



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS – LÍNGUA INGLESA

JULIANA APOLIANA TAVARES ALVES

O gótico feminino em *Frankenstein*, de Mary Shelley

Cajazeiras – PB

2022

JULIANA APOLIANA TAVARES ALVES

O gótico feminino em *Frankenstein*, de Mary Shelley

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Curso de Licenciatura Plena em Letras – Língua Inglesa, do Centro de Formação de Professores, da Universidade Federal de Campina Grande – *Campus de Cajazeiras*, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras – Língua Inglesa.

Orientador: Profa. Dra. Daise Lilian Fonseca Dias.

Área de Concentração: Estudos Literários

Cajazeiras – PB

2022

A474g Alves, Juliana Apoliana Tavares.
O gótico feminino em Frankenstein, de Mary Shelley / Juliana Apoliana Tavares Alves. - Cajazeiras, 2022.
53f.: il
Bibliografia.

Orientadora: Profa. Dra. Daise Lilian Fonseca Dias.
Monografia (Licenciatura em Letras - Língua Inglesa) UFCG/CFP,
2022.

1. Literatura inglesa. 2. Gótico feminino. 3. Estudos literários. 4. Ciência. 5. Shelley, Mary. 6. Frankenstein. I. Dias, Daise Lilian Fonseca. II. Universidade Federal de Campina Grande. III. Centro de Formação de Professores. IV. Título.

UFCG/CFP/BS CDU - 821.111

FOLHA DE APROVAÇÃO

Banca Examinadora

Monografia aprovada em 25/08/ 2022



Prof^a. Dra. Daise Lílian Fonseca Dias
(Orientadora)



Prof. Dr. Francisco Francimar de Sousa Alves
(Examinador interno – UFCG)



Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa
(Examinador interno – UFCG)

Prof. Ms. Elinaldo Meneses Braga
(Suplente)

AGRADECIMENTOS

A elaboração deste trabalho graças ao apoio de diversas pessoas que compõem meu trajeto acadêmico, dentre as quais agradeço:

À minha professora orientadora, Daise Lilian Fonseca Dias, que me auxiliou na elaboração do projeto e execução dele, e por se manter participativa ao longo do processo de escrita deste Trabalho de Conclusão de Curso. Agradeço também por intensificar meu interesse pela Literatura, sobretudo, pela Literatura Gótica de viés feminista.

Aos meus familiares, pela instrução e apoio, possibilitando meu foco e persistência na carreira acadêmica, assim como aos meus colegas de Curso, pela motivação e cumplicidade no decorrer deste percurso.

Por fim, a todos os meus amigos próximos, que apresentaram interesse no meu crescimento e compreensão pela minha ausência enquanto estive desenvolvendo esta pesquisa.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é analisar características do gótico feminino em *Frankenstein or The Modern Prometheus* (1818), da escritora inglesa Mary Shelley (1797-1851). Este romance trata de um cientista que constrói uma criatura viva com partes de seres humanos mortos, e debate temores próprios de uma sociedade em plena época da Revolução Industrial, tais como, o medo do Outro (masculino, feminino, racial etc). Esta estética notabilizou-se por retratar crimes contra mulheres indefesas, e a autora debate isto de uma forma e perspectivas pouco comuns para a época. Para esta empreitada, a metodologia adotada nesta pesquisa se constituiu em uma revisão bibliográfica utilizando-se primordialmente os pressupostos de Botting (1996), Burgess (2003), Hogle (2006), Gilbert e Gubar (1984), Husillos (2014), Leite (2009), Moers (1976), Monteiro (2017) e Tillotson (1983) para fundamentar o gótico feminino. Nesta sequência, os levantamentos de Giassoni (1998), Florescu (1998) e Lecercle (1991) foram basilares na leitura dos limites da ciência encontrados na violação das leis naturais e a “depressão pós-parto” artificial de Victor Frankenstein. Nesse sentido, a dualidade entre o criador e a Criatura é referida através das conjecturas de Lellis (2021) e Rank (2011) perante a tradição *Doppelgänger* que sonda a narrativa prometeica. Esta pesquisa mostrará que a autora adaptou a estética gótica para tratar de temores femininos.

