

**Quinteiro**, Sílvia (2006) “Processos de Construção da Figura Monstruosa” in *Textos e Pretextos*, nº 8, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, pp. 72-81.

## **Processos de construção da figura monstruosa**

A fronteira que delimita os espaços da normalidade e da monstruosidade é extremamente difícil de traçar. Disso mesmo dá conta a multiplicidade de fenómenos que é designada pelo vocábulo “monstro” e deste facto resulta a consequente falta de funcionalidade do mesmo:

“Los hay para todos los gustos y de cualquier condición imaginable: monstruos por deformación, por duplicación y por transposición, o monstruos por hibridación, perversión o sublimación. La palabra monstruo designa una variedad de realidades que incluye seres mitológicos, infrecuentes depravaciones morales, prodigios de diversos tipos, admoniciones divinas y siempre cualquier anomalía física.” (Lafuente y Valverde, 2000: 19)

Agrupando, pois, a palavra monstro um número indeterminado de realidades, vejamos então em que sentido(s) a utilizamos quando nos referimos aos processos de construção dos heróis de *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, de Adelbert von Chamisso (1813), de *Quatrevingt-treize*, de Victor Hugo (1874), de *Melmoth the Wanderer*, de Charles Maturin (1820), de *Le Comte de Monte-Cristo*, de Dumas, pai (1845), de *Faust I*, de Goethe (1808) e de *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, de Mary Shelley (1818).

Em “Carnaval de Dieu. La Dé-monstration selon Hugo” (1982: 39-40), Jean-Pierre Reynaud propõe uma análise dos monstros com base em dois grandes tipos que se definem a partir da sua filiação. Centrando-se na obra de Victor Hugo, Reynaud considera que existem monstros que são produzidos pela natureza e monstros que são produzidos pelo Homem e que imitam os primeiros na sua imperfeição.<sup>1</sup> É a esta segunda categoria que, e generalizando, pertencem todas as figuras monstruosas referidas no presente artigo – isto porque tanto os objectos monstruosos propriamente ditos como os monstros que apresentam características maioritariamente humanas são produtos criados pelo Homem, que nos seus excessos e imperfeições reflectem os defeitos dos seus criadores. Com efeito, quando Reynaud refere os monstros produzidos pela natureza, fá-lo no sentido dos fenómenos naturais ou de animais

monstruosos como o polvo em *Les Travailleurs de la Mer* (Hugo, 1866) e a baleia em *Moby Dick* (Melville, 1850), personagens que, contrariamente aos monstros em análise, não apresentam uma evolução/deformação do carácter como resultado da acção do ser humano.

Um dos traços distintivos que caracterizam a generalidade dos monstros prende-se com a sua *origem* – designação que pode compreender a sua proveniência em termos espaciais, como sucede no caso de Melmoth, um herói que vem de um destino longínquo e desconhecido e que, nessa medida, vem de além do espaço comum, transgredindo as fronteiras do conhecido. Todavia, e apesar da importância que o espaço tem para a construção do monstro, pensamos que o grande denominador comum da figura monstruosa (para além do excesso, naturalmente) consiste na ideia de transgressão, sendo que ela mesma tem sempre origem num acto de transgressor. Segundo José Gil (1994: 94), o monstro é a prova visível da culpabilidade da mãe ou, se entendermos “mãe” (e deveremos fazê-lo) no sentido do ser que lhe dá vida, é a prova visível da culpabilidade do seu criador, isto porque a criação do monstro não se atém necessariamente à concepção e ao acto do nascimento naturais (Quinteiro, 2000: 28-29), nem sequer é essa, aliás, a situação mais comum nos monstros do período Romântico. A sua origem é o resultado de um acto simbolicamente contra-natura e contra-cultura (Gil, 1994: 94-95).

