê-lo em algumas regiões, principalmente entre os camponeses.

Além da higiene, o contato da água fria com o corpo atendia a uma necessidade de constatação da morte através do choque térmico, numa época em que poucos eram os recursos para tal finalidade. Além disso, poder-se-ia colocar um espelho na boca do provável defunto: “*se branqueasse, estava vivo*”<sup>117</sup>. De acordo com alguns depoentes, o endurecimento mais rápido do cadáver atendia, também, ao desejo de afastar os indícios da morte que poderia, através dos sinais apresentados pelo defunto que não endurecia, chegar logo a outro membro daquela família.

Para outros, porém, parecia ser mais importante preservar a aparência das características vitais no cadáver do que comprovar o seu estado inanimado. Para tanto, era fundamental aquecer a água para não antecipar o enrijecimento das juntas do mesmo. Unindo-se a estes propósitos - digamos - racionais, percebemos o valor simbólico da água ultrapassando (para alguns) o corpo físico e alcançando o espírito e a “alma”, purificando-os. Este poder de renovação a ela atribuído é uma tradição que nos remete ao mito acerca da

---

<sup>116</sup> THOMAS, Louis-Vincent., (Op. cit.). 1993:527, ao analisar os ritos simbólicos Negro-africanos entende que há uma analogia entre *sair da dor* e *branquear*.

<sup>117</sup> PEREIRA, Aureolina Assis, 80, Indianópolis - MG, 04/11/97. Hoje com 84 anos, reside com uma filha na cidade de Indianópolis desde que saiu da fazenda, a 2 Km do centro urbano, onde viveu 59 anos, até a morte de seu esposo.

origem da nossa civilização “(...) *que conmemoran ritualmente el diluvio en cuanto retorno al caos que debe regenerar a la humanidad*”<sup>118</sup>.

Juntamente com o caixão, a botina também era encomendada para calçar pela primeira vez pessoas que, quando vivas, não se torturaram a ponto de apertarem seus calos com o couro duro e quente, exceto em condições muito especiais, como em dias de festas na cidade de Indianópolis, quando os moradores dos arredores iam descalços até o “*Córrego Lava-pés*” nas proximidades do centro urbano, onde levavam seus pés e colocavam os sapatos, conta Sr. Merson<sup>119</sup>.

Porém, a prática de enterrar o defunto calçado foi, aos poucos, sendo abandonada. Esta atitude não esteve ligada somente ao fato de os pés ficarem cobertos com o crescente uso de flores sobre o corpo. Já em meados da década de cinquenta, questionava-se o uso dos sapatos, desconfiados de que não entrariam no Céu usando calçados, uma vez que, quando acontecia de o morto “*aparecer*” para alguém, geralmente estava descalço<sup>120</sup>.

Ao lado desta concepção religiosa está a preocupação com a saúde dos coveiros (responsáveis pela manipulação dos restos mortais dos cadáveres nos cemitérios), entendendo que o metal usado para prender as solas dos sapatos poderia contaminar-lhes<sup>121</sup>. Argumento não menos convincente pode ser o fato de que a duração do calçado retardava a atuação dos microrganismos responsáveis pela desintegração do cadáver que, uma vez necessitado de manejo, a visão da “*não decomposição trazia uma recordação muito viva*”, afirma Sr. Aarão de Oliveira, 85<sup>122</sup>.

Diferentemente do hábito de conservar múmias em casa para se continuar próximo à pessoa amada, presente no século XVI e até o XVIII - analisado por Philippe Ariés<sup>123</sup> -

<sup>118</sup> THOMAS, Louis-Vincent., (Op. cit.). 1993:551-552 estabelece assim a relação simbólica entre água/morte/vida.

<sup>119</sup> BORGES, Merson, 67, Fazenda São João, Indianópolis - MG, 04/11/97. Senhor Merson é um fazendeiro que sempre residiu no Município de Indianópolis, onde constituiu família. No início do ano de 2002 mudou-se para a zona urbana, onde vive com sua esposa. Com 71 anos de idade, é muito popular pelas histórias de vida, marcadas pelas sátiras, que tem o hábito de contar.

<sup>120</sup> PEREIRA, Aureolina Assis, 80, Indianópolis - MG, 04/11/97.

<sup>121</sup> Estes pequenos metais estariam contaminados com a “manteiga dos cadáveres” que ficam presas nas bordas dos caixões ou qualquer outro material próximo.

<sup>122</sup> OLIVEIRA., Aarão de, 85. Indianópolis - MG, 12/11/1997. Nasceu na cidade de Indianópolis, onde fundou e coordenou o Centro Espírita da localidade, ao lado da esposa e filhos, todos casados, até o seu falecimento, em 1999, com 87 anos.

<sup>123</sup> ARIÉS, Philippe., **O Homem Diante da Morte**. (Op. cit.). 1990.

importa, no terceiro quartel do século XX, livrar-se de toda lembrança física da morte, preocupando-se com o processo de decomposição, após a despedida do morto que deveria durar em torno de vinte e quatro horas. A garantia que a natureza esperaria esse tempo era retirada dela mesma. Colocava-se, sob a cabeça do defunto, um travesseiro cheio de folhas de laranjeira rasgadas. Seu cheiro tinha a função de sobrepor-se aos odores que poderiam exalar do cadáver. Artifícios não naturais, como o uso de uma chave sobre o cadáver, também poderiam - acreditavam alguns - evitar o inchaço do corpo.

Até o século XVIII, o retardamento da decomposição extrapolava o tempo de vigília do corpo, uma vez que se acreditava poder prolongar a vida, pois a morte só se completava no momento em que começava a desintegração. O momento da morte era incerto, e isso expressava-se na reverência aos cadáveres, evitando-se pronunciar certas palavras na sua presença. Respeito este reclamado ainda hoje, quando certas condutas verificadas em funerais são merecedoras de críticas. Porém, o respeito parece ser devido mais aos que ficam do que propriamente ao morto. Este, já em fins do século XIX, tem a sua veneração abalada pela percepção dos médicos que a morte descola-se da vida em um momento precisamente definido. Ou se têm vida ou morre-se. Não existe, portanto, um estado intermediário<sup>124</sup>.

É interessante perceber o uso dos calçados saírem de cena (por retardar a decomposição, segundo alguns) ao mesmo tempo em que cresce o uso de caixões de madeira, os quais propiciam um relativo isolamento em relação à terra, substituindo os tecidos - antes usados na sua construção - que possibilitavam um contato mais direto com os predadores que aceleram a desintegração dos corpos. No entanto, esta aparente dicotomia - de um lado, uma possível preocupação em se conservar o cadáver (isolando-o através do caixão de madeira) e, do outro, querê-lo totalmente desintegrado (inclusive os pés, agora sem a proteção dos calçados) - talvez possa ser entendida a partir da possibilidade de ocultar as formas do corpo morto que se encontram devidamente escondidas dentro de uma caixa (ou caixão) de madeira, ficando expostas apenas pequenas partes, esteticamente cuidadas, não impondo a sua incômoda presença aos participantes do “velório”.

---

<sup>124</sup>ARIÉS, Philippe., **O Homem Diante da Morte**. (Op. cit.). 1990:439. Hoje no entanto parece que não se pode fazer esta afirmação com tamanha segurança, aproximamos mais do conceito de “morte-estado” classificada pelo autor nos séculos XVI ao XVIII. Veja capítulo IV. vol II.

Ao lado das pessoas amigas e conhecidas, o bom cristão recebia uma ilustre visita nos seus últimos momentos da vida terrena. O “representante de Deus” (o padre), que insere o fiel no seu rebanho através do batismo, o abençoa para que possa seguir o destino que lhe é confiado, casa-o para que “*cresça e se multiplique*” e, finalmente, o “*encomenda*” (ou a sua alma) ao seu novo tutor.

Sem *recomendação*, porém, deveria seguir aquele que recusou a vida que lhe foi confiada, suicidando-se. Estes “*os padres não gostavam de benzer*”, comenta Dona Maria Angélica de Carvalho, 60<sup>125</sup>; mas, a comunidade não abandonava a sua alma *vagando* sem destino. “Aprisionava-a” com sete nós no *Cordão de São Francisco* (o qual ainda é possível ser visto amarrado à cintura dos religiosos da Irmandade Franciscana) colocando-o no caixão para que fosse enterrado juntamente com o morto.

Tal atitude não parece ligada apenas à piedade dos amigos para com a alma “errante”. Pode ser, também, uma forma de lidar com a culpa lançada pelo suicida. Thomas, ao trabalhar o comportamento social diante daquele que tirou a “própria” vida o vê, na África Negra, inserido no mesmo grupo dos que morrem por acidente ou assassinados, cujas almas perseguem os vivos com seu ódio. Isso já seria um motivo para repudiá-lo. No Ocidente, este desprezo em relação ao seu cadáver pode representar uma reação ao “*ataque a la sociedad*” através da “*destrucción da la persona física*” ou ainda a punição ao “*fracaso de la comunicación*”, já que esta atitude é entendida como “*una manera desesperada de expresar algo a alguien*”, sem esquecer que este “*acto aparece a menudo dirigido contra otro al que se quiere culpabilizar, frustrar irremediabilmente*” [grifos do autor]<sup>126</sup>.

Porém, independente da forma da morte, o velório se apresentava como um “espetáculo” (mesmo nos centros urbanos, considerados de nível médio) do qual participavam adultos e crianças. Juntamente com parentes e amigos; às vezes a pessoa doente recebia a visita do padre paroquial, trazendo consigo os “*Santos Óleos*” - usados para “*ungir*” o moribundo à altura do coração - e a hóstia para a provável última comunhão do fiel, após

---

<sup>125</sup> CARVALHO, Maria Angélica de., 60. Indianópolis, 06/11/1997. Residente no Município, viveu 06 anos no sítio, e sempre participou de velórios de amigos e parentes na zona rural. É solteira e vive com sua filha de 24 anos, sustentando-se com a aposentadoria por tempo de serviços prestados ao Estado, na função de servente escolar. Com seus 64 anos, faz “benção” para as pessoas que a procuram.

