

FRANKENSTEIN E O MÉDICO E O MONSTRO: CONGRUÊNCIAS ENTRE O GÓTICO E A FICÇÃO CIENTÍFICA

Luigi Filipe Bonvenuto

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP), Cubatão, SP, Brasil

Khalil Salem Sugui (Orientador)

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP), Cubatão, SP, Brasil

Resumo: O presente artigo tem o intuito de analisar comparativamente as obras *Frankenstein*, de Mary Shelley, e *O Médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson. Para além dos aspectos estéticos presentes no gênero gótico do século XIX, caracterizado pela atmosfera sombria que se vale do medo como emoção catártica, a pesquisa investiga um importante núcleo temático que atravessa ambas as obras: a mudança interna e externa pela qual as personagens passam – uma transfiguração concreta, mas com profundas reverberações simbólicas. Considerando-se, outrossim, as conexões tácitas entre literatura e sociedade, busca-se também analisar o processo de criação das obras e a consonância de tais materialidades com as ideias críticas dos próprios autores acerca da sociedade em que viviam, possibilitando melhor compreender os ecos de uma estética complexa e multirreferencial, ora compreendida pelos traços da ficção científica, ora imersa nos horizontes da manifestação gótica.

Palavras-chave: Multirreferencialidade, gêneros, gótico, ficção.

Abstract: The present article aims to comparatively analyze the works 'Frankenstein' by Mary Shelley and 'The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde' by Robert Louis Stevenson. Beyond the aesthetic aspects found in the 19th-century Gothic genre, characterized by its dark atmosphere that leverages fear as a cathartic emotion, the research investigates a significant thematic core common to both works: the internal and external transformations the characters undergo – a tangible metamorphosis with profound symbolic repercussions. Moreover, considering the implicit connections between literature and society, this study also aims to analyze the process of creating these works and their alignment with the critical ideas of the authors about the society they lived in. This approach allows for a deeper understanding of the echoes of a complex and multireferential aesthetic, at times embodied in the traits of science fiction, and at others immersed in the realms of Gothic expression."

Keywords: Multireferentiality, genres, gothic, fiction

1. A ESTRUTURA NARRATIVA

1.1 O gênero épico narrativo

De acordo com Aristóteles em sua conhecida obra *Poética*, os gêneros literários dividem-se em três categorias: lírico (“palavra cantada”), dramático (“palavra representada”) e épico (“palavra narrada”). Essa divisão é útil para reunir diferentes textos literários ao longo da história em um mesmo grupo, permitindo reconhecer as particularidades comuns entre eles e como dialogam entre si. O presente artigo concentra-se em uma derivação do gênero épico-narrativo.

O termo épico vem do grego, *epikos* (ἐπικός), que significa “palavra”, “história”. De modo simples, o gênero épico é caracterizado por ter deuses e heróis como figuras centrais e narrar acontecimentos grandiosos (Cardoso, 2011), voltado à “narração de ações” sem almejar a musicalidade da lírica ou a catarse emocional da tragédia. O produto primário de tal gênero foram as *epopeias*: poesias narrativas que heroicamente evocavam um imaginário coletivo e constituem uma expressão gloriosa de mitos religiosos ancestrais e populares, usufruindo das virtudes dos personagens e de seu combate contra forças adversárias para promover um pensamento nacionalista.

Tendo em vista este propósito, Kempinska (2012, p.89) observa que elas atuam como um importante referencial cultural e nacional nas sociedades antigas, motivo pelo qual diferentes nações em diversas épocas geraram grandes epopeias, iniciando-se com a Epopeia de *Gilgamesh*, localizada na Suméria em 2.000 a.C., sequencialmente percorrendo a Grécia Antiga, onde surgiram as epopeias homéricas no século IX a.C.. Tal manifestação expandiu-se por um longo período, atingindo até mesmo a Idade Moderna, com *Os Lusíadas*, de Camões, além de outras.

Diferentemente do lírico e do dramático, marcados pela sensibilidade e fusão do eu-lírico com o mundo retratado, o gênero épico é marcado por uma clara distinção e afastamento emocional do narrador, que o permite contar os fatos fielmente ao invés de interpolar com suas próprias emoções, concedendo ao mundo da obra uma solidez não afetada pelos estados da alma (Cardoso, 2011, p.85-87), e eis por que é comparado à pintura: tem como propósito não a imersão sensorial, mas a apresentação panorâmica do passado.

Quanto à extensão, a narrativa épica é mais extensa do que o lírico e ocupa um tempo maior do que a tragédia, pois, embora o enredo central possa ser resumido em poucas linhas, os episódios ao longo da trajetória a tornam maior (Aristóteles, 2008 [323 a.C], p. 74), abrangendo um maior período e desenvolvendo mais personagens e acontecimentos de modo que, sem a limitação de uma cena por vez, ocupa-se de simultâneos núcleos narrativos (ibid., p.94). O épico ultrapassa a sua expressão clássica nas epopeias, estando presente em outras manifestações atuais, de modo que a tripartite de gêneros desdobrou-se em derivações que incluem o conto, a novela e o romance, esse último ocupando o espaço das antigas histórias heroicas e predominando a partir do século XIX.

1.2 O romance

O romance, originado do latim *romanice*, referência ao que é dito em romance, a língua vulgar nas regiões conquistadas pelos romanos, referia-se às narrativas de cavalaria medievais com temas amorosos e moralistas, porém o conceito atual surgiu apenas no século XVII graças a revolucionária obra de Miguel de Cervantes (1547-1616), *Dom Quixote de la Mancha* (1605).

Durante o século XVIII, os romances passaram por um reavivamento concomitante ao movimento artístico-filosófico do Romantismo que atravessou o continente europeu e respondeu ao crescente racionalismo e cientificismo do classicismo, valorizando uma maior sensibilidade e nuances na visão de mundo que iam além da almejada durante a revolução intelectual que deu início à modernidade.

O filósofo Isaiah Berlin (1909-1997) identifica o movimento romântico como uma revolução por si só: “a mais profunda e a mais duradoura de todas as mudanças na vida do Ocidente” (Berlin, 2015, p.15) ocorridas nesse período, um protesto burguês contra os aristocratas e uma reivindicação da subjetividade humana contra a objetividade iluminista que tornou os homens seres artificiais desprovidos de emoções, como criticou o precursor romântico George Hamann (ibid., p.77). Nesse cenário, o romance tornou-se importante como meio de divertimento para seu público-alvo, a classe burguesa, que se relacionava com as personagens sem notar que se entretenham com as próprias incoerências de suas vidas.