Os monstros são figuras irrepetíveis e a impossibilidade de se repetirem, ou de se reproduzirem, torna-os definitivamente sujeitos associais, à margem quer da lei humana (Punter, 1998: 46) quer da lei divina, uma vez que a reprodução é na tradição bíblica uma das imposições de Deus ao ser humano: “Deus criou o homem à sua imagem, criou-o à imagem de Deus; Ele os criou homem e mulher. Abençoando-os Deus disse-lhes: 'Crescei e multiplicai-vos, enchei e dominai a terra’” (Gn 1, v. 26-28). O infringir desta imposição divina por parte do monstro assume formas distintas – uma delas consiste na existência de uma ou mais relações físicas que se presumem concretizadas em termos sexuais, mas das quais não resulta, no entanto, qualquer descendência. Assim, a infracção da fronteira entre a normalidade e a monstruosidade, através do relacionamento entre seres pertencentes a estes dois âmbitos, surge como um acto que é punido com a impossibilidade da continuação. Mas, ao mesmo tempo, essa impossibilidade funciona como o garante retroactivo de um mundo por ele abraçado e “rompido”. Efectivamente, apesar de em *Melmoth the Wanderer* e em *Faust I* os heróis gerarem duas crianças, não podemos falar em paternidade nem em descendência. Isto

porque em nenhum dos casos se estabelece uma relação pai/filho e porque, para além disso, ambas as crianças são eliminadas: a de Faust é assassinada pela própria mãe e a de Melmoth é internada num convento. Neste último caso, aliam-se dois aspectos que levam a que possamos falar em ausência de descendentes: um primeiro tem a ver com o facto de se tratar de uma menina e de, portanto, não se originar uma linhagem canonicamente patriarcal de heróis sublimes; o segundo aspecto prende-se com o motivo da vida monástica como sinónimo de enterro em vida. De resto, a única situação em que a relação do monstro com figuras *normais* tem como resultado a sua multiplicação é o vampirismo. Ainda que não possamos falar em procriação, há indubitavelmente uma propagação da figura vampírica que se dá por contaminação e que permite, excepcionalmente, a existência de uma *espécie* em que o monstro se insere, mesmo não se tratando de uma espécie inscrita na ordem natural e existindo, portanto, à margem da Criação. Assim sendo, esta capacidade de multiplicação do monstro vem corroborar a nossa afirmação do impedimento de uma reprodução com origem num pai e numa mãe e que tenha como resultado a fundação de uma linhagem.

Esta questão da impossibilidade de constituir uma linhagem está intimamente ligada à incapacidade de procriar e, até mesmo, de o herói conseguir manter uma relação adulta com uma mulher. Numa referência a Frankenstein, Ludmilla Jordanova (1994: 64-65) sublinha o modo como o desenvolvimento intelectual propicia a incapacidade de comunicar e, portanto, de se relacionar com outros seres. Assim, a tendência para a introspecção, para a obsessão e para a melancolia (comuns à generalidade dos heróis românticos) é entendida pela autora como indício de um isolamento sexual e da incapacidade de consumir uma relação a dois. Esta inaptidão sexual, que é atribuída a Victor com base na sua incapacidade de comunicar e de se relacionar, constitui, portanto, um dos factores decisivos na construção da figura monstruosa enquanto elemento único na representação da sua monstruosidade. Esta (auto-)segregação sexual do herói é replicada na sua criatura, neste caso não por opção própria, mas porque Victor o impõe. Ao negar-se a criar uma fêmea para o monstro, ele nega-lhe a oportunidade de manter uma relação íntima e de poder procriar. Aqui a questão coloca-se de modo distinto do sucedido com o criador, uma vez que o monstro deseja de facto ter a possibilidade de se relacionar com alguém igual a si próprio, de fazer parte de uma nova espécie, na qual ele não seria já a excepção monstruosa, mas sim o padrão da normalidade (Shelley, [1818] 1998: 144). O desejo que o monstro tem de encontrar um ser que o aceite e forme com ele uma família manifesta-se não só pela

referência expressa à sua solidão e à infelicidade dela resultante, mas também no desespero patente na forma como se dirige a Victor, não pedindo, mas exigindo (“you must”, “I demand”) a criação de uma fêmea. Na verdade, tal como sucede com Schlemihl (traído por Rascal, que casa com a sua amada), a criatura de Frankenstein vê-se impedida de se multiplicar. Temos, pois, dois tipos de impedimento sexual à continuação do herói monstruoso: a não consumação do acto sexual devido a terceiros – casos da criatura e de Schlemihl – e a não consumação do acto sexual por opção própria, verificável no caso já referido de Victor, mas também no caso de Cimourdain, um herói a que não se conhecem paixões femininas, ou melhor, um herói a quem foi vedado o amor feminino (Hugo, [1874] 1979: 150).<sup>2</sup> Já em *Le Comte de Monte-Cristo*, Dantès sofre impedimentos de ambas as ordens, uma vez que a sua relação com Mercèdes não chega a ser consumada devido à sua detenção e também ao facto de ela casar com outro. Para além de Mercèdes, existe também o misterioso relacionamento do Conde com Haydée, cuja natureza nunca chega a ser totalmente desvendada, ficando em aberto a possibilidade de o herói ter optado por não manter uma relação íntima com a princesa-escrava.