<sup>126</sup> THOMAS, Louis-Vincent., (Op. cit.). 1993:179/367/369.

arrepender-se dos pecados, confessando-os. Tratava-se do sacramento da “*extrema Unção*” que, de acordo com alguns, ajudava a pessoa a morrer, aliviando assim o sofrimento.

A abreviação dos momentos de agonia poderia vir (se não pelas mãos do sacerdote) através do leite retirado do seio de uma mãe, que nos remete aos estudos de Thomas que constata que “*Vida, morte y alimento se ligam estrechamente e de maneras diversas*”<sup>127</sup>. Estes dois procedimentos restituíam a força (espiritual ou física) necessária para que uma pessoa - debilitada moralmente pelos efeitos de uma vida “desregrada”, ou em consequência de uma doença que afeta direta e visivelmente o corpo - pudesse morrer.

Outras vezes, estes procedimentos não eram entendidos como forma de “*ajudar a pessoa a morrer. Acontecia também da pessoa sarar. (...) é prá alimentar a alma*”<sup>128</sup>. Caso ocorresse a morte, seria apenas a efetivação de algo que a pessoa desejava. Uma vez entendendo que desempenhara todas as atribuições a ele reservadas, estava pronto para morrer<sup>129</sup>.

Ainda sobre os alimentos para a alma, alguns depoentes deixaram passar sentimentos de saudosismo ao referir-se aos sacramentos da penitência, extrema-unção e eucaristia, outrora tão importantes, pelo menos em pequenos povoados no século XIX, especialmente no final da década de 80, quando estes representavam uma “arma” com a qual o defunto estava “*munido*”<sup>130</sup>. Aos poucos, estes foram sendo substituídos pela *Oração dos enfermos*, tornado um recurso do qual alguns fiéis à tradição Católica lançam mão em outras circunstâncias, independente da evidência de morte próxima. Hoje é comum pessoas receberem esta “benção” antes de saírem para uma viagem. Porém, não significa que esteja

<sup>127</sup> THOMAS, Luis-Vincent., (Op. cit.). 1993:537.

<sup>128</sup> BORGES, Edicionina Fernandes, 70, Indianópolis, 11/11/1997. Morou 43 anos em sítios no Município de Araguari e Indianópolis, onde atualmente reside sozinha, após a morte do seu segundo marido

<sup>129</sup> Da mesma forma pensam alguns estudiosos da doutrina Espírita, percebendo que este momento final (de fundamental importância para o desenlace entre corpo e espírito) normalmente vem precedido de uma aparente melhora do estado de saúde, levando algumas pessoas a pensar na possibilidade de recuperação do doente. Mas, pelo contrário, acreditam ser a prova de que o moribundo aceitou a sua condição e já está transitando entre o mundo carnal e o espiritual.

<sup>130</sup> No livro de registros dos termos de óbitos da paróquia de Sant’Anna do Rio das Velhas, todos os sacramentos (recebidos ou não) eram mencionados. Caso o defunto os tivesse recebido registrava-se da seguinte forma: “... *munido de todos os sacramentos*”. Do contrário o vigário justificava: “... *sem sacramentos. Não chamaram a tempo.*” Veja o livro aberto para os “Termos de Óbito do ano de 1899” na secretaria da Igreja Santa Rita, na cidade de Indianópolis, MG.

excluída dos últimos desejos de alguns. Esta vontade parece ir além da crença religiosa, alcançando a necessidade de se manter uma tradição “*porque já vem de antigo e diz que a gente se sente bem*”<sup>131</sup>.

Embora os ritos sacramentais não pudessem atender aos suicidas, o velório não lhe era negado. Velar lembra clarear, representa talvez uma forma de amenizar a escuridão associada à morte. Palavra esta comumente usada para designar o tempo em que o defunto e familiares são visitados, capaz de estabelecer uma conexão entre o início e o fim da vida, segundo os adeptos do catolicismo e de outros crédulos religiosos. Para estes, o batismo significa o recebimento da luz que iluminará a trajetória terrena da pessoa que recebe este sacramento, simbolicamente representada pela vela que é acesa pelo padre. A claridade (hoje pode ser proveniente de uma vela ou de uma lâmpada elétrica) que o guiou em vida lhe é devolvida no momento - ou para certificar de que trata-se de - seus momentos finais, permanecendo durante todo o tempo em que o corpo estiver acompanhado por amigos e familiares, para que esta possa iluminar a sua nova trajetória.

Percebemos elementos materiais (vela, lâmpada) ultrapassando o plano terreno para guiar a alma no espaço sobrenatural, deixando transparecer, neste caso, que estes limites não se encontram (ainda hoje para algumas culturas) precisamente definidos. Esta transposição parece possível graças ao elo de ligação estabelecido através da figura simbólica representada por esta matéria. Isso vem nos propor uma relativização das análises de Thomas ao entender que na “*Civilización occidental(...) Lo imaginario predomina sobre el símbolo; [levando à] desaparición del rito simbólico*”<sup>132</sup>.

Se para os Católicos o poder simbólico da luz permite uma incursão no domínio sobrenatural, os estudiosos da doutrina Espírita refutam esta concepção por percebê-la apenas como um “artifício material” construído pelo homem e, neste sentido, sem possibilidades de intervenção no âmbito espiritual. Para a morte - acreditam eles - não se transfere qualquer *coisa* que possa ser proveniente da matéria, sendo a luz apenas a claridade irradiada de um corpo inanimado em chamas. Apenas os frutos da moral, colhidos a partir das ações aqui praticadas, expressos sob forma de sofrimento ou felicidade é que podem alcançar

---

<sup>131</sup> BORGES, Edicionina Fernandes, 70, Indianópolis, 11/11/1997.

os domínios dos desencarnados.

Ainda que alguns entendam ser necessário a luz proporcionada pelas velas, a claridade que elas refletem não parece ser significativa para alcançar os domínios obscuros da morte, que traz consigo a necessidade de se “fazer quarto” (velar). Esta expressão pode estar relacionada ao fato de muitos corpos serem expostos sobre a cama até que o caixão fosse providenciado. No entanto, esta era colocada na sala, local de mais fácil acesso aos visitantes, e não propriamente no quarto. Diante disso, ao dizer-se “quarto”, somos tentados, num primeiro momento, a estabelecermos uma relação deste com o sono, cuja aparência pode confundir-se com a morte.

Este cômodo é também o espaço mais reservado da casa. Isso remete-nos ao respeito com o qual, para alguns, as cerimônias fúnebres eram caracterizadas, não permitindo qualquer assunto ou atitude que não fossem traduzidos em rezas, cânticos e apoio aos parentes do defunto. “*O povo era (...) triste. Ajudava a pessoa do velório a ter tristeza*”, relata Dona Edicionina Borges<sup>133</sup>. Ajuda que requeria silêncio, evitando qualquer recurso que por ventura pudesse distrair a pessoa enlutada, nem mesmo com o som do rádio ou da televisão, ainda que fosse proveniente da casa vizinha. Dançar ou mesmo participar de uma festa também estava fora das atividades convenientes a parentes e amigos enlutados.

Neste cenário, quando o povo se entristece no velório - não como uma atitude espontânea diante da perda que a morte provocara - deixa implícito uma representação com o propósito de sensibilizar os demais agentes, ajudando-os a ter tristeza e, dessa forma, extravasar as “devidas” emoções, em consonância com o “espetáculo” dramático que a morte requer. Talvez respondendo a esta função, às vezes “*(...) acontecia de ficarem (...) em cima do cadáver (...). Quase derrubavam o cadáver da mesa, principalmente na hora de sair*”, diz Sr. Aarão de Oliveira.

Essa dramatização leva-nos a estabelecer uma aproximação entre a expressão barroca analisada por Philippe Ariés, em que os gritos e o chamamento pelo morto se faziam ouvir. Atitudes estas - mais frequentes no campo - que perdia sua espontaneidade em função da encenação, cujo exemplo pode ser percebido através da citação a seguir:

---

<sup>132</sup>THOMAS, Luis-Vincent., (Op. cit.). 1993:627.



*“(...)ao chegar o momento de retirar o caixão, todas as mulheres se lançam sobre ele com gritos horríveis e chamam o morto pelo nome, sem verterem uma lágrima, nem mesmo terem vontade de o fazer; assim também procedem pelas pessoas indiferentes, quando acontece de se encontrarem na casa mortuária, na hora da retirada do corpo (...). Uma criada interrogada a respeito daqueles gritos, responde que ela sempre viu assim fazerem nessas circunstâncias”<sup>134</sup>.*

A suspeita de que o dever de estar triste é mais forte do que a própria tristeza ganha reforço ao perceber que, uma vez longe do espaço onde estava o corpo, outras atividades são improvisadas como forma de distração, como os jogos de truco e as “piadas”, que ajudavam a superar o cansaço da longa noite de vigília. Para isso, as casas de despejo ou paióis - depósitos de milho, comuns nas fazendas - tornavam um segundo ambiente, onde poderiam superar o tédio de se fazer quarto.

Nada entediante, porém, é o que esta expressão sugere, ou seja, o que comumente se faz no quarto. Este é preferencialmente o reduto para os encontros sexuais e, conseqüentemente, o cenário onde se prepara a geração de novas vidas. A morte (para a qual *faz-se quarto*) e a vida (que se *faz no quarto*) aproximam-se de maneira a possibilitar-nos uma relação com as análises de Freud ao entender que “*a meta de toda a vida é a morte*” e é justamente na superação da dualidade entre “*Eros e Thanatos (...), redescobrimos que os dois brotam de um solo comum*” - diria Norman O. Brown - é que a neurose (ou medo da morte) poderia ser trabalhada<sup>135</sup>.

O período de vigília ao morto é marcado por certas inversões de atitudes, comparadas às posturas diárias. Além de varrer a casa em direção à porta principal e cruzar as mãos do defunto junto ao peito, o que evita-se fazer em vida, os pés são dispostos no sentido da rua (seja no local do velório, na Igreja, enquanto recebe as bênçãos, quando tradicionalmente repousa o caixão para o último adeus) e isto vem demonstrar a força de alterar os sentidos daquilo que os supersticiosos - e mesmo os descrentes, porém

---

<sup>133</sup> BORGES, Edicionina Fernandes, 70, Indianópolis - MG, 11/11/97.