O romance tornou-se o porta-voz de suas [da burguesia ascendente] ambições, desejos, veleidades e, ao mesmo tempo, ópio sedativo ou fuga da mesmice cotidiana (...) Sem o saber, assistem ao espetáculo da própria vida como se fora alheia, estimulando desse modo uma forma literária que funcionava como o espelho em que se miravam, incapazes de perceber a ironia latente na imagem refletida (Moisés, 2006, p.159)

À luz das sinalizações de Massaud Moisés, percebe-se que o cotidiano por vezes fútil e a moralidade visível que os regia eram explorados pelos escritores, que atendiam a demanda do público e teciam críticas ao seu tempo. O espetáculo admirado pelos leitores são representações caricatas de suas próprias vidas, uma contradição sagaz que trouxe aos autores grandes possibilidades artísticas ao mesmo tempo que mantinham sua popularidade.

Cardoso (2011, p.93) considera o romance a evolução da epopéia nos tempos atuais em razão da universalização do que outrora era individual e particular, o globalismo moderno contrastado com o isolamento do passado; já o crítico literário Georg Lukács (2000, p.55) considera o romance “a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática”. Se outrora os versos eram direcionados ao coletivo, nos romances o objetivo é a representação da experiência individual e os conflitos enfrentados em meio a sociedade, incluindo as mudanças internas provocadas pelos acontecimentos que lhe sobrevêm (Kempinska, p.107).

Segundo Massaud Moisés (2006, p.166), “o romance encerra uma visão macroscópica da realidade, em que o narrador procura abarcar o máximo, em amplitude e profundidade, com as antenas da intuição, observação e fantasia”, atentando-se para todos os detalhes das interações sociais. Com efeito, ao retratar a inserção do sujeito na teia social que o rodeia, acompanhado de seus questionamentos, desafios e aprendizados, torna-se mais palpável se identificar com as pessoas criadas por meio de suas páginas, como se fossem reais, pois os dilemas enfrentados no amor, tristeza, medo, ambição são universais e retratam conclusões inesperadas ou desejadas para situações adversas. Ainda que essas situações em que se encontrassem fossem fantásticas, como no gênero gótico que veremos a seguir, a reação que demonstram nessas circunstâncias são críveis e não perdem de vista o real.

2. O GÊNERO GÓTICO

2.1 O significado do termo

O termo gótico é vago e tem vários significados, sendo o mais comum a relação com os godos, povo germânico originário da Escandinávia que invadiu o Império Romano durante as invasões bárbaras. O adjetivo foi utilizado por Giorgio Vasari (1511-1574) durante a Renascença para caracterizar a arquitetura ogival da Alta Idade Média que predominou nas catedrais e castelos dos séculos XII ao XVI, distinguindo-a da arquitetura anterior à queda de Roma. De modo pejorativo, considerou o exagero gótico e seu excesso ornamental um rompimento com a beleza idílica da arquitetura clássica, a vitória do caos sobre a ordem. As catedrais góticas, como passaram a ser chamadas, estão entre as mais famosas de todo o continente europeu, como a de Notre-Dame, em Paris, e a de Cologne, na Alemanha, representando a grandiosidade e o anseio de ascender aos céus.

As assombrosas construções góticas e o cenário pitoresco por elas envolto, com seus conventos, criptas e cemitérios, geram esse ambiente aterrorizante, mas ao mesmo tempo admirável aos observadores séculos após sua construção, dando vazão ao sobrenatural e a fortes emoções que compunham a essência do Romantismo. O que outrora provocava temor e espanto, passou a causar também deslumbramento e evocar a sensação do “sublime”, o conceito que permeia o Romantismo e envolve uma mistura de assombro e deleite.

2.2 O sublime

Embora o conceito de sublime já fosse explorado pela Filosofia desde anos antes, iniciando-se no século I com a obra de Longino, *Sobre o Sublime*, ganhou um novo significado no século XVIII de modo que “o termo se tornou, durante a fase inicial do século, um repositório para todas as emoções e feitos literários inaceitável às dominantes virtudes de equilíbrio, ordem e racionalidade neoclássicas” (Roberts, 1998, p.227). Enquanto o Neoclassicismo defendia a harmonia e a beleza graciosa, valorizando a figura feminina e a simplicidade natural, o Romantismo encontrou o belo no que antes era considerado assustador ou feio, fascinado pela grandiosidade e por

ambientes sombrios, inaugurando uma nova estética que influenciou os movimentos artísticos seguintes.

Longino conceituou o sublime como experiências que ultrapassam o limite racional e conduzem o homem à transcendência, (Longino, 1996, p.37), encontrando na literatura sua fonte artística primaz.

Séculos depois, utilizando do mesmo conceito e expandindo seu significado, o teórico irlandês Edmund Burke (1729-97) em sua obra *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias sobre o sublime e do belo* (1757) definiu como fonte do sublime “tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor ou de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível” (Burke, 1993 [1757], p.48), havendo um implícito prazer neste aparente sofrimento. O terror causa a mais forte emoção no espírito humano, pois é o pressentir do perigo, seja a dor ou a morte, afetando todas as percepções sensoriais do indivíduo e o colocando em um constante estado de alerta que impossibilita a ausência de reação. O seu maior grau não é o susto, mas o assombro (*astonishment*, equivalente ao adjetivo em português “atônito”), definido por Burke como um estado em que os atributos do ser são paralisados e consumidos pelo horror (ibid., p.65), impedindo temporariamente ação e o raciocínio e suscitando admiração, reverência e respeito mediante o deslumbre do que é superior. A fonte suprema do medo é a morte, que atenta contra a preservação dos sujeitos e interrompe o curso de suas vidas antes mesmo de sua chegada, pois apenas o seu anúncio é suficiente para causar pavor, sendo chamada, portanto, a “rainha dos terrores” (Burke, 1993). O sublime, assim, seria o âmago do espírito romântico, que busca a beleza não na perfeição e harmonia, mas no êxtase perante a grandiosidade ininteligível.

2.3 Precursores e início do gótico

Em termos de ambiente, o gótico explora cenários ligados à morte e antiguidade ao mesmo tempo que contempla o poder divino e transcendental expresso nos fenômenos naturais, como em raios e tempestades, estando essa última característica em consonância com as pinturas que predominavam no século XIX.