Palavras-chave: Literatura inglesa; Gótico feminino; ciência.

ABSTRACT

The objective of this research is to analyze features of the female gothic in *Frankenstein or The Modern Prometheus* (1818), by the English writer Mary Shelley (1797-1851). This novel deals with a scientist that creates a living creature with parts of dead human beings, and debates fears of a society during the Industrial Revolution, such as, the fear of the Other (male, female, racial etc). This aesthetic gained notoriety for portraying crimes against helpless women, and the author debates this in an uncommon way and perspective. For such an enterprise, the methodology used for this research was characterized by a literature review, primarily using the assumptions of Botting (1996), Burgess (2003), Hogle (2006), Gilbert and Gubbar (1984), Husillos (2014), Leite (2009), Monteiro (2017) and Tillotson (1983) to ground the Female Gothic. Then, the surveys of Giassoni (1998), Florescu (1998) and Lecercle (1991) were fundamental to the discussions about the limits of science found in the violation of natural laws and the artificial “postpartum depression” of Victor Frankenstein. In this sense, the duality between the Creator and the Creature is referred to through the conjectures of Lellis (2021) and Rank (2011) before the *Doppelgänger* tradition that probes the Promethean narrative. This research will show that Shelly adapted the gothic aesthetic to deal with female fears.

Key-words: English literature; Female gothic; Science.

“Se nos afastarmos da novela de Mary Shelley para melhor apreciarmos o arquétipo de sua forma, vemo-la como uma consequência solitária e devastada em busca, primeiro de consolo, depois da vingança e, por fim, da autodestruição que será apocalíptica, que destruirá o criador com sua criatura. Mesmo que talvez não tenha sido esta a intenção de Mary Shelley, o tema principal de sua novela é um equilíbrio necessário ao prometeísmo, pois este exalta o aumento do conhecimento a despeito de tudo mais. Frankenstein rompe a barreira, que separa o homem de Deus, e cria uma vida aparente, mas ao fazê-lo confere apenas morte à vida”.

(Harold Bloom)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. ASPECTOS DO GÓTICO (FEMININO) NA LITERATURA	15
1.1 O SURGIMENTO DO ROMANCE (GÓTICO) INGLÊS	15
1.2 O GÓTICO: DA ORIGEM À LITERATURA.....	18
1.3 O ROMANCE GÓTICO NA PERSPECTIVA FEMINISTA.....	23
2. A TRAJETÓRIA LITERÁRIA DE MARY SHELLEY	27
2.1 O CONTEXTO DA PRODUÇÃO DE <i>FRANKENSTEIN</i>	27
2.2 FRAGMENTOS DA POÉTICA DE MARY SHELLEY	31
3. A PERSPECTIVA GÓTICA FEMININA EM <i>FRANKENSTEIN</i>	35
3.1 ASPECTOS DO ROMANCE <i>FRANKENSTEIN</i> E SUAS TIPOLOGIAS.....	35
3.2 O GÓTICO (FEMININO) EM <i>FRANKENSTEIN</i>	43
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
REFERÊNCIAS	50

INTRODUÇÃO

Entre outras expressões poéticas, a Literatura surge como uma manifestação artística através das palavras. Entretanto, essa expressão foi inicialmente restrita a um determinado grupo, no caso, homens livres e, por óbvio, de classes abastadas, visto que sabiam ler, escrever e dispunham de recursos para fazê-lo. Nesse viés, eis a razão da escritora se converter mais tarde em algo a ser conquistado arduamente, tanto à possibilidade de leitura e aquisição de textos literários, quanto à produção e publicação deles.