A incapacidade de deixar descendência por parte do monstro tal como este surge representado na literatura é um motivo que põe em causa a pretensa masculinidade afirmativa do herói, expondo-a precisamente enquanto falta. Com efeito, aos monstros sucedem outros monstros, não por reprodução, até porque se trata de figuras irrepetíveis, mas porque são um elemento tão constante da imaginação simbólica quanto a dita normalidade. De resto, o facto de estes sujeitos desviantes estarem impedidos de gerar outros semelhantes a si próprios entende-se na medida em que aceitar a semelhança seria negar a sua própria essência - dar origem à criação de uma nova espécie significaria criar um espaço onde a singularidade do monstro se dissolveria na norma.

A coexistência de regra e monstruosidade constitui, pois, um paradoxo que resulta da impossibilidade de a taxionomia, tão em voga no período Romântico, conseguir estabelecer categorias para todos os seres e fenómenos existentes, agrupando-os dentro de uma mesma ordem. Aliás, devido à variedade e ao caos da informação a classificar, esta busca de uma estrutura, apesar de servir parcialmente os seus objectivos, não deixa de resultar também simultânea e inevitavelmente numa enumeração de excepções, que permite concluir até que ponto monstro/excepção e

espécie/norma são interdependentes (Hurley, 1996: 26), definindo-se por oposição um ao outro e não como alternativa.

Em “La Création Artificielle ou le Refus de l’Altérité”, Annie Amartin-Serin estabelece uma distinção entre reprodução e criação artificial que pensamos ser adequada aos textos em análise. A autora considera que a grande diferença entre estes dois conceitos reside no facto de a reprodução ser um processo aleatório, contrastando por isso com a criação artificial, que permite projectar um ser ideal<sup>3</sup> e permite ao homem (ser masculino) vingar-se de certa forma da natureza, retirando simbolicamente à mulher o poder de conceber (Amartin-Serin, 1999: 202). Esta intervenção masculina num acto que se entendia ser exclusivo do domínio feminino resulta em dois tipos de monstruosidade: a monstruosidade do ser criado por meios artificiais e a do ser que procura indevidamente, e transgredindo algumas das leis primordiais da natureza, conceber um ser sem mãe.

O monstro pode, portanto, resultar do acto hediondo de um homem que assume o papel de pai (ou de mãe),<sup>4</sup> como sucede em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, dos actos terríveis de um grupo ou da sociedade, como são os casos de Cimourdain e do Conde de Monte-Cristo,<sup>5</sup> ou ainda da fraqueza da própria figura que a determinada altura entrega a sua alma a uma entidade satânica com o objectivo de obter benefícios, como acontece com Faust, Melmoth e Peter Schlemihl<sup>6</sup> – ou, pelo menos são estes os mais óbvios, uma vez que a ideia de um contrato demoníaco está também subjacente às trajectórias (descendentes) de Frankenstein e do Conde de Monte-Cristo. Efectivamente, ao assumir-se como um pai não biológico, ao usurpar simultaneamente os lugares da mãe e do próprio Deus (única entidade a quem seria permitido criar uma vida humana sem ascendência – um novo Adão), Frankenstein transgride o maior de todos os limites impostos ao Homem – o conhecimento e a manipulação do segredo da vida e da morte – e este excesso transforma-o numa figura monstruosa. Neste caso, trata-se então de uma monstruosidade que, contrariamente à da criatura a que dá vida, não lhe é inata nem sequer socialmente imposta. A monstruosidade do cientista advém das suas opções – é enquanto ser dotado de livre-arbítrio que Victor decide tomar a atitude hedionda de criar uma vida (que pretende humana) a partir de restos de cadáveres e que opta também por lhe pôr cobro. Deste seu acto de criação transgressor, “contra-natura” e “contra-cultura” (Gil, 1994: 94-95), resulta um ser igualmente transgressor e monstruoso, ainda que, como referimos, a natureza da monstruosidade do criador e da criatura seja distinta. É que se Victor teve uma origem natural e