O primeiro campo literário influenciado pelo Romantismo foi a poesia, tendo como precursores na língua inglesa as figuras de James Macpherson (1736-1796) e o jovem Thomas Chatterton (1752-1770), esse último o primeiro poeta romântico em inglês. Além disso, autores pré-românticos que refletiam melancolicamente sobre a mortalidade humana e traziam temas de túmulos, eventos sobrenaturais e cemitérios, influenciaram os leitores a ver a morte não apenas com temor, mas com um interesse mórbido que permita ir além dos pensamentos sobre a vida terrena, elevando a mente ao transcendente (Alegrette, 2010).

Embora não seja um movimento ou uma escola literária definida, os poetas que se encaixam nessa categoria foram chamados de *Graveyard Poets* ou *Churchyard Poets*, “Poetas do Cemitério”, incluindo Robert Blair com seu poema *The Grave* (1743) e John Cunningham com *The Contemplatist* (1762), retratando a morte como um fato que não deve ser evitado, mas rememorado. Porém, a obra definitiva para o surgimento do gênero foi *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole (1717-97). Inspirado pelas excentricidades de sua própria moradia em Strawberry Hill, uma reprodução de um antigo castelo gótico, e pelas ruínas antigas de uma Inglaterra durante a assim chamada “Idade das Trevas”, utiliza da ambientação medieval e sombria para provocar nos leitores a sensação de terror, aliando uma escrita dinâmica e objetiva, a fim de prender a atenção. No prefácio da primeira edição, o autor diz que o livro é uma tradução de uma antiga obra italiana escrita durante a época das Cruzadas, com receio da recepção negativa, mas, após ver os calorosos elogios por parte do público, republica com um novo prefácio onde revela ser o verdadeiro autor, gerando frustração nos primeiros leitores. Nessa segunda edição, relata sobre a proposta da obra:

Foi uma tentativa de fundir dois tipos de romance, o antigo e o moderno. No primeiro, tudo era imaginação e improbabilidades; no segundo, pretendia-se que a natureza fosse sempre, e às vezes era copiada com sucesso (Walpole, 2019, p.17).

O “antigo romance” eram as novelas cavaleirescas medievais repletas de fantasia e rodeadas por misticismo, enquanto o moderno romance são as novelas iluministas que exaltam as virtudes e transmitem valores políticos ou filosóficos, como *Cândido* (1759), de Voltaire, *Pamela* (1740), de Samuel Richardson e *Emílio* (1762), de

Rosseau. Esse estilo dava pouco espaço ao irreal e limitava a criatividade, buscando ser sempre um retrato fiel da realidade.

Seu pioneirismo e influência tornaram o livro único na história da literatura, de modo que não é apenas incontestavelmente reconhecido como obra fundadora do gênero, mas também se observa o legado duradouro nas décadas seguintes, ultrapassando até mesmo séculos se considerar a influência no terror e na fantasia moderna. Seu ambiente sombrio foi considerado “padrinho espiritual de *Frankenstein* e *Drácula*” (Kennedy, 2015).

A oposição mais comum a tal tendência era a de que as obras eram imorais e despertavam nos leitores imaginações e pensamentos perigosos, opinião expressa em 1797 por um autor anônimo que se intitula apenas como “um novelista jacobino” em seu artigo chamado “O sistema terrorista de escrita romances”, em que afirma que se antes os antigos romances retratavam a vida humana e seus costumes com incidentes naturais, o Reino do Terror francês (1793-1794) “ensinou aos nossos novelistas que o medo é a única emoção que devem cultivar, que amedrontar e instruir eram a mesma coisa (...) desde então, não cessamos de ‘crer e tremer’; nosso gênio se tornou histérico e nosso gosto epilético” (Larsen, 2015).

Dentre os grandes autores góticos, destacam-se William Thomas Beckford (1760-1844), Matthew Lewis (1775-1818) e Charles Maturin (1780-1824), mas também figuras femininas como Ann Radcliffe, Clara Reeve (1729-1807), Mary Shelley (1797-1851), Sophia Lee (1750-1824) e posteriormente as irmãs Brontë, grandemente influenciadas pelo gótico, representando uma mudança no predomínio da autoria masculina e uma expressão do próprio público-alvo dos romances, mulheres, que encontravam nos livros reflexões sobre a estrutura social em que se situavam, como o casamento e o domínio patriarcal, bem como expressões de desejos românticos e sexuais proibidos, vendo na literatura uma vazão para emoções e pensamentos impedidos de serem publicamente expressos. Sady Doyle (Piccolo, 2023) destaca como os temas sobre nascimento, casa e fome são presentes na literatura de terror feminina, pois envolvem a restrita liberdade feminina sobre seu próprio corpo, em paralelo com o domínio sobre sua sexualidade.

Na transição do século XVIII para o XIX, popularizou-se no continente europeu, especialmente na Alemanha, as histórias fantasmagóricas e os contos fantásticos, opostos aos contos filosóficos setecentistas e abertos a uma maior subjetividade (Calvino, 2004), tendo como grandes nomes E.T.A Hoffmann (1776-1822), autor romântico reconhecido pelo conto “O Homem de Areia”, influência para os franceses Charles Nodier (1780-1844) e Honoré de Balzac (1799-1850).

O gótico encontrou-se em queda após a *Abadia de Northanger* (1817), de Jane Austen, uma sátira com os clichês do gênero construída através de uma protagonista fascinada por histórias de terror. Embora tenha saturado rapidamente, o século XIX veria um renascimento do gênero gótico e uma reinvenção de seus conceitos, especialmente quando a psiquê dos personagens passou a ser cada vez mais explorada e as paisagens sublimes outrora deslumbrante tornaram-se símbolos de seus estados mentais, expressões da solidão e tristeza contínuas na vida das personagens e dos autores.

3. FRANKENSTEIN

3.1 A vida de Mary Shelley

Seria possível depreender que a história de vida de Mary Shelley por si só já seria suficiente para servir de inspiração às suas obras, porquanto fora moldada pelas circunstâncias trágicas e constituída à luminosidade pujante de seu tempo. A morte e o abandono foram temas marcantes em sua vida, de sorte que se estenderam para suas obras (Roberts, 1998), aspecto também explorado na presente seção desse estudo.