Na compreensão de Leite (2009), a inserção feminina no mundo da Literatura teve seu início na Grécia Antiga com a aristocrata Safo de Lesbos (VII a.C. - VI a.C.), fato que demarcou a inclusão da mulher no cenário da poesia lírica. Posteriormente, a inserção feminina na Literatura ocorreu lentamente através de um conjunto de movimentos políticos, sociais, ideológicos e filosóficos com o propósito de obter direitos equânimes de gêneros, sendo este, o Feminismo, desse modo, libertando-se de padrões patriarcais baseado em normas de gêneros rígidas em desfavor da mulher. Diante disso, é importante assinalar que, na Grécia antiga, até mesmo os papéis femininos das tragédias eram representados por atores.

A seguir, na Idade Média, as cantigas de amor eram escritas por homens. Nesse cenário, outra figura de grande vulto aparecerá na França durante a Idade Média quando Cristine de Pisan (1364-1430) publica *A Cidade das damas* [*La cité de dames*] (1405), atualmente considerada sua utopia feminista. Mencionados por Rüsen (2007) como 'saltos utópicos' no decorrer da narrativa, as projeções da realidade evidenciada na obra idealizam, por meio de alegorias, um âmbito construído para mulheres socialmente ilustres.

No século XVIII, o pensamento toma espaço perante o domínio da Revolução Industrial fomentadas pelas injustiças sociais. Em conformidade com os fragmentos de Melo (2000), esse contexto revolucionário substituiu de modo gradual o trabalho exibido pela força muscular, abrindo espaço para a atuação feminina. Eventualmente, a diligência feminina no mercado de produção industrial tomou notoriedade, todavia, apenas aos homens foram conquistados, em 1789, a *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* [*Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*]. Ao presenciar este feito em seu país, a escritora francesa Olympe de Gouges (1748-1793) questiona a restrição desses

direitos privados à mulher em seu documento nomeado a *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã* [*Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*] em 1791.

Na Inglaterra, o movimento se notabiliza através de Mary Wollstonecraft (1759-1797), autora de *Uma reivindicação dos direitos da mulher* [*A Vindication of the Rights of Woman*], de 1792. Pioneira do movimento feminista inglês, ela lutou por ideais de liberdade, igualdade e fraternidade advindos da Revolução Americana, em busca de independência política da Inglaterra e que foram abraçados pela Revolução Francesa. Ao apurar as diligências da escritora, Gilbert e Gubar (1984) retomam o impasse cultural acerca da (não) inserção feminina na Literatura dominada a princípio pelo sexo masculino, o qual compreendia a mulher como biologicamente inferior para proferir reflexões profundas, o que se explica devido às privações educacionais a mulheres, e não a uma possível condição genética.

Partindo para o século XIX, a escrita feminina toma espaço nas mãos de Jane Austen (1775-1817) e as irmãs Brontë espelhando o berço inglês, representadas por Charlotte (1816-1855), Emily (1818-1848) e Anne (1820-1849). Nos Estados Unidos, se destacam as contribuições de Emily Dickinson (1830-1886) e Louisa May Alcott (1832-1888). No Brasil, Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) e Carolina Nabuco (1890-1981) participam da inserção da escrita deste século.

Neste período, convém considerar que a representação feminina nas obras literárias não abarcava as vivências de mulheres negras, que contemplam urgências discrepantes às de mulheres brancas. Diante disso, esta parcela da população feminina é inicialmente mencionada no discurso “E não sou uma mulher?” [“Ain’t I a woman?”] emitido em 1851, na Convenção dos Direitos da Mulher em Akron, Ohio. Jones e Simões (2017) mostram que o discurso proferido pela abolicionista afro-americana e ativista dos direitos da mulher chamada Sojourner Truth (1797-1883), evidencia o modo que as mulheres brancas são tratadas como frágeis, enquanto a mesma, por ser negra, era vista como resistente mais que qualquer outro homem. Com isso, sua essência feminina é menosprezada, indicando possuir demandas distintas ao que eram atribuídas por feministas brancas.