culturalmente normal e cresceu com o afecto de uma família e com a aceitação por parte da sociedade, o percurso da sua criatura é exactamente oposto ao seu. Ela é gerada, nasce e vive *fora de* – fora de um útero materno, fora dos padrões físicos que definem o ser humano dito normal, fora da família e da sociedade (que o rejeitam), fora da lei e dos princípios que regem a sociedade burguesa e, até mesmo, fora da vida e da morte, uma vez que simboliza ambos os fenómenos sem que se enquadre integralmente num deles.<sup>7</sup> Com efeito, a criatura de Frankenstein encontra a origem da sua monstruosidade em duas causas distintas: nos actos do criador/transgressor que lhe dá uma vida não-natural e nos actos do grupo ou sociedade que neste caso a rejeitam e perseguem devido à sua diferença e que a levam a reagir de modo terrível. A rejeição e a perseguição do monstro constituem actos de injustiça que têm por base a valorização do belo e a exclusão do elemento que não corresponde a esse padrão de beleza, alimentando a sua revolta e despertando nele uma raiva assassina.

Tal como a criatura de Frankenstein, também Cimourdain e o Conde de Monte-Cristo são figuras cuja monstruosidade foi moldada em grande medida pela acção de outras personagens ou movimentos sociais e pelo modo como estes condicionaram ou, pelo menos, despoletaram as reacções monstruosas destes heróis. Assim, vemos como o inicialmente inofensivo Edmond Dantès se metamorfoseia devido à injustiça de que é vítima e como ao desaparecimento do jovem marinheiro sucede o emergir da figura monstruosa do Conde de Monte-Cristo, que procura a todo o custo uma vingança apaziguadora para o seu sofrimento. No caso de Cimourdain, o despontar do seu lado aterrador apresenta dois fundamentos: a vida tenebrosa que levou enquanto padre, que transformou um simples filho de agricultores num homem sombrio e atormentado, e os violentos conflitos sociais a que assiste e em que toma parte. Isto porque, quando consideramos que o grande sinal da monstruosidade deste herói é o seu sentimento exacerbado e até mesmo obsessivo de Justiça, não podemos descurar o facto de ele constituir uma reacção ao sentimento de injustiça que lhe é inculcado pela arbitrariedade e a discriminação que marcam tanto a vida secular como a vida religiosa durante o *Ancien Régime*. Os heróis de *Quatrevingt-treize* e de *Le Comte de Monte-Cristo* são assim comparáveis, na medida em que em ambos os casos a monstruosidade resulta da forma manifestamente violenta como reagem ao sofrimento de que são vítimas e ao desejo obsessivo de fazer valer a (sua) justiça.

Quanto aos heróis cujo carácter monstruoso resulta da sua própria fraqueza e da sua incapacidade em recusar uma tentadora proposta demoníaca, Faust, Melmoth e

Peter Schlemihl são disso bons exemplos. Em Faust encontramos o paradigma deste tipo de figura, sendo que Schlemihl e Melmoth constituem uma variação do mesmo tema. Apesar de em todos estes casos sobressair a ideia do homem que se torna excepcional por via de um pacto demoníaco que o afasta do (percurso) do homem e da sociedade ditos normais, a diferença de cada um deles e a natureza da sua monstruosidade apresentam características distintas. No caso do herói de Maturin, contrariamente a Peter Schlemihl e a Faust, que fazem vítimas de modo involuntário, a perseguição das vítimas é um acto intencional, o que se justifica por este ser o único herói cuja libertação do pacto depende da sua capacidade de aliciar um outro ser humano a trocar de destino consigo. Para além disso, apesar de se referir explicitamente a existência deste pacto, a história de Melmoth só começa a ser narrada numa fase posterior à celebração desse contrato com o demónio, não se fazendo assim um registo daquilo que foi a sua figura enquanto ser humano comum, o que faz do Wanderer uma figura mais distante da normalidade humana do que os seres fracos, hesitantes e passíveis de serem seduzidos, e nessa medida tipicamente humanos, que são Faust e Peter Schlemihl.