Nascida em 30 de agosto de 1797 com o mesmo nome de sua mãe, filha única da autora feminista Mary Wollstonecraft e do filósofo anarquista William Godwin, “duas pessoas célebres da literatura” (Shelley, 2017, p.189), seu lar revolucionário a conduziu para um precoce esclarecimento intelectual. Seu pai, defensor do utilitarismo e crítico da aristocracia, publicou dois romances góticos, *Caleb Williams* (1794) e *St. Leon* (1799), para divulgar suas ideias políticas; sua mãe, seguindo um complementar caminho formativo, legou à filha ideias sobre a independência feminina e a oposição ao patriarcado institucional, como exposto em suas obras *Reivindicação dos Direitos*

da Mulher (1792) e *Maria* (1798), sendo considerada uma “proto-feminista” em virtude de suas próprias ideias e criações literárias.

Ao longo de sua vida, dividiu seu interesse entre a literatura e a ciência, inspirando-se nas obras românticas de William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, e acompanhando de perto as descobertas de Erasmus Darwin, Humphry Davy e Luigi Galvani, especialmente as que envolviam eletricidade e geração da vida (Gomes, 2018). Em 1812, na Escócia, sua vida mudou por completo ao conhecer o jovem poeta romântico Percy Bysshe Shelley (1792-1822), um adepto das ideias de seu pai; posteriormente, ele lhe serviria de grande influência literária, não apenas por seus escritos, um deles mencionado no décimo capítulo de sua *magnum opus*, mas por sua personalidade extravagante que inspirou a personagem do cientista de sua obra principal (Alegrette, 2010, p.86). Relacionou-se com ela em 1814, embora fosse casado com outra mulher, deserdando-a após sua fuga com a amante para a França. Acabaram por enfrentar dificuldades financeiras e tiveram a primeira filha em 1815; a criança, todavia, faleceu com onze dias, levando Mary à depressão e marcando uma trágica etapa em sua vida. (Kuiper, 2023).

Aos quatro anos, seu pai casou com Mary Jane Clairmont, com quem ela teve uma relação perturbada, ainda que tenha se tornado próxima de sua meia-irmã, Claire. Após o suicídio da esposa de Shelley, Mary se casou com ele em 1816, a contragosto do pai, e em maio daquele ano viajaram para Genebra, a fim de passarem a temporada de verão, acompanhados de Claire, John Polidori (1795-1821) e Lorde Byron (1788-1824), o maior nome dos poetas românticos da época. Durante essa viagem, ocorre a história que ganhou caráter lendário, contada pela autora na introdução da segunda edição da obra: em uma noite chuvosa, eles se reuniram para contar histórias de terror arrepiantes, e Byron propôs que eles criassem suas próprias histórias para apavorar os leitores. Ela desejava criar uma história que abordasse os temores da própria natureza humana e fosse capaz de “gelar o sangue e acelerar os batimentos do coração” de seu leitor; encontrava-se, no entanto, em bloqueio criativo. Foi então que ela presenciou um debate entre Percy e Byron sobre os recentes experimentos do galvanismo e o princípio da vida, em que cogitaram a possibilidade de reanimar corpos mortos e criar seres vivos unindo partes de outras criaturas. Mary foi dormir

com a mente perturbada e cheia de ideias e em seu leito, conduzida ao terreno fértil da imaginação onírica, concebeu imagens que dariam origem à sua obra.

“Eu vi o pálido estudante de artes profanas ajoelhado ao lado da coisa que ele juntou. Eu vi o medonho espectro de um homem estendido e então, sob o agir de alguma engenharia poderosa, mostrar sinais de vida e se agitar com um movimento meio vivo. Horrendo deve ser; pois extremamente terrível deve ser o resultado de qualquer empreendimento humano em zombar do estupendo mecanismo do Criador do mundo” (Shelley, 2017, p.192).

Estava originado o enredo principal de Frankenstein, um jovem audacioso que se propõe a realizar o impossível e acaba dando origem a um ser que o aterroriza por toda a sua vida. Arrepiada, correu para começar a história que deveria ser um conto, mas se estendeu por insistência de seu marido.

O livro terminaria de ser escrito em Bath, em 1817, e publicado em 1818 com o título de *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*, tendo sua escrita moldada pelas tragédias que acometeram sua vida nesse período: além da perda de sua primeira filha, sua meia-irmã Fanny se suicidou e ela perdeu sua segunda filha no período final de publicação, retratando o seu luto materno de modo figurativo em sua obra. “Mary Shelley escreveu sobre a maternidade no meio de uma epidemia de mortalidade infantil. Torna-se interessante observar que muitos aspectos de *Frankenstein* tem a ver com a sua própria experiência e com a perda dos seus filhos”. (Piccolo, 2023).

Em 1818, mudam-se para a Itália, por onde passaram seus últimos anos como casal. Sua vida foi repleta de amargura, pois ainda que amasse devotamente Percy, teve que lidar com o adultério e a morte de seus filhos; teve quatro filhos ao longo de sua vida, dos quais apenas um sobreviveu à infância, Percy Florence, nascido em 1819. Sofreu a grande tragédia de sua vida em 1822 quando seu marido morreu afogado em Livorno. Como viúva aos 24 anos de idade, retornou à Inglaterra e dedicou-se à literatura e à criação de seu filho, vindo a falecer em 1851 com cinquenta e três anos de idade em decorrência de um tumor cerebral que a afligia há anos.

Ao longo de sua vida, Shelley foi autora de cinco romances e vários contos; além de sua obra mais conhecida, escreveu também as ficções históricas *Valperga* (1823) e *As Fortunas de Perkin Warbeck* (1830), os romances focados em família *Lodore* (1835) e *Falkner* (1837) e a mais visionária de suas obras secundárias, *O Último Homem* (1826), uma das primeiras distopias e precursora da ficção científica, que

tem como cenário uma Europa do século XXI devastada pela doença beirando a extinção humana, um retrato de sua tristeza ao perder seus amigos e seu desencanto com os ideais românticos.

3.2 A obra

O romance é dividido originalmente em três volumes: o primeiro ocupa-se da história de Victor Frankenstein, sua paixão crescente por Elizabeth, seu interesse pela ciência e desejos de grandeza e a consequente criação da criatura; o segundo é o relato da criatura após sofrer o abandono, sua busca por entendimento do mundo e de si mesmo; o terceiro é o constante conflito entre o criador, que busca dar fim à sua obra, e a criatura, que o persegue odiosamente como vingança. Além desses marcos, existe uma história secundária que envolve o capitão Robert Walton, um almirante que embarca em uma viagem para o polo Norte, ambiente propício para a expressão do sentimento do sublime conceituado neste artigo.