<sup>134</sup> ARIÉS, Philippe., (Op. cit.) 1993:356-357. Também na primeira versão do filme “Frankenstein” (1931) podemos observar esta representação na primeira cena, quando mulheres vestidas de preto emitem sons que parecem choro, mas não nos é possível perceber nelas a expressão de sofrimento.

<sup>135</sup> MACIEL, Luiz Carlos., “Norman O. Brown”. In: **Nova Consciência: jornalismo contracultural** - 1970/72. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973, pp. 196 e 199.

“precavidos” - não admitiriam no dia-a-dia. Esta “*inversión*” - diria Thomas - seria uma das formas de superação ou, no mínimo, recuperação em relação à “*desorden*” deixada pela morte. Do contrário, reforça o autor, “*el desorden de la muerte sería irremediabilmente pernicioso si el grupo no propusiera alguna salida*”<sup>136</sup>.

Outras formas de se trabalhar o vazio deixado por aquele que partiu para a “*terra dos pés juntos, abotoado o paletó*”, era o cuidado de cumprir com alguns rituais, tais como a exposição do defunto com as mãos cruzadas sobre o peito, algo que em vida não poderia fazê-lo, entendendo que assim chamaria para si a morte. Parentes e amigos eram convidados a tomarem “uma queimadinha” (cachaça queimada) com o morto. O significado atribuído à aguardente neste cerimonial pode ser encontrado também na imagem literária (caricatural) do final do século XIX, na qual o defunto aparece abandonado na calçada enquanto os seus condutores embriagavam-se nas “vendas”<sup>137</sup>.

Assim como a bebida, a comida também fazia parte do velório. Em fins da década de 50, era possível presenciar em fazendas - distantes do armazém e sem a comodidade hoje oferecida pelas casas funerárias - o abate de suínos no quintal, enquanto na sala prosseguiam as lamentações, ladainhas e cânticos destinados ao defunto. Era necessário repor as energias gastas durante as longas horas de vigília. Para outras pessoas, no entanto, comer parecia ir além da necessidade fisiológica de alimentar, determinando inclusive a retirada do morto de sua casa para outra onde pudesse ser oferecida a farofa acompanhada do quentão, cardápio obrigatório para a ocasião<sup>138</sup>.

De início, pareceria dicotômico tentar estabelecer uma relação entre alimento e morte, uma vez que o primeiro teria, como uma das principais funções, evitar que se morra de inanição, restabelecendo as forças físicas para que se continue a viver. Thomas por sua vez entende estes ritos funerários a partir das tradições que, segundo ele:

*“todo sacrificio sangriento termina siempre en una comida comunitaria(...) es precisamente la comida en común de una porción de alimento, símbolo del triunfo de la vida sobre la muerte”*<sup>139</sup>.

<sup>136</sup> THOMAS, Louis-Vincent., (Op. cit.). 1993:532-533.

<sup>137</sup> BARRETO, Lima., **Clara dos Anjos**. São Paulo: Ática, 1984.

<sup>138</sup> Quentão é uma bebida à base de cachaça, gengibre, canela e açúcar.

<sup>139</sup> THOMAS, Louis-Vincent., (Op. cit.). 1993:537-539.

No entanto, não teríamos elementos suficientes para afirmar - nem é o nosso propósito - que as pessoas presentes na casa do falecido pretendessem, ao ingerirem alimentos, decretar a vitória da vida. Mas, pode-se perceber que, até por volta dos anos setenta alguns defuntos continuavam a receber água em suas sepulturas, durante os dias quentes que se seguiam ao do seu enterro. A partir daí, presume-se que a morte não representava - para muitos - um rompimento com o alimento do qual o corpo carnal necessita. De alguma forma, o morto (que sente sede e calor) vive.

Se a sociedade contemporânea vê com estranheza o hábito de alimentar-se com o defunto (quando preparavam um banquete e o velório) ou alimentá-lo no túmulo, espanto maior talvez seja presenciar um ritual onde o alimento é o próprio defunto. Índios da tribo “Waris” da região norte do Brasil comiam seus inimigos - bravos, mas “*não humanos*” - assados, após três dias de cozimento (ritual conceituado pela antropologia como “*exocanibalismo*”) . A falta de inimigos, porém, não decreta o fim desta cerimônia. Agora come-se as cinzas das “*pessoas queridas e notáveis*” (“*endocanibalismo*”) com purê de banana a fim de facilitar que entrem no Céu. Assim, inimigos e amigos encontram-se nos ritos diante da morte, porém com finalidades diferentes:

*“Comer é a prova irrefutável da não-humanidade da coisa comida. Tanto para os inimigos, que não eram considerados gente, quanto para os parentes, cuja morte é difícil de aceitar”<sup>140</sup>.*

Estes excessos que podem ser encontrados na literatura, talvez até fossem possíveis em alguns funerais, graças à ausência dos familiares que comumente não acompanhavam o cerimonial de sepultamento. Postura que poderia ser entendida junto à comunidade rural, uma vez que o percurso poderia ser longo e cheio de obstáculos naturais, o que exigiria um desgaste insuportável por pessoas abaladas física e emocionalmente. Neste caso, o cortejo que conduz o defunto segue sem as pessoas da família e as mulheres.

Seja “fazendo quarto”, ou após o enterro, as pessoas que foram atingidas pela morte

---

<sup>140</sup> ARNT, Ricardo., “*O sabor da própria carne*”. In: **Super Interessante**. Ano 11, nº: 8, agosto de 1997, p. 67.

de um próximo, lançavam mão de ritos nos quais os números três e sete estavam quase sempre presentes, como forma de se trabalhar a “*cisma*” (preocupação) em relação à pessoa morta e auxiliar a alma na sua necessária retirada do ambiente funerário.

Alguns acreditavam que dar três voltas ao redor do caixão durante o velório, saindo em seguida por outra porta que não aquela por onde entrou, ou ainda, jogar três punhados de terra por sobre o caixão assim que este fosse colocado na sepultura, deixariam ali, o medo do defunto, ou seja, qualquer possibilidade de lembrança assustadora em relação ao morto. Poderiam, ainda, lançar mão de um outro recurso: beijar os pés do cadáver ou tocar as suas mãos. Neste sentido, percebe-se que, além do morto, os vivos também obtêm seus benefícios com os rituais.

Além de exorcizar o medo e iluminar a nova trajetória do defunto, outras práticas - comuns nos anos 60 - sobrevivem ainda hoje. É o caso, por exemplo, da tradição de dar um “empurrãozinho” para que a alma - presente na casa mortuária durante o velório - acompanhe o corpo, impulsionada pelas três vassouradas em direção à porta principal (que dá para a rua ou estrada, no caso de fazendas). Para outros, este ritual serve mais aos que ficam do que ao morto propriamente. Trata-se de apagar os rastros da morte daquela casa. Efeito contrário, porém, seria proporcionado pela mesma ação em outro momento que não seja após a retirada de um defunto. De acordo com Dona Maria Angélica, acreditava-se (e ainda assim crêem alguns) que tal atitude provocaria a morte de alguém da família.

Ainda com relação à limpeza da casa, outras precauções são tomadas a fim de tentar afastar a morte do seio familiar. Evita-se varrer a casa - independente da direção que o faça - após a saída de uma visita. É necessário esperar o tempo suficiente para que a pessoa tenha chegado à sua casa ou a outro local para o qual direcionou. Do contrário, poderá ocorrer a morte de alguém da casa que foi varrida. Dona Aureolina Pereira, 80, lembra de um caso em que uma senhora varreu a casa após a saída das visitas e na madrugada seguinte seu filho, que se encontrava muito doente, veio a falecer. “*Não sabe se foi porque ela varreu, mas ficou sentindo culpada*”<sup>141</sup>.

O defunto parecia manter algumas funções a ele atribuídas pela condição intermediária

---

<sup>141</sup> PEREIRA, Aureolina Assis, 80, Indianópolis - MG, 04/11/97.

entre a vida - preservada através da alma (para os católicos), ou espírito (para os espíritas)<sup>142</sup> - e a morte do corpo físico. Através da concepção da existência deste estado misto é que podemos entender uma série de atitudes para conduzir a alma, sendo o “impulso” dado à mesma (varrendo sete vezes em direção à porta da sala para que deixe, juntamente com o corpo, a casa à qual está ligada por laços afetivos e apegos materiais) apenas uma delas.

Os adeptos do catolicismo, após tomarem as providências para que a alma - juntamente com a atmosfera de morte - se retire da casa, lançam mão dos rituais do “Sétimo Dia” para ajudar na difícil separação entre a alma e a matéria. Embora o reino de Deus não pertença a este mundo, conforme pregação religiosa, as “coisas” terrenas exercem um poder sobre o homem, de forma que a sua transição para o plano metafísico aconteça de forma dolorosa e lenta, uma vez que permanece ligado aos seus bens materiais, à família e ao corpo. Acredita-se que tais procedimentos venham interferir no mundo dos mortos, ajudando a alma a encontrar o seu caminho, guiada pelas orações a ela dirigida através da Missa de Sétimo Dia<sup>143</sup>.

No intervalo de vinte e quatro horas, o defunto deveria ser conduzido ao cemitério, normalmente apenas na companhia de homens, conduzindo o defunto dentro de um carro de boi até a Igreja, onde seria “encomendado”. Mulheres e crianças da família permaneciam reclusas na casa enlutada. A ausência de familiares no cortejo fúnebre poderia sugerir-nos uma época de desprestígio do sepultamento. No entanto, tivemos relatos que dão conta de que arriscava-se a vida para que o corpo do falecido chegasse ao cemitério, estendido sobre o “bangüê” (paus cruzados ao fundo do caixão, dando sustentação ao tecido, cujas pontas correspondiam às alças através das quais poderiam conduzi-lo ao seu destino). De acordo com relato do Senhor Divinor Rodrigues Barcelo, 60, Indianópolis, alguns amigos seus quase se afogaram na tentativa de atravessar um riacho inundado pelas chuvas, conduzindo um corpo à sepultura.