No caso de Schlemihl, o herói diz de si próprio ser um homem de excelente carácter e virtudes singulares (Chamisso, [1813] 1922: 293). Mas define-se também como alguém que, apesar de lutar contra a tentação, não tem a certeza de a sua vontade ser tão inquebrável quanto afirma ser (Chamisso, [1813] 1922: 307-308). Schlemihl fala de um estado de divisão interior que considera insuportável e que descreve recorrendo à imagem de um coração dividido entre a sedução e a vontade, chegando mesmo a usar uma linguagem bélica (“den entscheidenden Kampf”) para descrever o confronto entre ambas; a batalha final de que resultará a sua decisão e a sua queda. E é justamente a partir do momento em que Schlemihl se apercebe de que caiu em tentação e de que cometeu um erro que faz dele um ser socialmente inaceitável que o seu carácter muda – ele passa a mentir, a enganar e a atacar para roubar uma sombra, actos que denotam a transformação sofrida pelo herói e que, curiosamente, são trazidos à sua atenção pelo homem de cinzento/Diabo (Chamisso, [1813] 1922: 308). Com efeito, e apesar de haver nas afirmações do Diabo uma tentativa de branqueamento dos seus próprios actos e uma total responsabilização de Schlemihl pelo seu destino, a verdade é que a queda deste herói traduz um determinado tipo de monstruosidade (nomeadamente ao nível do carácter) que é provocado por si próprio, pelo Diabo que o seduziu, pela sociedade que não aceitou a sua diferença e pela sua própria natureza que, de algum modo, o levou à

busca da notoriedade a qualquer preço. Há, pois, um longo processo de transformação do carácter que, contudo, nos casos de Faust e de Schlemihl, não é total, pois não faz deles seres maléficis e absolutamente racionais. Aliás, estes dois heróis caracterizam-se fundamentalmente pelos momentos de hesitação e de arrependimento que sublinham a sua humanidade.

Qualquer que seja o processo da sua construção (porque falamos de seres cuja monstruosidade é fruto de uma construção), as figuras monstruosas caracterizam-se sempre pelas múltiplas transgressões dos limites ou, nas palavras de Hurley, dos binómios essenciais à definição do ser humano: "To be Undead, to be simultaneously human and animal, to shift from one sexed identity to another, is to explode crucial binarisms that lie at the foundations of human identity" (Hurley, 1996: 24-25). Trata-se, por isso, de seres diferentes, que despertam a curiosidade, mas também, e concomitantemente, a repulsa daqueles que os rodeiam. Estes, não conseguindo deixar de admirar as figuras indistintas e fantásticas dos monstros que habitam o seu mundo real/normal, também não conseguem integrá-las na sua realidade, recusando-lhes por isso a inscrição no seu tempo e espaço, e sublinhando assim a impossibilidade social de algumas identidades (Buescu, 2001: 97-98).

## **Bibliografia**

**CHAMISSO**, Adelbert von, "Peter Schlemihls wundersame Geschichte" (Ludwig Geiger (ed.), *Chamisso. Sämtliche Werke in vier Bänden*, Erster Band, Leipzig: Verlag von Philipp Reclam jun., [1813] 1922) pp. 265-318.

**DUMAS**, Alexandre (pai) *Le Comte de Monte-Cristo*, (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, [1845] 1981).

**GOETHE**, J. W., "Faust I" (Erich Trunz (ed.), *Goethe - Faust*, München: Verlag C. H. Beck, [1808] 2002) pp. 9-145.

**HUGO**, Victor, *Quatrevingt-treize* (Paris: Collection Folio Classique, Éditions Gallimard, [1874] 1979).

**MATURIN**, Charles, *Melmoth the Wanderer* (Oxford and New York: Oxford World's Classics, Oxford University Press, [1820] 1989).

**SHELLEY**, Mary, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (Oxford and New York: Oxford World's Classics, Oxford University Press, [1818] 1998).

**AMARTIN-SERIN**, Annie, “La Création Artificielle ou le Refus de l’Altérité” (*Littératures*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, 1999) pp. 199-208.

**BALDICK**, Chris, “The Monster Speaks: Mary Shelley’s Novel” (*In Frankenstein’s Shadow*, Oxford: Oxford University Press, 1987) pp. 30-62.

**BOTTING**, Fred, *Gothic* (London and New York: Routledge, 1996).

**BUESCU**, Helena C., “Hommes, Machines et Maladies: La Conscience Romanesque de l’Homme au Romantisme” (Hendrik van Gorp and Ulla Musarra-Schroeder (ed.), *Studies in Comparative Literature 29 – Genres as Repositories of Cultural Memory* (sep.), Amsterdam & Atlanta: Rodopi, 2000) pp. 555-568.