Uma breve descrição do enredo revela os temas principais que permeiam a obra, como a morte, o abandono e a solidão, todos presentes na vida de uma jovem que cresceu sem mãe e um pai presente. A monstruosidade da criatura revela metaforicamente a visão de Mary sobre si mesma diante da desumanização vivenciada por mulheres sob estruturas que condenam a alteridade feminina e restringem suas liberdades.

A deserção de Vitor perante o horror do ser criado e a consequente busca por vingança da criatura contra seu criador é um reflexo da negligência parental vivenciada pela autora e um paralelo com o anjo caído de John Milton em *Paraíso Perdido* (1667), uma das principais influências de toda a obra. O épico de Milton retrata o Gênesis bíblico poeticamente e representa Satanás como uma figura complexa, rejeitado pelo seu Criador e em constante rebelião contra ele, pois “Reinar no Inferno preferir nos cumpre/ À vileza de ser no Céu escravos” (Milton, 2018 [1667], p.47). Os românticos viram em sua figura uma espécie de herói Prometeano, mais como um anti-herói, desafiando uma autoridade que o puniu injustamente (Sasani, 2016);

A figura do titã grego que invade a oficina de Hefesto no Olimpo para roubar o fogo dos deuses e presentear os homens, colocando-se como uma figura redentora

para então ser injustamente punido por Zeus, dialogava fortemente com os intelectuais dessa época que se viam como líderes na busca pela iluminação racional opostos aos déspotas remanescentes no continente. Segundo a história descrita por Hesíodo em sua *Teogonia*, Prometeu é o criador e benfeitor da humanidade, concedendo aos seres mortais a tecnologia que lhes traz salvação e incorporando os ideais de rebelião e liberdade tão estimados pelos autores deste período, sendo recorrente nas alusões literárias e filosóficas, inclusive no drama lírico de Percy Shelley, *Prometeu Desacorrentado* (1820), que enaltece o herói rebelde e paraleliza a obra de Ésquilo, *Prometeu Acorrentado*, convertendo o mito em uma exaltação à perfeição humana e sua racionalidade (Alegrette, 2010, p.51).

Na obra, Victor Frankenstein espelha o arquétipo prometeico, ultrapassando a fragilidade e limitação humana e aventurando-se na criação de uma nova espécie humana. Como Prometeu, busca melhorar a condição humana ao almejar o “princípio da vida” em sua ousada investigação científica, sua versão do “fogo divino”, representando a descomedida sede iluminista pelo progresso e vaidosamente endeusando-se no processo:

Vou abrir novos caminhos, explorar poderes desconhecidos e revelar para o mundo os mais profundos mistérios da criação (...) A vida e a morte me pareciam limites ideais, que eu deveria primeiro romper e derramar uma torrente de luz em nosso mundo obscuro. Uma nova espécie me abençoaria como seu criador e fonte; muitas naturezas felizes e excelentes deveriam sua existência a mim. (Shelley, 2019 [1818], p.54)

Em um fascínio misto pelo esoterismo e a ciência, Victor torna-se obsessivo e abdica de toda a sua vida pessoal em prol de seu projeto, transgredindo as regras sociais ao recolher nefastos restos mortais e uni-los em um arroubo emocional em prol do conhecimento, em um ato considerado blasfemo: “Eu pegava ossos nos necrotérios e bulia, com dedos profanos, os formidáveis segredos das carcaças humanas” (Shelley, 2019 [1818], p.55). A incoerência de seus atos com sua opinião inicial sobre ser levado pela paixão evidencia sua transformação ao longo da obra no que Soares Gomes chamou de “pós-humano”, um conceito advindo da ficção científica e filosofia. Portanto, no processo de criação do monstro, há também a sua desconstrução como plena figura humana (Gomes, 2018, 869).

Sua tentativa inspiradora de tornar-se um deus criador toma proporções grotescas diante do trágico resultado que gera repulsa no próprio autor, fugindo em desespero. “A monstruosidade de sua criação é predicada sobre o dilema de que, apesar das partes serem minuciosamente escolhidas, apenas uma divindade pode harmonizar o todo” (Roberts, 1998, p.213).

A morte é um dos temas centrais da obra, encarnada na figura do monstro, uma simbiose da corrupção cadavérica e do espírito vivificante. Groom (2012, p.105) assim sintetiza o paradoxo existencial da criatura: “O Monstro está tanto vivo como morto, restos mortais costurados juntos; um *memento mori* ambulante, no limite da vida e da morte (...) esse Monstro é uma realidade física e intelectual, não um ser sobrenatural”. É um ser verdadeiramente singular, animal, humano, tecnológico, uma fusão desastrosa e bem-sucedida, uma contradição ambulante (Gomes, 2018, p.861).

Nunca nomeado devidamente, sendo sempre chamado de “demônio”, “monstro abominável”, “diabo imundo” e outros termos pejorativos, é rejeitado desde o princípio devido à sua aparência, retratando os danos do abandono parental e da marginalização dos que não são acolhidos socialmente, pois o ser se considerava bom antes da desgraça corrompê-lo (Shelley, 2019 [1818], p.104). A monstruosidade vai além da esfera tangível e perpassa a autoconsciência do monstro sobre si, tomado por angústia, que assombra sua vida, um deletério episódio que se converte em puro ódio contra o criador, identificando-se com Satã, embora devesse ser Adão (ibid., p.71). O gênero gótico é marcado por uma duplicidade constante que aqui ela se revela na relação criador e criatura, em que os papéis se invertem ao longo dos acontecimentos, pois um é o duplo do outro (Gomes, 2018, p.867). O monstro, em um ímpeto de ódio, chega a exclamar que “Você é meu criador, mas eu sou o mestre, obedeça!” (Shelley, 2019 [1818], p.177).

Em razão de seu fundamento científico, é considerada por alguns como a primeira ficção científica verdadeira, pelo fato de lidar com a explicação dos fenômenos anormais de maneira completamente racional ao invés de fantástica. Ao descrever a história da ficção científica, Aldiss (1973, p.3) é contundente em afirmar que o gênero “nasce no coração do movimento romântico inglês em exílio na Suíça”, sendo a obra de Mary antecessora em décadas às de Júlio Verne (1828-1905), tradicionalmente

considerado o inventor do gênero com suas viagens extraordinárias, e em quase um século às de H.G. Wells (1866-1946), autor de inúmeras obras futuristas (ibid., p.23).