Este transporte, às vezes, era dificultado pelo peso excessivo do defunto que teria deixado a vida com pesar (sem que tivesse realizado algo desejado). Mas também, os que

---

<sup>142</sup>Estes dois conceitos aparecem muitas vezes como sinônimos. No entanto, alguns evangélicos entendem que há uma diferença entre eles, sendo que apenas o espírito sobrevive à morte, uma vez que a alma é o sangue, portanto acaba juntamente com o corpo.

morriam voluntariamente, suicidando-se no rio, poderiam apresentar problemas no seu deslocamento devido ao estágio de decomposição comumente apresentado. Neste caso, a sepultura era cavada, provisoriamente, às margens do rio até completar o processo de desintegração da carne, retirando-se em seguida os ossos para serem depositados no cemitério. Em todos os casos era importante - como ainda o é hoje, pelo menos para as pessoas mais velhas - que o sepultamento se fizesse na terra onde nascera, ou o mais próximo possível dos túmulos dos demais familiares<sup>143</sup>. No entanto, em tempos de globalização, de dissolução dos limites, até mesmo os defuntos assumem a sua clandestinidade.

Antes, porém, as demarcações prevaleciam, e de maneira bastante visível, não apenas no retorno do corpo à terra natal, como também nos trajes, característicos à idade e ao estado civil em que a morte o encontrou. Esta questão pode ser verificada já em uma das formas de anunciar o falecimento de uma pessoa na década de 70 - *fulano abotoou o paletó*. Naquele contexto, a estética era elemento importante nos rituais fúnebres, a ponto do morto estar usando pela primeira vez, na maioria dos casos, um paletó de casimira de cor azul, ao estilo daqueles que só eram usados em circunstâncias especiais, como no dia do casamento. Assim, atribuía-lhe, na morte, uma ação que em vida não teve a oportunidade de fazê-la, ainda que, na realidade, o “abotoamento do paletó” não fosse uma prática sua, e sim uma responsabilidade das pessoas que lhe eram próximas.

Não só os homens apresentavam seus trajes fúnebres. As mulheres eram expostas com vestido azul e uma capa sobre a cabeça, lembrando a túnica de Santas da devoção de católicos. A preocupação com a pureza era ainda mais arraigada se a morta fosse solteira e, portanto, necessariamente virgem, apresentando-se com seu vestido branco e um véu que - segundo a tradição - mudava de cor no momento do sepultamento, caso não fosse mais “pura”. Neste sentido, a tentativa de livrar-se das “marcas” que a condenariam moralmente, recorrendo-se por vezes ao suicídio após ter “se perdido”, encontraria um novo obstáculo

---

<sup>143</sup> Os números três e sete estão presentes também em cerimônias da Umbanda.

<sup>144</sup> THOMAS, Louis-Vincent., (Op. cit.). 1993:457-458, ao trabalhar o desejo de retornar à terra natal, refere-se ao “*repatriamiento del cadáver*”, quando os homens buscam o retorno “*a la tierra madre*” e as mulheres por sua vez “*aspiran a descansar junto a su cónyuge (...) como un modo de perpetuar su papel doméstico*”. O autor acrescenta ainda que é uma tentativa de afastar da solidão a qual esteve submetido enquanto vivo, cujas providências denunciam o desejo de que a morte não ocorra definitivamente ao projetar o impulso vital para além da mesma. Trata-se pois, da “*dificultad de renunciar a la vida*”.

representado pelo seu traje, que poderia revelar o que tentou esconder através da morte.

Neste contexto, a última visão do morto parecia ser bastante significativa se considerarmos a atenção despertada quando se apresenta trajando, pela primeira vez, uma roupa que muitas vezes não correspondia ao seu estilo e mesmo às suas condições econômicas. A imagem deveria estar à altura - se não da viagem (conforme encontramos em algumas formas arquitetônicas presentes em cemitérios construídos em tempos menos recente) - do esperado encontro com Deus, no Juízo Final. Assim, uma vez mortas, as pessoas de “boa família” não encontram simplesmente a morte. Aproximam-se também daquele que - na década de 70 do século XIX - “*falleceo...*”, mas apenas “*...da vida prezente*”(sic)<sup>145</sup>, já que aqui, cem anos depois, parece importante conduzir ao túmulo as relíquias expressas através da imagem do homem sério, com o paletó devidamente abotoado.

A mãe “imaculada” resguardava a sua santidade, da cabeça aos pés, graças ao uso abusivo dos tecidos, sob os quais não era possível perceber se o hábito das mulheres, principalmente do meio rural, de não usarem calcinhas em vida, era extensivo ao momento do sepultamento. A “moça” que não teve a “sorte” de se casar antes de morrer, levava a sua pureza envolvida na (não menos pura) cor do seu vestido. Assim como o anjinho, cuja morte o encontrou em estado de inocência, era merecedor das rosas que lhe ofereciam - e apenas a ele - e com elas dividia o espaço do caixão.

Hoje, porém, apresentar o morto com a sua melhor roupa já não é, para alguns, uma necessidade que supere o valor de uso que esta possa oferecer aos que ficam, mesmo porque não é mais possível avaliar a aparência da maior parte do defunto (seja ele *anjinho* ou não), que agora se esconde entre crisântemos das mais variadas cores. Neste caso, a estética que compõe o cenário da morte já pode despir de algumas vaidades em função de interesses das pessoas que a ela (morte) sobrevivem. Como exemplo, referimo-nos a questionamentos, tais como: por que colocar no defunto uma roupa que poderá ser útil para algum dos que ficaram?

Nas sensibilidades tecidas há algumas décadas passadas, o caixão era construído

---

<sup>145</sup> No livro destinado aos “*assentamentos dos termos de óbitos dos filhos de mulheres escravas, nascidos desde a data da lei nº 2.040 de 28 de setembro de 1871*” da Paróquia de “*Sant’Anna do Rio das Velhas*” encontramos as palavras: “*falleceo da vida prezente*” e/ou “*falleceo da vida sedentária*” em grande parte dos registros analisados. Estes documentos, embora em péssimo estado de conservação, podem ser encontrados na secretaria da Paróquia Santa Rita, localizada na Praça Urias

enquanto o defunto estava sendo vestido. Muitas vezes – lembra o Sr. Aarão – “*a gente ficava sabendo que alguém morreu quando ouvia, à noite, a batida triste do martelo na madeira*”<sup>146</sup>. Neste meio a morte parecia não ser esperada. Ou, no mínimo, não era um investimento viável para que empresários assumissem a responsabilidade dos preparativos, à espera de um “cliente” que não tinha previsão de quando (des)apareceria, pois nem todos se faziam anunciar. A surpresa era tal que “*quando as pessoas morria todo mundo assustava: dava batera no coração. Antigamente quase não morria...*” (sic.)<sup>147</sup>.

Cenário este, onde a fabricação do caixão (associando noite/morte/tristeza) já anunciava uma melodia fúnebre, o término da obra vinha completar o ambiente mortuário com a cor roxa escura (próxima à tonalidade violeta) ou preta do tecido<sup>148</sup>, decorado com tarjas amarelas - ou galões - afixado às ripas de madeiras. Esta morbidez, no entanto, não parecia ter a pretensão de privar o morto da sua identidade, mas, ao contrário, afirmá-la através do desenho das iniciais do seu nome na cabeceira do caixão, expressando valores de uma época em que preservar o “bom nome” era uma preocupação que ultrapassava a própria finitude do homem (ou pelo menos de alguns), acompanhando-o ao túmulo.

Em cidades onde a vida parece se desenvolver num ritmo mais acelerado e o tempo mais precioso, talvez não fosse coerente “gastar” com o luto o mesmo período com que era vivenciado em localidades menores e mesmo no campo. Fechar-se no vestido preto era, para as viúvas, uma tradição que aos poucos vai perdendo a sua força, deixando de ser - ao longo do tempo - algo para toda a vida e reduzindo-se a apenas um mês. Mais leve era a imagem que deveriam apresentar os filhos e esposo após a morte da mãe/esposa, sendo a cor preta reduzida à pequenas marcas, porém visíveis o bastante para serem identificados dentre os demais.

Nas pequenas cidades, onde permanecia a tradição gestada no meio rural, verificava-se (por volta da década de 60) que o luto iniciava-se no velório e durava de acordo com o papel que o defunto representara para a pessoa enlutada, conforme percebemos acima em

---

José da Silva - Indianópolis, MG.

<sup>146</sup> OLIVEIRA, Aarão de, 85, Indianópolis – MG, 12/11/97.

<sup>147</sup> CARVALHO, Maria Angélica de, 85, Indianópolis – MG, 06/11/97.

<sup>148</sup> OLIVEIRA, Aarão de, 85, fala da “superstição” – ou “crendice” – de pessoas de tempos atrás em não aproveitar os restos do tecido utilizado para fabricar os caixões. Enterravam o que sobrava juntamente com



relação aos centros maiores, extrapolando porém no que tange à duração do mesmo. Falecido o “chefe” da família, a viúva deveria permanecer sempre com o “luto fechado” (vestindo-se totalmente de preto) e os filhos colocavam uma fita preta no punho da camisa ou em torno do chapéu, que deveria com ela permanecer pelo período de seis meses. Assim, também deveria apresentar o viúvo no caso da morte da sua esposa. Para o esposo, a perda parecia menos significativa, ou menos visível. Já os filhos tinham o seu período de luto duplicado (um ano), considerando o tempo guardado em relação à morte do pai. A perda de um filho não requeria a divisa preta estampada na roupa.

Porém, com luto aparente ou não, algumas pessoas viviam a morte do outro com tal intensidade, deixando inclusive da higiene pessoal - como tomar banho ou barbear-se – o que talvez poderia ser confundido com vaidade. Neste caso, aquele que sobrevive à perda de quem ama, o faz ainda em função do morto, que continua a ser o centro para o qual o restante do grupo (agora desestruturado) dirige as orações e as lamentações. A casa e a fisionomia dos familiares era a visível expressão do *caos* que a morte provocara. *“Hoje, a pessoa pode até se arrumar para ir ao velório como quem vai a uma festa!”* - constata a Senhora Edicionina Fernandes Borges, 70. Ao fazer referência a vaidade em local “impróprio”, o faz com um misto de saudosismo e censura, indício de que nem todos comungam tal comportamento.