\_\_\_\_\_, *Grande Angular. Comparatismo e Práticas de Comparação* (Lisboa Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2001).

**CROOK**, Nora, “Mary Shelley, Author of *Frankenstein*” (David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, Oxford: Blackwell Publishers, 2000) pp. 58-69.

**FERREIRA**, Maria Aline, “Reprodução, Abjeção e Desejo em *Frankenstein*” (*Anglo-Saxónica, Revista do Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa*, Série II – N.ºs 2 e 3, Lisboa: Edições Colibri, 1996) pp. 89-98.

**GIL**, José, *Monstros* (Lisboa: Quetzal, 1994).

**HURLEY**, Kelly, *The Gothic Body. Sexuality, Materialism and Degeneration at the Fin de Siècle* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).

**JORDANOVA**, Ludmilla, “Melancholy Reflection: Constructing and Identity for Unveilers of Nature” (Stephen Bann (ed.), *Frankenstein, Creation and Monstrosity*, London: Reaktion Books, 1994) pp. 60-76.

**KORDECKI**, Lesly, “Monsters” (Jean-Charles Seigneuret (ed.), *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Vol. 2, Westport: Greenwood Press, 1988) pp. 870-876.

**LAFUENTE**, Antonio y **VALVERDE**, Nuria, “¿Qué se puede hacer com los monstruos?” (*Monstruos. Seres Imaginarios en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Biblioteca Nacional, 2000) pp. 15-37.

**PUNTER**, David, *Gothic Pathologies. The Text, The Body and The Law* (London: Macmillan Press Ltd, 1998).

**QUINTEIRO**, Sílvia M. J., “Monstros: Criação ou Mo(n)stração?” (*dos Algarves, Revista da Escola Superior de Gestão, Hotelaria e Turismo*, Nr. 6, Faro: Universidade do Algarve, 2000) pp. 27-32.

**REYNAUD**, Jean-Pierre, “Carnaval de Dieu. La Dé-monstration selon Hugo” (*Revue des Sciences Humaines – Le Monstre*, Tome LIX, Nr. 188, Lille III, Octobre-Décembre, 1982) pp. 33-59.

**STERRENBURG**, Lee, “Mary Shelley’s Monster: Politics and Psyche in *Frankenstein*” (George Levine and U. C. Knoepfelmacher (ed.), *The Endurance of Frankenstein, Essays on Mary Shelley’s Novel*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1984) pp. 143-171.

---

<sup>1</sup> Confronte-se também a distinção feita por Kordecki entre monstros “naturais” e monstros “artificiais”: “In a more manageable fashion, monsters can be categorized in literature as aberrations of the natural (human, animal, plant, or mineral) order or the artificial (machine) order. Certain notable monsters become aberrations by crossing these designated boundaries or combining attributes of different realms. As a result, the monster in literature almost always evokes aesthetic and ethical questions, because the different must invariably be judged as beautiful or ugly, good or evil” (1988: 870).

<sup>2</sup> Isto apesar de Gauvain poder ser entendido como a figura em que Cimourdain projecta esse amor feminino.

<sup>3</sup> Dada a possibilidade de através da criação artificial o homem poder criar um ser projectado e que se aproxime do seu ideal, Annie Amartin-Serin considera que este tipo de criação é sinónimo de recusa da alteridade que atingirá o seu auge com a clonagem (1999: 202-208).

<sup>4</sup> A este respeito confronte-se Ferreira, 1996: 92-97.

<sup>5</sup> De algum modo também a criatura de *Frankenstein*, já que esta é considerada por muitos autores como um produto da Revolução Francesa. Confronte-se Buescu, 2000: 558 e 2001: 99, Botting, 1996: 102, Sterrenburg, 1984: 157, Baldick, 1987: 54 e Crook, 2000: 60.

<sup>6</sup> A estas formas de gerar o monstro, devemos ainda acrescentar aquela que Arthur Machen descreve em *The Great God Pan* (1890), onde neste caso a heroína (monstruosa) nasce de uma relação transgressora entre uma humana e o deus Pan (Hurley, 1996: 12).

<sup>7</sup> Uma transversalidade que, de resto, segundo Hurley (1996: 24-25), é típica destes corpos indistintos e liminares, impedindo a sua classificação dentro de uma espécie e determinando assim que sejam designados como abominações ou monstros.