O livro permanece relevante por lidar com tópicos muito presentes na atualidade, como o custo do conhecimento humano e os riscos em um agir não ético perante a natureza. Como observa o escritor Stableford (1995, p.46), “Victor é o arquétipo do homem destruído por sua própria criação, uma espécie de tecnofobia na qual o homem moderno é condenado a ser destruído por seus próprios artefatos”.

4. O MÉDICO E O MONSTRO

4.1 A vida de Robert Louis Stevenson

Robert Louis Balfour Stevenson (1850-1894) foi o filho único de Thomas Stevenson, um engenheiro, e Margaret Isabella Balfour, nascido em Edimburgo, na Escócia. Durante a infância, sua saúde frágil, sua acompanhante por toda a vida, confinou-o a cama por grande parte do tempo, restringindo sua socialização e aprendizado formal, sendo portanto educado por tutores privados e cuidadoras, uma condição que lhe permitiu desenvolver fértil imaginação (Daiches, 2023). Aos dezessete anos, foi à universidade a fim de se tornar engenheiro e seguir o ramo familiar, mas sempre teve desejo de se tornar escritor; foi, assim, decidido que o criativo jovem cursaria Direito para então seguir seu sonho, tornando-se advogado aos vinte e cinco anos.

Ítalo Calvino (2004) afirma que foi na Inglaterra que se abriu o caminho para o gênero fantástico contemporâneo, marcada por um tipo de escritor refinado que se apresenta como popular com a devida técnica e empenho, tendo como maior exemplo a figura de Stevenson, desvalorizado por críticos pela sua “literatura simples”. O fato é que escreveu de tudo o que havia de diferente entre os gêneros literários – fábulas, poemas, peças, biografias, diários de viagem, romances, histórias de aventura infantis –, apenas não se adequando ao padrão da literatura vitoriana (Dury, c2018).

Em 1876, viajou para o norte da França junto com um amigo seu e conheceu Fanny Osbourne, americana casada e mãe de dois filhos que se tornaria sua futura esposa. Ela retornou para seu marido após dois anos juntos e em 1879 seu divórcio estava no processo final, quando partiu para a Califórnia e casou-se com ela em 1880. Em agosto se mudaram para Westbourne, no sul inglês, e embora debilitado, foi seu

período mais produtivo, quando escreveu *Ilha do Tesouro* (1883), *Raptado* (1886) e *O médico e o monstro* (1886).

Em agosto de 1887, mudou-se para Nova Iorque com sua família em busca de uma saúde melhor e ali deparou-se com uma considerável fama, recebendo várias propostas de contratos lucrativos feitas por editores. Em junho de 1888, decidiu partir em uma viagem pelo Pacífico, vagando por diversas ilhas e escrevendo relatos sobre suas viagens até se estabelecer na Samoa em 1890 e falecer de um súbito acidente vascular cerebral em 3 de dezembro de 1894, aos quarenta e quatro anos.

Seu legado literário foi extenso e, enquanto vivo, foi admirado por grandes autores como Proust, Arthur Conan Doyle e seu amigo Henry James.

4.2 A obra

Ambientada no auge da Era Vitoriana, *O Médico e o Monstro* tem como núcleo principal o misterioso sr. Hyde e sua relação com o renomado dr. Henry Jekyll. No início, o narrador Gabriel Utterson, um metódico advogado amigo do médico, crê que este criminoso persegue o respeitável doutor como “fantasma de algum pecado” (Stevenson, 2017 [1886], p.21), mas logo repara coincidências estranhas: o sujeito perverso cometeu um crime com a bengala de Jekyll e a porta em uma viela onde fora visto atropelando uma criança era uma entrada situada nos fundos da casa do próprio doutor. O fato de Hyde ser o herdeiro de todo o patrimônio de Jekyll o fez pensar que o compeliu a isso; ao decorrer da narrativa, todavia, descobre-se que a amizade entre ambos se trata de uma dupla personalidade, pois Jekyll desenvolveu uma poção que o permite revelar uma face violenta de seu ser. Em suas palavras, fora “dentro de mim mesmo que aprendi a identificar a total e primitiva dualidade humana” (2017, p.75).

Tal conceito de duplicidade é explorado em outras obras de Stevenson, como o conto *Markheim* (1885), e é definido no folclore germânico como *doppelgänger* (“ambulante duplo”), uma versão alternativa da pessoa na forma de fantasma. Nesse caso, ambas as identidades estão no mesmo corpo, porém com aparência física totalmente diferente, uma de *gentleman* e outra horrorosa e perturbadora; Hyde era visto como “deformado”, “troglodita” e “não-humano”, além de ser chamado de “fera”, “filho do inferno”, “presa da humanidade”. A transitoriedade do doutor entre o respeito na alta

sociedade e o desprezo por uma criatura nefasta e proscrita dividiu o seu interior, vagando entre os extremos (ibid., p.90).

Conquanto possuísse o controle da transformação, mesmo após a decisão de não mais se metamorfosear, Hyde cresceu em seu interior e tornou-se seu estado natural, despertando mais de uma vez por dia, o que o obrigou a aumentar a dose. O Hyde que antes permanecia enjaulado passou a assumir o controle nos momentos de fragilidade, tornando-se mais forte que a personalidade que antes o continha, estando vinculado a ela até o fim de sua vida. O domínio foi tamanho que enfraqueceu Jekyll, encontrando-se “languidamente fraco, tanto física quanto mentalmente, e exclusivamente ocupado em um único pensamento: o horror do meu outro eu” (ibid., p.93).

A dissociação entre suas identidades chega ao ponto de Jekyll referir-se a Hyde em terceira pessoa como se mais fosse uma entidade totalmente distinta, compartilhando apenas o âmbito físico, embora ambos se odiassem. O combate torna-se tão expressivo, que, quando Jekyll percebe que a provisão de sal impuro chega ao fim, também um momento final em sua existência está por vir, o que indica um movimento em direção ao suicídio, o que é dimensionado como “verdadeira morte”: “chegou a hora da minha *verdadeira morte*, e o que se seguirá só diz respeito a outro homem que não sou eu” (ibid., p.95).