Hoje, embora a exteriorização do luto possa ser resumida por alguns em superstição ou credence, não significa que todos desejem a sua superação, ainda que a possam considerar apenas uma aparência diante da insensibilidade em relação àquela morte. Há os que concordam que o luto está no “coração”, não descartando a necessidade do uso da “divisa”. Porém, rotular ou julgar a sua importância não nos instiga tanto quanto a possibilidade de aproximarmos de algumas formas particulares com que são apropriadas estas “convenções sociais”, ainda que pretendam pairar acima das relações que as constituem.

Não ignoramos que o olhar das pessoas, cujos valores vem sendo formados com base em princípios conservadores, possam representar censura para algumas mudanças. Considerando esta proposição, a viúva, ao despir-se da cor preta, deixa desnuda também a

sua reputação, por estar à "disposição" para novos relacionamentos. No entanto, mais repressivo que a avaliação direta da sociedade, pode ser a observação do finado do além túmulo, inibindo-a na sua intenção de usar "*um vestido alegre*" e abandonar a cor escura, mesmo que algumas pessoas insistam para que o faça.

Esta questão nos foi apresentada de forma bastante clara pela Senhora Levina Antônia de Jesus, 100<sup>149</sup>. Segundo ela, apesar dos pedidos de amigos para abandonar os trajes de cor preta, foi difícil conceber a idéia. Vários tecidos coloridos permaneceram guardados por um longo período e outros eram "*tingidos*" para adequar à sua condição de viúva, até ser capaz de superar a "*cisma*" de que o finado esposo a observava.

Entendemos que ao sentir-se observada, a viúva procure reafirmar o papel de boa esposa e ainda "prorrogar" a promessa feita diante do altar ("*amar, respeitar ... até que a morte os separe!*"). Mas, ao lado disso, rejeita qualquer imposição, ou mesmo o parecer externo, ao conduzir, segundo os seus princípios, a sua lealdade ao esposo, para além da vida. Assim vivenciando o seu luto, esquivava-se de contaminar-se pela tradicional inversão que o óbito tende a provocar no homem ocidental, perceptível tanto em relação aos símbolos quanto na emissão de juízos de valor acerca do falecido, quando a sua má índole se transveste, curiosamente, em riqueza de caráter, sendo a bondade a rainha absoluta quando da metamorfose do diabo em Santo, graças à bruxa da morte.

Do anúncio de morte ao luto que permanecia por algum tempo após o sepultamento de um familiar, o *Dia de Finados* é um ritual que reserva aos mortos um dia de visita. Porém, a sua importância atualmente parece estar relacionada mais ao calendário, ou seja, ao "feriado do dia dois de novembro" do que pela sensibilidade que esse dia despertava naqueles depoentes, ao dizer que até a década de 80 a principal atividade daquele dia era rezar em casa e depois na Igreja, onde, mais uma vez, o número sete (rezava-se uma Ave Maria dentro da Igreja e uma fora, até completar as sete) fazia parte das cerimônias destinadas a retirar almas do *purgatório*.

Reviver a dor era também a principal característica apontada pelas pessoas do meio rural, ao referir-se ao dia dos mortos como "*um dia triste*". Porém, outras interpretações

---

<sup>149</sup> JESUS, Levina Antônia de, 100, Indianópolis, 12/11/1997. Filha de índio, foi criada em uma residência na

podem ser percebidas como, por exemplo, entre os adeptos da doutrina espírita Kardecista, ao entenderem a alimentação da angústia como falta de compreensão acerca da morte, resultando em atitudes “ignorantes” como tentar aproximar da pessoa desencarnada buscando a sua sepultura.

Mesmo não sendo um ritual aprovado por todos, muitas pessoas dirigiam-se ao cemitério, transformando-o em palco das lamentações e orações dirigidas à alma da pessoa querida. Hoje, a missa é celebrada na porta do cemitério, ao lado de uma grande variedade de flores e coroas à espera dos consumidores (atividade comercial verificada tanto nos grandes e médios, quanto nos pequenos centros). O valor de troca das “mercadorias da morte” parecem assim penetrar o terreno simbólico das cerimônias melancólicas de outrora, permitindo que estas sejam resumidas à *“ostentação, ao orgulho, à vaidade, ilusão, aparência, tradição”* (opinião do Senhor Aarão de Oliveira, 85. Diante de outros olhos, as mudanças de comportamento ainda expressam o drama da perda - não mais daquele que, ao nos privar de sua presença, tornara-se o merecedor de todas as homenagens - mas, da sensibilidade a qual deixa saudades e a sensação de que *“hoje ninguém tem paixão”* (Senhora Piedade Siverina, 100).

Para além das graças que, no imaginário coletivo de décadas atrás - aqui apropriados através da construção da memória pelos entrevistados - eram concedidas aos mortos através destes rituais (cujo poder de interferência e atuação como guia da alma é questionado por algumas pessoas), percebemos, em outros relatos, a sua manutenção como forma de preservar uma tradição que, se não alcança diretamente o destinatário (defunto), é importante para ajudar o sobrevivente a suportar a angústia deixada pela morte do outro. Neste sentido, citamos o seguinte relato:

*“É um negócio interessante: até o dia de sétimo dia a gente fica com aquela angústia, aquela coisa ruim. O dia de sétimo dia dá mais um consolo pra gente... um alívio”*<sup>150</sup>.

O antropólogo Thomas<sup>151</sup> apresenta-nos uma análise não muito complacente acerca

---

cidade a 15 anos, após viver a morte do esposo e seus oito filhos.

<sup>150</sup> BORGES, Edicionina Fernandes, 70, Indianópolis, 11/11/1997.

<sup>151</sup> THOMAS, Louis-Vincent., **Antropología de la Muerte**. (Op. cit.). 1993.

dessas sensibilidades. Segundo ele, os rituais não estão além da própria ignorância do homem diante da morte. Este a desconhece, a nega, a teme. Este medo dá origem às cerimônias que atuam como canalizadores das neuroses que a morte do outro provoca. Segundo a sua concepção o morto aparece como um artifício, não o centro para o qual dirigem determinados ritos. As práticas fúnebres seriam formas das quais os sobreviventes laçam mão para trabalhar a vida, desestruturada com o dano provocado pela “*ruptura*” - diria Thomas - que a morte representa e que é preciso torná-la suportável, camuflando-a através da ritualização.

Para concordarmos com Thomas ao dizer que os "danos" provocados pela morte são amenizados com os rituais, teríamos que admitir que os contemporâneos não vivem a finitude como uma desestruturação, haja vista a crescente impossibilidade de praticar alguns deles, como a visita aos cemitérios no Dia de Finados, quando pessoas que podem optar, pedem a cremação do seu corpo, evitando as homenagens, que comumente seriam direcionadas a uma lápide fria, "plantada" num local que fora sagrado. Neste contexto, a incineração, que outrora esteve reservada aos nobres (hindús e japoneses, por exemplo) e aos heréticos e bruxos criados pelo cristianismo, vem propiciar “*una ceniza impalpable, menos adherida al recuerdo*”<sup>152</sup> e leva consigo o medo em relação às epidemias e a liberação de espaço de valor econômico para os vivos, ancorada na crença de uma purificação, alcançando as sensibilidades de contemporâneos ocidentais.

As diferentes atribuições dadas ao uso do fogo podem ser percebidas no imaginário contemporâneo através de imagens e símbolos presentes em duas adaptações para o cinema da obra literária do século XVIII: “*Frankhenstein*” (trabalhado nos capítulos anteriores), apresentando diferentes versões, como também o foram os propósitos perseguidos pelos diretores, rearticulados ao longo dos sessenta e três anos que separam as duas montagens. Em 1931, o diretor James Whale tenta passar para a tela a punição do mal encarnado na criatura, lançando-a sobre as chamas do fogo, queimando-a viva como o fizeram os “purificadores” cristãos às bruxas ou feiticeiras por eles criados à séculos atrás.

Em 1994, a mesma obra inspira o diretor e ator Kenneth Branagh, o qual também lança às chamas a sua criatura. Porém, o fogo agora parece não mais trazer a

---

<sup>152</sup> THOMAS, Louis-Vincent., (Op. cit.).1993:306-307 e nota nº 29 da p. 308.

responsabilidade de punir o mal (que relutou, na primeira versão, em deixar o plano terreno). Agora é a própria criatura que o procura, dando a impressão - além de outras possíveis leituras - de que a vida não se faz mais tão desejável. Ainda menos desejável parece ser os vestígios da morte, assemelhando-se a uma moléstia que a sociedade deve destruir, liquidando não apenas o homem, mas também o que dele se faça recordar. Uma vez cremados desaparecem não só o criador e a criatura, mas também todos os vestígios de que ali *jaz* a morte. Este ocultamento pode utilizar espaços bastante vivos, como os jardins, onde as cinzas agora servem para adubar a natureza. Mas se ainda assim a morte não estiver afastada o bastante, novas opções são oferecidas por serviços funerários, propondo a lançar o que dela resta - ou seja, as cinzas - no “Espaço Sideral”<sup>153</sup>.

As análises do historiador Philippe Ariés apontam para o declínio do luto quando, ao trabalhar as solenidades funerárias, percebe-as distanciando dos cemitérios (recordação), na visível inclinação ao fogo (destruição). Em suas palavras temos:

*“A incineração prevalece, desde então [1963], sobre a inumação(...) Escolher a incineração significa que se recusa o culto dos túmulos e dos cemitérios(...) ‘tem-se a impressão de que o morto é mais completo e definitivamente liquidado do que no caso do enterro’(...) não existem visitantes (...) Inversamente, o cemitério permanece o local da lembrança e da visita”*<sup>154</sup>.

Percebemos, a partir dos depoimentos analisados, diferentes interpretações acerca dos significados atribuídos aos rituais fúnebres, ainda que algumas pessoas que deles participaram - e/ou participam - façam parte do mesmo grupo social, construído (e sendo construídos por) valores culturais semelhantes. Nos foi possível também, conforme propusemos no início deste capítulo, fazermos uma apropriação das avaliações acerca das mudanças no comportamento de contemporâneos diante da morte, das quais transcrevemos algumas falas que circunscrevem os ritos de morte perdidos, preservados e/ou reelaborados, mas que referem-se principalmente à vida.

---

<sup>153</sup> Matéria do **Jornal Nacional**, na Rede Globo de Televisão, 12/02/1997.

<sup>154</sup> ARIÉS, Philippe. **O Homem Diante da Morte**. (Op. Cit.). 1990:630.

*“Eu não prefiro, mas hoje tá mais fácil prá os que tão aí!”*

[Manoel Rosa da Silva, 80]<sup>155</sup>

*“... o povo esqueceu disso tudo, por isso que as coisas tá tão custosa”.*

[Levina Antônia de Jesus, 100]

*“Acho que tem que mudar se não fica muito difícil viver! ... Quando a casa tá caindo eu prefiro derrubar e fazer outra. Dói mais ver cair os pedaços!”.*

[Merson Borges, 67]

*“O falecimento virou uma coisa natural ... é a mesma coisa do nascimento. Hoje a pessoa tá mais compreensiva!”*

[Aarão de Oliveira, 85]

*“A gente fica sem compreender. Não sei se o amor tá acabando ... se o sentimento tá acabando... Não sei!”*

[Edicionina Fernandes Borges, 70]

Conforme percebemos, existe uma diversidade de juízo de valores, o que nos sugere apenas a anotação de algumas das impressões, construídas a partir das histórias rememoradas pelos nossos entrevistados, os quais, ao falar dos rituais fúnebres, deixaram fluir as suas concepções de vida e de morte. As mudanças de comportamento do homem diante das “*coisas da morte*” parece inquestionável, mesmo em se tratando de experiências construídas e preservadas em tradição conservadora, característica da maioria dos depoentes.

Porém, mais instigante que perceber, através das falas, os indícios da queda das cerimônias fúnebres, foi a oportunidade de aproximarm-nos dos vários significados a eles atribuídos. Assim, ainda que aparentemente as pessoas os praticassem (ou os pratiquem) como uma forma de manter uma tradição “*que vem de antigo*” (conforme entendeu Senhora Edicionina), esta parece apropriada de acordo com as inquietações de cada um dos agentes.

Nesta reelaboração de fragmentos do passado no contexto atual, encontramos o desejo de simplificar o modo de viver, ainda que tenha de impor uma aceleração na queda daquilo que desmorona aos poucos e faz com que o sentimento de perda se torne ainda mais doloroso. Esta mesma simplificação defendida por alguns é lamentada por outros que

---

<sup>155</sup> SILVA, Manoel Rosa da, 80. Indianópolis – MG, 12/11/1997. Reside na cidade, desde que saiu de um sítio com 54 anos. Hoje, aos 84 anos de idade, viúvo, mora na companhia de um filho, conserva a sua cadeira de “barbeiro”, o que às vezes pratica, esporadicamente, atendendo os velhos amigos.

parecem já abandonar-se ao passado, como alguém que não consegue mais acompanhar o ritmo imposto pela vida moderna - mesmo concordando (como o senhor Manoel Rosa) que *“tá mais fácil prá os que tão aí”*.

A ambigüidade do que é educar-se para a vida e morte também está presente. A compreensão de que o falecimento *“é coisa natural”* parece ser um fator que vem corroborar a redução dos rituais fúnebres (comenta Senhor Aarão de Oliveira). Ao mesmo tempo, parece que as antigas tradições estão sendo relegadas ao esquecimento em função da má educação. *“Por isso que as coisas tá tão custosa!”* - desabafa Dona Levinda.

Em meio a estas polêmicas (o que é ser educado em se tratando da morte; diferentes avaliações acerca das dificuldades da vida atual; a procura ou recusa em simplificar as relações humanas), encontramos pessoas que evitam emitir um posicionamento diante do que está acontecendo na atual relação do homem com a morte. Talvez não seja uma questão passível de ser avaliada, a não ser que excluamos todos os posicionamentos citados acima. Porém, ainda sem o peso de uma afirmação, uma de nossas depoentes arrisca falar de uma possível *“decadência”* dos sentimentos, do amor.

Por fim, juntamente com as mudanças do espaço da morte e as novas maneiras de se relacionar com a perda, a tecnologia vem oferecer ao homem contemporâneo alternativas para extensão da vida, graças à manipulação da natureza e introdução de artefatos na (re)composição do corpo humano. Retomaremos esta discussão em forma de considerações finais, tecendo mais alguns comentários acerca dessa questão, tomando como referência o filme *“Gattaca – Uma Experiência Genética”*.

## *Considerações Finais*

No mundo contemporâneo, onde os avanços tecnológicos vêm oferecer recursos através dos quais os cientistas podem interferir nos “códigos” da vida, a morte tende a perder o seu significado, uma vez decepadas as raízes da existência. Porém, no momento de um aparente império da razão, cujos princípios e fim não dispõem de parâmetros a não ser em si mesma, vemos surgir sensibilidades voltadas para o desfrute do mundo dos eleitos, posto este alcançado com a intervenção no curso natural da existência. Ao mesmo tempo, reivindicam-se o conforto da preservação das raízes, o que vem requerer parâmetros externos à racionalidade desmedida, trazendo consigo a comodidade de preservar uma origem e, portanto, um local para onde retornar.

Estas foram algumas de nossas avaliações, após os estudos realizados ao longo deste trabalho. Para melhor elucidação dessas considerações, lançamos mão de mais um filme: “*Gattaca – Uma Experiência Genética*” (1997), do diretor Andrew Niccol. Esta questão, apresentada em forma de ficção científica, esboça o embate entre os domínios da razão e o da subjetividade, haja vista a estreita ligação entre o que é idealizado e a possibilidade do *vir a ser*.

Trata-se de uma produção na qual o personagem Vincent, representado pelo ator Ethan Hawke, desafia – num futuro não muito distante - o sistema em busca da perfeição genética, sendo ele um “*In-Válido*” para as regras da elite da qual participam os aptos a desempenharem uma importante missão da Corporação Aeroespacial Gattaca. Tudo seguiria conforme as suas pretensões, não fosse a investigação de um crime do qual ele é tido como o principal suspeito, podendo contar apenas com a ajuda da colega por quem se apaixona, representada pela atriz Uma Thurman.

A trama inicia-se com referências à imperfeição da obra de Deus e a justificativa para a intervenção do cientista na natureza. A primeira frase é uma citação de Eclesiaste: “*Vejam*



*a obra de Deus: quem pode endireitar o que Ele fez torto?”*, complementada, em forma de resposta, pela referência à Willard Gaylin: *“Não só acho que devemos interferir na mãe natureza, como acho que é isso que ela deseja”*.

As primeiras imagens apresentadas, após as frases acima, sob um fundo preto, são pétalas de rosas que caem no chão em forma de chuva. São fragmentos da natureza, colhidos e lançados na frieza do concreto opaco. Embora os dois elementos coabitem o mesmo espaço, não percebemos harmonia no ambiente. A leveza da primeira assume a força de um grande impacto ao se chocar com a construção feita pelas mãos humanas, trazendo-nos a sensação de que algo está desmoronando. Diante da cena, cremos não ser exagero propor que os últimos escombros do “Reino de Deus” caem sobre a nova construção erguida pelos homens.

Esta nova “edificação” que surge a partir de projetos manipulados em laboratórios deve despir dos traços naturais, estes que podem denunciar a verdadeira identidade daquele (Vincent) que pretende ser outro (Gerome Morrow), utilizando apenas um fio de cabelo. Assim, para preservar a troca das “credenciais” genéticas, o *“filho da fé, o uterino”* cuida de raspar os pelos, recolher as amostras de urina e sangue necessárias para os testes em Gattaca, a fim de garantir o seu passaporte para *Titã*, a quarta lua de Saturno. Todo dia obedecia o ritual de – segundo ele – *“limpar os resquícios do corpo ‘inválido’ que deixava no mundo ‘válido’”*.

Vincent, vivendo as prerrogativas de uma realidade construída sobre os alicerces da manipulação genética, afirma não entender o fato de sua mãe, ao concebê-lo, ter resolvido *“acreditar em Deus e não nos geneticistas”*, quando é possível, *“após segundos do nascimento, a hora e a causa exatas da ... morte já são conhecidas”*. As incertezas contidas nos “mistérios” da criação do *“fruto do amor”* no banco traseiro de um carro, terminaram no teste do pezinho. Porém, já não teria mais a possibilidade de reverter todas as predisposições a doenças e nem estender a sua estimativa de vida, prevista para até os trinta anos.

No mundo dos *“Válidos, dos programados, dos vitros”*, as genitais apresentam-se como mais um acessório ou, conforme comentário do responsável pelos exames, *“um belo*

*equipamento*". As características das novas vidas a serem "geradas" não precisam estar sujeitas à livre conformação dos genes quando é possível negociar com o cientista a cor dos olhos e pele, a altura e mesmo traços da personalidade do indivíduo, procedendo da mesma forma com que um comprador pede ao revendedor a disponibilização de um carro da sua preferência.

Nos testes aos quais devem submeter-se, os novos "humanos" trazem nas suas células o seu currículo e em seu sangue a sua nacionalidade. As palavras são desnecessárias quando o que importa é o raio X apresentado através do sequenciamento genético. Para um falso alpinista, "*de-gene-rado*", todo cuidado era necessário para preservar a sua posição junto àqueles que são chamados pelos números, conforme controle estipulado em linhas de produção. Os números pelos quais são identificados os novos ocupantes de corpos móveis vêm caracterizar a vida da era científica, agora avaliada pelo acúmulo quantitativo, uma vez destituída do seu valor qualitativo.

No entanto, em meio a tantas formas de monitoramento da identidade dos homens lançados no terreno dos "*Válidos*", a obstinação do "*filho de Deus*" foi capaz de fraudar o sistema e garantir a sua inserção num mundo para o qual não foi feito. Ao partir em uma nave que permaneceria fora da órbita terrestre por um ano, Vincent afirma a dificuldade em deixá-lo. No entanto, crendo que seu corpo ainda estivesse inscrito na constelação, admitiu que "*talvez esteja voltando para casa*". A troca de identidade não reduziu a sua existência aos limites contidos entre uma "gestação" em tubos de ensaio e uma existência programada para as regras válidas à execução de uma missão necessária. Talvez por ser "*filho da fé*", pode crer na quebra dos limites, ousou sonhar e partir para a sua realização.