Adentrando um diálogo transversal com realidades maiores e mais complexas, muitas são as interpretações que decorreram desta novela; dentre elas, está a de que o embate represente a identidade dividida entre a Escócia e a Inglaterra, um sentimento compartilhado entre muitos habitantes do Reino Unido após o Ato de União de 1801, o que levou a uma “Escócia Anglicizada” (Groom, 2012, p.108). Outra leitura considera o pioneirismo da obra em relação a conceitos que seriam explorados pela psicanálise anos depois. Segundo Freud, a personalidade humana é uma tripartite constituída de Id (identificação), ego e superego. O Id é o inconsciente, responsável pelos impulsos de prazer e sempre buscando a gratificação imediata de seus desejos independente das consequências; o superego, por sua vez, é a instância repressora, a moralidade conduzida por princípios éticos que age pelo dever; e o ego, considerando o macrossistema proposto por Freud, seria a esfera conciliadora, equilibrando o interior em razão das relações sociais (Carvalho, [s.d]).

Hyde representa, portanto, o Id, movido pelos estímulos e despreocupado com os efeitos de seus atos, enquanto Jekyll é a moralidade que restringe os atos insensatos. A existência de Hyde é a aparente causa do problema, devendo ser extirpado; contudo, quanto mais batalhava para contê-lo, mais o mesmo lutava para se manifestar, ardendo em abstinência. Constatou-se, assim, que é impossível dissociá-los, pois a sua personalidade era constituída de ambos: fosse como Hyde ou Jekyll, o “eu” se manifestava igualmente, um em vício e outro em virtude.

Outra consideração é a crítica elaborada pela obra contra a moralidade da era vitoriana, de maneira que Jekyll sintetiza os valores de um *gentleman* inglês renomado e Hyde a evasão dos impulsos carnis, violentos e primitivos presentes nos seres humanos, mesmo nos burgueses mais civilizados. A inibição forçada religiosa e socialmente não era capaz de conter a vazão de paixões naturais

Na figura do respeitável doutor que de dia busca a cura e o avanço científico e de noite desperta seu lado animalesco e maligno, Stevenson retrata a visceral hipocrisia da sociedade vitoriana, experienciada por ele quando, em decorrência dos padrões sociais, foi censurado por seu pai por causa de seu estilo de vida. A criação rigorosa de Stevenson sob a égide da Igreja da Escócia e a moralidade puritana vigente em seu país revelam-se nas menções de temática religiosa e no conflito descrito como pertencente a “um pecador tentado e trêmulo”. Hyde é a figura do pecado carnal, consumido pela insensatez em busca do prazer desenfreado, enquanto Jekyll é o espírito racional submetido exteriormente às leis divinas e humanas, o lado espiritual que continuamente promete penitências pelas iniquidades cometidas por seu lado antagônico (Stevenson, p.89), uma ilustração extraída da cosmovisão cristã.

A reflexão final que a obra traz é aterrorizante para todos os seres: a possibilidade de existirem outras versões do ser, mas cujas expressões se encontram guardadas no interior do indivíduo; tais versões não se manifestam, pois, pela repressão social; contudo, uma vez desveladas, poderiam realizar atos irracionais.

5. LITERATURA COMPARADA

As duas obras justapostas apresentam grandes semelhanças temática, ainda que guardem em sua essência as singularidades de sua criação estética. Com efeito, ainda que se distanciem em sete décadas, a crítica estabelecida convergem-nas em um território assaz comum: enquanto a grande descoberta de Victor está em como gerar a vida e tornar animado o que outrora estava inerte, a descoberta de Jekyll consta na psicologia humana, observando o fato de que todos os homens são seres unitários em corpo e matéria, mas interiormente duplos, constituídos de duas naturezas em constante conflito. Um deseja transcender a humanidade, gerando uma nova espécie mimética ao ser humano, enquanto o outro busca transcender a barreira moral inerente que todos possuem, encontrando seu “fogo divino”, segundo o mito prometeico.

A descrição de Hyde e do monstro de Frankenstein aproximam-se, embora o primeiro seja verdadeiramente maligno; o outro, por sua vez, comete as atrocidades apenas após os sofrimentos que o afligiram. Jekyll afirma que, sob a feição de Hyde, todos eram apreensivos em se aproximar dele, pois “todos os seres humanos, quando os encontramos, são mesclas de bem e mal: e Edward Hyde, solitário entre as fileiras da humanidade, era mal puro” (Stevenson, p.79). O monstro é pejorativamente descrito ao longo de toda a obra, marcado por sua feição horrenda. A marginalização pautada pela aparência era e ainda permanece presente na sociedade, repleta de preconceitos em relação aos que não se adequam em seus padrões

No que tange ao pioneirismo científico de *Frankenstein* e *O Médico e o Monstro*, é possível ainda erigir a reflexão sobre os danos causados por um gênio inconsequente: em seu projeto de aparente “progresso”, cria uma monstruosidade que o consome e resulta em sua morte, causando ainda prejuízo a outras pessoas à sua volta. A responsabilidade do criador com sua criatura é um símbolo marcante, possibilitando de maneira bastante simbólica uma discussão que rumo para além do campo ficcional.

Contemplando-se também as searas do pensamento humanístico e os domínios da senda científica, C.P. Snow, em sua renomada obra *As Duas Culturas e Uma Segunda Leitura*, analisa a relação entre campos do conhecimento a princípio distintos

e como há um possível e frutífero intercâmbio de saberes entre tais esferas, algumas vezes eclipsada ou fragmentada pela falta de comunicação entre literatos e cientistas. Os primeiros consideram os outros como otimistas em excesso e os últimos consideram os outros como desprovidos de visão. A leitura de ambas as obras permite notar que uma troca de conhecimentos entre ambas as áreas seria frutífera para uma ponderação ética rigorosa sobre os possíveis efeitos dos avanços científicos, tão temidos em uma sociedade fascinada pela inteligência artificial e modificação da genética humana, buscando poderes que ultrapassam sua capacidade.

6. CONCLUSÃO

Este artigo buscou mapear uma curta trajetória do gênero épico-narrativo ao longo da história e seus desdobramentos no gênero do romance e o subgênero do gótico, possibilitando o pleno entendimento das obras literárias enquadradas em tais categorias. A análise detalhada de *Frankenstein* e *O Médico e o Monstro*, considerando o contexto de produção, enredo e as análises decorrentes de sua leitura, permitiu constatar a relevância de ambas as produções para a história da literatura e a evolução do gênero de terror, atentando-se para os pontos em que convergem, sem com isso desmerecer o singular valor de cada obra.