Ao considerar que a viagem para ao espaço seria a volta para casa, Vincent ainda se insere na categoria daqueles aos quais o retorno ainda é possível, mas apenas porque teve uma origem, ligada ao amor, à fé, ao acaso da natureza. Assim, a possibilidade de morte não se lhe apresentava como uma realidade assustadora. Era apenas o fechamento de um ciclo. Talvez por isso, pode esquivar-se da fatalidade vivida pelas últimas gerações da técnica que, segundo Luigi Zoja, se distanciam cada vez mais radicalmente da vida natural e a morte se reduz a um fenômeno físico. Nas suas palavra temos:

*“(...) A morte não é mais sujeito falante, protagonista da mitologia, da experiência filosófica e religiosa, fonte daqueles pensamentos sobre o sentido da vida que só os acontecimentos radicais impõem”<sup>156</sup>.*

Neste sentido, Vincent foi capaz de fazer uso do sistema dos “válidos” para cumprir o seu destino escrito nas vias (veias) da natureza, imunizando-se, assim, da fatalidade de uma morte reduzida à negatividade, à perda. Porém, assim como o Doutor Victor Frankenstein (seja ele o de Shelley, de Kenneth Branagh ou de Roger Corman’s), o personagem viveu o dilema de estar inserido numa realidade carregada de imperfeições e instabilidades e o desejo de fazer parte dos eleitos - ainda que através dos tubos de ensaio dos laboratórios - para o sucesso.

Uma vez fazendo parte dos “vitros”, ainda que tenha entrado pela porta dos fundos, Vincent viveu o despreendimento dos laços familiares, tendo no seu irmão um perseguidor implacável, determinando-lhe que não tinha o direito de estar entre os escolhidos, ali representados pelos navegadores espaciais. O diretor, ao trabalhar esta questão, acena para a associação que Laymart fez entre a ruptura da ordem biológica e a ruptura da ordem civilizacional”, uma vez que:

*“Devemos lembrar que o alicerce da civilização humana funda-se na união do homem e da mulher na família, no parentesco e na ordem social extensa. No ‘admirável mundo novo’ da clonagem humana, como vamos definir família e sociedade?”<sup>157</sup>”*

Sem os alicerces da afetividade tradicional, torna-se perfeitamente concebível que as espécies “inferiores”, vulneráveis, num futuro próximo, não coabitarão o mesmo espaço onde circulam as raças “superiores”. Esta nova eugenia poderá se apresentar ainda mais eficiente do que aquela que, em nome da higiene pública, foi a “razão” do holocausto. Os princípios ativos da *de-gene-ração* humana agora já poderão ser rompidos antes que o novo “ser” veja a luz deste mundo.

---

<sup>156</sup> ZOJA, Luigi. (Op. Cit.). 2000: 182.

<sup>157</sup> SANTOS, Laymert Garcia dos., “Além da ética e da repugnância – Clonagem legítima utilitarismo

Nesta nova configuração da (in)existência humana, os discursos éticos dificilmente encontrarão terreno para pousar, uma vez que estes...

*“referem-se a uma humanidade que tinha a vida como sagrada, mas para a humanidade que a biotecnologia constrói tanto teórica quanto praticamente, a inviolabilidade da vida é um arcaísmo. Para essa nova humanidade, a discussão ética é descabida, sem sentido.*

*Ao romper a inviolabilidade da vida, o biotecnólogo rompeu a ordem biológica. Tudo passa a ser válido”<sup>158</sup>.*

Só não é válida a minha morte e a do próximo. Os “outros” continuarão trocando suas vidas em nome da preservação da espécie humana, nesta realidade em que a ciência abandonou o seu clássico papel de descrever as forças (infinidade e perfeição) que moldam os seres, e se projetou na busca do “*após-homem (...) para o qual a finitude, enquanto empiricidade, dá lugar a um jogo de forças e formas que Deleuze classifica de finito-ilimitado (finito-ilimitado)*”, sendo o melhor exemplo disso a grande porcentagem (90%) do DNA humano que ainda tem a sua função desconhecida<sup>159</sup>.

Porém, embora não seja conhecido o limite para o homem no que tange às suas potencialidades genéticas, este “ser” da era da replicação das identidades, encontra-se limitado diante da morte, uma vez que, ao assumir os poderes sobre a existência, despiu-se dos parâmetros capazes de oferecer os princípios da moderação, da “*nemesys*”, comparando essas novas sensibilidades àquelas fundadas nos signos elaborados a partir da mitologia grega. Nesse contexto em que a razão parece reinar absoluta, a morte é despida dos seus fundamentos, outrora trabalhados socialmente e/ou sob a áurea dos fundamentos religiosos.

Antes, porém, conservava um sentido de forma que a finitude não se apresentava como a desintegração fatal da existência. Assim, ao mesmo tempo em que o medo de desintegração irreversível vem impulsionar os projetos para a extensão da vida, o ciclo se fecha quando cientistas implementam, dia-a-dia, os mecanismos que venham corroborar a

---

*científico e imperativos de mercado”.* **Folha de São Paulo**. 16/03/1997, pp. 5-6.

<sup>158</sup> SANTOS, Laymert Garcia dos., (Op. Cit.), 16/03/1997, pp. 5-6.

<sup>159</sup> RABINOW, Paul. **Antropologia da Razão**. Tradução e organização João Guilherme Biehl - Rio de

procura incessante pelos mistérios que antes estiveram reservados aos domínios de Deus. Impõem-se, dessa forma, uma barreira entre o céu e a terra, ou seja, entre a morte e a vida.

Estas considerações, no entanto, não trazem a pretensão de conclusão das discussões. Ao contrário, representam apenas o esboço de uma questão que poderá ser aprofundada e outras interpretações deverão surgir, haja vista a dificuldade de sintetizar as sensibilidades que “borbulham no caldeirão” da contemporaneidade, principalmente por estarmos inseridos nesse contexto, destituídos da capacidade de erguer a cabeça acima do vapor que se desprende da mistura de valores e das incertezas características daqueles que vivem o final de um século, reforçadas pelo peso da virada de milênio.

Além das dificuldades citadas acima, não nos foi possível o acesso a grande quantidade de fontes historiográficas publicadas, o que nos impossibilitou uma fundamentação mais segura. Ao lado disso, o pouco tempo disponível para a conclusão do curso que, já sendo limitado, teve de ser conciliado com o trabalho diário de oito a doze horas, inclusive em vários finais de semana.

O fato de ter que cumprir um prazo limitado para a apresentação da dissertação, normas estabelecidas nos altos degraus da política educacional, é um dos fatores que vem aprofundar a depressão “pós-parto”, pois somos forçados a fazer um “aborto”, dando à luz um feto que ainda não foi totalmente formado. Não tivemos a pretensão, no entanto, de amarrar todos os nós necessários para a junção das partes desta nova criatura, que, já podemos nomear de *Frankenstein*. Mas temos certeza de que poderíamos dar um melhor acabamento, aparando as linhas que ficaram soltas ao ver esvair os últimos grãos de areia da ampulheta que foi colocada por sobre os instrumentos.

## *Anexo I:*

### *Resumo dos Filmes*

BENDER, Jack (dir.). **Nada Dura Para Sempre**. 1994.

A trama deste filme centra-se na preparação do profissional da área da saúde para se tornar um profissional competente. Entre aulas e a insistência do cirurgião chefe para que os residentes não se deixem envolver emocionalmente com seus pacientes, são construídas várias cenas nas quais os médicos participam da dor e dos problemas pessoais daqueles de quem deveriam manter-se distante. Como exemplo mencionamos a morte de uma médica ao tentar salvar uma criança que estava sendo espancada pelo pai e outra sendo levada ao tribunal para

responder acusação de prática de eutanásia em um paciente que se encontrava em estágio terminal, suscitando um instigante debate sobre a autonomia sobre a morte, ancorado pelas regras do código de ética médica e das questões decorrentes as sua desobediência.

BRANAGH, Kenneth (dir.) **Frankenstein de Mary Shelley (Mary Shelley's Frankenstein)**, 1994.

Trata-se de uma das mais recentes adaptações para o cinema da obra literária clássica da escritora Mary Shelley, datada de 1817. Discute os limites entre o humano e o Divino, quando a ciência coloca-se à disposição do homem, permitindo-lhe trabalhar a sua angústia diante da finitude, à qual está condenado. Manipulando partes de cadáveres, o cientista Victor Frankenstein investe na construção da vida, perseguindo o propósito de acabar com a morte, após ser abalado com a perda da mãe. As buscas que movem o criador e sua criatura oferecem-nos um importante suporte para pensarmos acerca dos benefícios dos métodos utilizados pela medicina contemporânea.

COHEN, Peter. (dir.). **Arquitetura da Destruição. (The Architecture of Doom - Título Original)**. 1994.

O filme de Peter Cohen lembra que chamar a Hitler de artista medíocre não elimina os estragos provocados pela sua estratégia de conquista universal. O veio artístico do arquiteto da destruição tinha grandes pretensões e queria dar uma dimensão absoluta a sua megalomania. Queria ser o senhor do universo sem descuidar de nenhum detalhe da coreografia que levava as pessoas à histeria coletiva a cada demonstração. O nazismo tinha como um dos seus princípios fundamentais a missão de embelezar o mundo, ainda que o destruísse.

CORMAN'S, Roger. (dir.). **Frankenstein - O Monstro das Trevas**. (da novela **Frankenstein Unbound**). 1990.

É um filme de terror e suspense, apresentando-nos uma variação da história de Frankenstein, utilizando o *best-seller* de Brian W. Aldiss. A história começa num futuro

distante, quando o cientista Joseph Buchanan (John Hurt) é transportado por sua própria invenção para uma aldeia suíça do século XIX, cuja população está apavorada por uma série de violentos assassinatos. A solução do mistério só acontece quando Buchanan cruza com o Dr. Frankenstein (Raul Júlia) e sua incrível criação.

NICCOL, Andrew. (dir.). **GATTACA: Uma Experiência Genética**, (1997).

Este filme de suspense gira em torno do gênero ficção científica, no qual um homem (personagem Vincent), vivido pelo ator Ethan Hawke, ousa desafiar um sistema obcecado com a perfeição genética. Vincent vive um “*In-Válido*” que assume a identidade de um integrante de uma elite genética que persegue a meta de viajar pelo espaço através da Corporação Aeroespacial Gattaca. Contudo, uma semana antes de sua missão, um crime o coloca como o principal suspeito, tendo que escapar da perseguição de um incansável investigador, contando apenas com a ajuda de uma jovem, representada pela atriz Uma Thurman, pela qual se apaixona e percebendo a possibilidade de ter descoberto seu disfarce, sonha em manter-se na identidade de outra pessoa.

## ***Anexo II***

### ***Fontes Orais (depoentes)***

ÁVILA, Piedade Siverina de., 91. Rua Juvenal Pereira dos Santos, 315, Indianópolis - MG, 04/11/1997.

BARCELO, Divinor Rodrigues., 60. Rua Saturnino Ramos dos Santos, 580, Indianópolis - MG, 17/11/1997.



- BORGES, Ana de Souza., 79. Rua Presidente Vargas, 740, Indianópolis - MG, 11/11/1997.
- BORGES, Edicionina Fernandes., 70. Rua Joaquim Borges de Resende, 391, Indianópolis - MG, 11/11/1997.
- BORGES, Merson., 67. Fazenda São João, Indianópolis - MG, 04/11/1997.
- BORGES, Terezinha Alves., 66. Rua Presidente Vargas, 696, Indianópolis - MG, 11/11/1997.
- CARVALHO, Maria Angélica de., 60. Rua Floriano Peixoto, 46, Indianópolis - MG, 06/11/1997.
- FRANCISCO, Valter Ilário., 55. Rua Presidente Vargas, 93, Indianópolis - MG, 17/11/1997
- JESUS, Levina Antônia de., 100. Rua Manoel Alves Pinto, 355, Indianópolis - MG, 12/11/1997.
- OLIVEIRA, Aarão de., 85. Rua Joaquim Borges de Rezende, 200, Indianópolis - MG, 12/11/1997.
- OLIVEIRA, Arlerinda Cândida de., 78. Rua Joaquim Borges de Resende, 200, Indianópolis - MG, 12/11/1997.
- PEREIRA, Aureolina Assis., 80. Avenida Glicério Pereira, 150, Indianópolis - MG, 04/11/1997.
- SILVA, Manoel Rosa da., 80. Rua Marechal Deodoro, 390, Indianópolis - MG, 11/11/1997.
- SILVA, Milton Adriano., 57. Rua Joaquim Amaro, 385, Indianópolis - MG, 17/11/1997.
- SOBRINHO, José Ramos., 82. Rua Presidente Vargas, 740, Indianópolis - MG, 11/11/1997.

## ***Bibliografia***

- ARIÉS Philippe. **O Homem Diante da Morte**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- AUGUSTO, Maria Helena. *“Tempo e Indivíduo no Mundo Contemporâneo: O Sentido*

- da Morte*". In: **Psicologia**. USP: São Paulo, 1994, pp. 157-172.
- BACHELARD, Gaston. **A Psicanálise do Fogo**. Tradução Paulo Neves - São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOSI, Ecléia., **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras. 1994. (1ª. Ed. 1973).
- BURKE, Peter. "*As fronteiras instáveis entre história e ficção*". In: AGUIAR, Flávio; BOM MEIHY, José Carlos Sebe; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.). **Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário**. São Paulo: Xamã, 1997, pp. 107-115.
- CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo de Miranda. **A História Contada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- DARTON, Robert. **Edição e Sedição: o universo da literatura clandestina no século XVIII**. - tradução Myriam Campello. - São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- FERRO, Marc. **Analyse de film, analyse de sociétés**. Paris: Hachette, 1975.
- FOUCAULT, Michel. "*Direito de morte e poder sobre a vida*". In: **História da sexualidade I: a vontade de saber**; tradução de Maria thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. 10ª. Edição, pp. 127-149
- GASKELL, Ivan. "*História das imagens*". In: BURKE, Peter (org.). **A Escrita da História: Novas Perspectivas**. - tradução de Magda Lopes - São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- GIRARDET, Raoul. **Mitos e Mitologias Políticas**; tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- MARANHÃO, José Luiz de Souza. **O Que é Morte**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992 (1ª edição: 1985).
- METZ, Christian. "*O significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*". Livros Horizontes. 1980.
- NOMA, Amélia Kimiko. **Visualidades da Vida Urbana: Metropolis e Blade Runner**. 1998.

- RABINOW, Paul. **Antropologia da Razão**. Tradução e organização João Guilherme Biehl - Rio de Janeiro: Relume Damará, 1999.
- SAMUEL, Raphael. “*História Local e História Oral*”. In: **Revista \brasileira de História**. São Paulo: Marco Zero / ANPUH / MCT / CNPq, nº. 09, 1990.
- SEIXAS, Jacy Alves de. “*Percursos de memórias em terras de história: Problemas atuais*”. In: **Memória e (res)sentimentos: Indagações sobre uma questão sensível**. Campinas: Edunicamp, no prelo, pp. 84-102
- SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: Tensões sociais e criação cultural na 1ª República**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou o Moderno Prometeu** - Tradução: Éverton Ralph - Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.
- SILVERSTEIN, Alvin., **Conquista da Morte**. São Paulo: DIFEL. 1981.
- THOMAS, Louis-Vincent. **Antropoligía de la Muerte**. Tradução de Marcos Lara – Fundo de Cultura Econômica: México. 1993.
- VOILQUIN, Jean e CAPELLE, Jean (orgs). **ARISTÓTELES: Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.
- ZOJA, Luigi. **História da Arrogância: Psicologia e Limites do Desenvolvimento Humano**. Tradução de Merle Scoss, Bianca Maria Massacese di Giuseppe - São Paulo: Axis Mundi, 2000.
- WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a crítica da Cultura**. São Paulo: edusp, 1994.

**\* Periódicos:**

- AITH, Márcio. “*Empresa dos EUA clona embrião humano*”. **Folha de São Paulo** Folha Ciência - 26/11/2001, p. A-13.
- HUGHES, James. “*O Futuro da Morte - A Criônica e o Destino do Individualismo*”. **Folha de São Paulo**. Caderno Mais, 04/11/2001, pp. 4-10
- SANTOS, Laymert Garcia dos., “*A Reforma da Natureza: Além da ética e da repugnância - Cloanagem legítima utilitarismo e imperativos do mercado*”. **Folha**

**de São Paulo.** 16/03/1997, pp. 5-6.

“*Diagnóstico do último Suspiro*”. **Folha de São Paulo.** São Paulo, 24 de novembro de 1996.

- “*Projeto Ilumina `Vida Noturna` da Necrópole*”. **Folha de São Paulo,** Cotidiano, 1º de outubro de 2000, p. C1.

- “*Ovelha Dolly agora tem um só dono*”. **Jornal do Brasil,** 21 de janeiro de 2000, Caderno Ciência, p. 4.

- “*Determinação de paternidade pelo DNA*”. **Correio Brasiliense,** Brasília, 16 de outubro de 1995, caderno Direito & Justiça, p. 1.

“*Fábrica de órgãos a caminho*”. **Correio Brasiliense,** Brasília, 17 de novembro de 1998, p.17.

“*O Direito e o Desenvolvimento Científico*”. **Correio Brasiliense,** Brasília, 11 de dezembro de 1995, Caderno Direito & Justiça, p. 6.

“*Bioética, fecundação artificial*”. **Correio Brasiliense.** Brasília, 4 de março de 1996, Caderno Direito & Justiça, p. 1.

- “*Primeiros clones de vaca desenvolvidos no Brasil devem nascer ano que vem*”. **O Globo.** Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1999, Caderno O Mundo, p. 34.

- “*Nova técnica facilita clonagem de mamíferos*”. **O Globo.** Rio de Janeiro, 06 de janeiro de 2000, Caderno O Mundo, p. 34.

- “*Concluído sequenciamento dos genomas humano*”. **O Estado de S. Paulo.** 27 de junho de 2000, caderno Geral, p. A17.

- “*Nova técnica facilita clonagem de mamíferos*”. **O Globo.** Rio de Janeiro, 06 de janeiro de 2000, Caderno O Mundo, p. 34.

- “*Mundo condena testes com embrião humano*”. **Estado de Minas.** Belo Horizonte, 27/11/2001, pp. 16-17.

- “*Doação e Liberdade*” **O Estado de Minas.** Belo Horizonte, abril, 1997, p. 7.

- “*A Fábrica da Vida*”. Revista **Época.** São Paulo: Editora Globo, Ano I, nº. 9, 20 de julho de 1998, pp. 40-46.

- “*Licença Para Matar*”. Revista **Seleções.** 55º ano, novembro de 1997, pp. 12-17.

- “*O Direito de Morrer*”. Revista **Super Interessante**. 15º ano, nº. 3, março de 2001, pp. 42-50.
- “*O Sabor da Própria Carne*”. Revista **Super Interessante**. 11º ano, nº. 8, agosto de 1997, pp. 67.
- “*Doutor Morte*”. Revista **Veja**. 09 de outubro de 1996, pp. 100-101.

-

**\*\* Sites:**

CALEFI, Alice. (2001). **Por que precisamos de um clone humano?** [www.Guiamarau.com.br/5xdigital/ciencia-materia.htm](http://www.Guiamarau.com.br/5xdigital/ciencia-materia.htm). p. 1 de 1.

DEFFUNE, Elenice & PARDINI, Maria I. M. C. (2001). **Clonagem: antes e depois de “Dolly”**. [Www.interface.org.br/clonagem.htm](http://Www.interface.org.br/clonagem.htm).

DIAS, Edilberto de Castro. (2001). “*As Implicações Legais da Clonagem Humana*”. [www.datavenia.inf.br/opinião/clonagem.html](http://www.datavenia.inf.br/opinião/clonagem.html).

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)