Observou-se, pois, como o gênero do terror possui raízes em uma estética sustentada pela ideologia filosófico-intelectual do século XIX e o entrelaçamento que produções dessa área possuem com outros gêneros, como a ficção científica, permitindo analisar a multirreferencialidade dentro do campo da literatura e o diálogo existente entre as Ciências Humanas e as Ciências Exatas, bem como a antecipação que a primeira possui em relação aos avanços da segunda e os significativos impactos sociais gerados pelo progresso tecnológico, envolvendo dilemas éticos complexos.

Por fim, destaca-se a mutabilidade das personagens abordadas nessas obras, sujeitas a transfigurações que se relacionam simbolicamente, conduzindo a reflexões muito maiores, contemplando os conflitos existenciais e identitários e expandindo os diálogos para além de uma crítica que analisa a arte literária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIKIN, John; BARBAULD, Mrs. (Anna Letitia). **Miscellaneous pieces, in prose: by J. and A. L. Aikin**. Belfast: James Magee, 1774; Eighteenth Century Collections Online Text Creation Partnership, 2011. Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/cqj/t/text/text-idx?c=ecco;cc=ecco;rgn=div1;view=toc;idno=004853488.0001.000;node=004853488.0001.000:10>. Acesso em: 10 nov. 2023

ALDISS, Brian Wilson. **Billion Year Spree: The True History of Science Fiction**. Nova Iorque: Doubleday & Company Inc, 1973.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Ana Maria Valente. 3 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARAÚJO, Ana Karênina Trindade de. **Os caminhos do sublime: Longino, Burke, Kant e Schiller**. Saberes: Revista interdisciplinar de Filosofia e Educação, [S.l.], v.1, n.esp, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/saberes/article/view/6422>. Acesso em: 15 ago. 2023.

BARCELLA, Laura. “**Horror Is a Soothing Genre... It’s Upfront About How Scary It Is To Be a Woman**”. Longreads, 2019. Disponível em: longreads.com/2019/08/14/interview-with-sady-doyle/. Acesso em: 03 nov. 2023.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias sobre o sublime e do belo**. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas, S. P.: Papirus, 1993.

BERLIN, Isaiah. **As raízes do Romantismo**. Trad. Isa Mara Lando. 1 ed. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

BRITANNICA, T. Editors de Encyclopaedia. **Doppelgänger**. Encyclopedia Britannica, 18 ago. 2023. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/doppelganger>. Acesso em: 3 nov. 2023

KUIPER, Kathleen. **Mary Wollstonecraft Shelley**. Encyclopedia Britannica, 1 nov. 2023. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Mary-Wollstonecraft-Shelley>. Acesso em: 3 nov. 2023.

CALVINO, Italo. **Contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CARVALHO, Alexandre. **O que são Id, Ego e Superego?**. Superinteressante. Disponível em: super.abril.com.br/especiais/id-ego-e-superego-deus-e-o-diabo-na-terra-do-eu. Acesso em: 2 out. 2023.

CÂNDIDO, Antônio. **A personagem da ficção**. 11 Ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DAICHES, David. **Robert Louis Stevenson**. Encyclopedia Britannica, 13 Oct. 2023. Disponível em: www.britannica.com/biography/Robert-Louis-Stevenson. Acesso em: 3 nov. 2023.

DURY, Richard. **Robert Louis Stevensons's life**. RLS Website, 2018. Disponível em: https://robert-louis-stevenson.org/?page_id=20254. Acesso em: 3 nov. 2023

FILHO, Antonio Cardoso. **Teoria da Literatura I**. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, CESAD, 2011.

GOMES, A. S. **A ciência monstruosa em 'Frankenstein': aspectos do pós-humano**. Gragoatá, v. 23, n. 47, p. 848-872, 29 dez. 2018.

GROOM, Nick. **The Gothic: A Very Short Introduction**. Oxford: Universidade de Oxford, 2012.

KATHY, Larsen. **The Terrorist System of Novel-Writing (1797)**. Disponível em: <https://home.gwu.edu/~klarsen/terror.html>. Acesso em: 03 nov. 2023.

KENNEDY, Maev. **Strawberry Hill, Horace Walpole's fantasy castle, to open its doors again**. The Guardian, 2015. Disponível em: www.theguardian.com/artanddesign/2015/feb/25/strawberry-hill-horace-walpole-gothic-castle-otranto-open-again. Acesso em: 31 jul. 2023.

KEMPINSKA, Olga Guerizoli; SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de. **Teoria da Literatura**. Vol 2. Rio de Janeiro: Fundação CECIERJ, 2012.

KUIPER, Kathleen. **Mary Wollstonecraft Shelley**. Encyclopedia Britannica, 1 nov. 2023. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Mary-Wollstonecraft-Shelley>. Acesso em: 3 nov. 2023.

LONGINO. **Do sublime**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do Romance: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 34 ed. São Paulo: Duas Cidades, 200.

MILTON, John. **Paraíso Perdido**. Trad. António José de Lima Leitão. 1 ed. São Paulo: Martin Claret, 2018.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária: Prosa I**. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PICCOLO, Livia. **Descubra por que as mulheres são as maiores criadoras e consumidoras do gênero TERROR!**. YouTube, 15 out. 2023. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=HnWJkpmJOVU & ab_channel=Antof%C3%A1gica](https://www.youtube.com/watch?v=HnWJkpmJOVU&ab_channel=Antof%C3%A1gica). Acesso em: 02 nov. 2023.

ROBERTS, Marie Mulvey *et al.* **The Handbook of Gothic Literatura**. Londres: 1998.

SASANI, S.; PILEVAR, H. No Romantic Prometheus: Mary Shelley's Frankenstein and Rejection of Romanticism. *International Journal of English Language & Translation Studies*, [s.l.], v. 4, n. 3, p. 50-59, 2016. Disponível em: www.eltjournal.org. Acesso em: 3 nov. 2023.

STABLEFORD, Brian. **Frankenstein and the Origins of Science Fiction**. In: SEED, David. *Anticipations: Essays on Early Science Fiction and its Precursors*. Liverpool: Liverpool University Press, 1995.

SNOW, C.P. **As duas culturas e uma segunda leitura**. 1 ed. São Paulo: 1995.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein: Annotated for scientists, engineers, and creators of all kinds**. Londres: The Mit Press, 2017

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Trad. Silvio Antunha. Principis, 2019.

STEVENSON, Robert Louis. **O Médico e o Monstro**. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Via Leitura, 2017.

WALPOLE, Horace. **O castelo de Otranto**. Trad. Oscar Nestarez. 1 ed. Barueri: Escotilha, 2019.