Nesta lógica, Gonzáles (2010) denota que, pela falta de amparo e leis relacionados ao trabalho feminino nas indústrias, mulheres eram comumente exploradas no mercado de trabalho. Eventualmente, no dia 8 de março de 1857, as trabalhadoras têxteis nova-iorquinas entraram em greve reivindicando melhores salários e denunciando as condições desumanas de trabalho. Ao serem brutalmente violentadas pela polícia, as manifestantes

criaram dois anos mais tarde seu próprio sindicato. Em março de 1909, milhares delas voltam a se manifestar pela redução da jornada de trabalho, direito ao voto, uma melhor remuneração e fim da exploração infantil. No ano seguinte, a Organização das Nações Unidas institui o Dia Internacional da Mulher, que foi inicialmente celebrado em 19 de março de 1911, nos países da Europa. Em 25 de março de 1911, período da luta das causas feministas, operárias têxteis na fábrica Triangle Shirtwaist de Nova Iorque morrem em um incêndio que ceifou 129 mulheres. Diante disso, as vítimas eram majoritariamente jovens imigrantes que ficaram presas por fecharem todas as portas. Em homenagem a esse fato histórico, a Organização das Nações Unidas oficializou o dia 8 de março como o Dia Internacional da Mulher.

Entre os séculos XIX e XX é protagonizado na Inglaterra o direito ao sufrágio, desempenhando a publicação de artigos jornalísticos, conferências, propagandas, pressão parlamentar e manifestações pacíficas. Todavia, Monteiro e Grubba (2017) denotam que as sufragistas britânicas utilizaram atos violentos, repercutindo maior visibilidade para o movimento. Em protótipo a isso, em 1913, durante a famosa corrida de cavalo no *Derby Day*¹, a feminista Emily Davison (1872-1913) atira-se na frente do cavalo do rei da Inglaterra, George V, tornando-se uma mártir da causa, pois ao se sacrificar pelos direitos das mulheres, a ativista segurava consigo panfletos referentes ao movimento das sufragistas. Diante da injustiça da condição feminina, seis mil mulheres marcham nas ruas de Londres na data do seu funeral, desencadeando a primeira grande passeata em prol do voto feminino.

A Literatura deste período é integrada pela escritora inglesa Virginia Woolf (1882-1941), que expunha temas como a homossexualidade e transexualidade em uma autobiografia fictícia chamada *Orlando* (1928), na qual o personagem principal, a qual traveste a escritora Vita Sackville-West, com a qual Woolf se envolveu amorosamente. No ano seguinte, Woolf divulga *Um Teto Todo Seu* [*A Room of One's Own*] (1929), expondo sua insatisfação pela dificuldade encontrada ao participar de um âmbito literário dominado drasticamente por homens. Dando continuidade à temática do romance autobiográfico sáfico, Gertrude Stein (1874-1946) publica *A autobiografia de Alice B. Toklas* [*The autobiography of Alice B. Toklas*] em 1933, onde redigiu a autobiografia da

¹ Segundo Pease (2005), *Derby Day* trata-se de uma longa corrida de cavalos, programada para o início de junho de cada ano, atualmente no hipódromo de Epsom Downs, na cidade da Inglaterra chamada Epsom, localizada no condado de Surrey.

sua companheira, tornando-se uma personagem narrada em terceira pessoa a partir das suas próprias experiências amorosas.

A segunda onda ocorreu entre 1960 e 1970, período em que as feministas lutaram para que os direitos adquiridos na primeira onda fossem mantidos, sendo estes: o direito de poder estudar, votar, exercer profissões restritas ao sexo masculino, a publicação de obras literárias e a inserção de banheiros femininos em locais públicos. Em representação dos questionamentos a respeito do conceito de feminilidade e da essência da mulher, *O Segundo Sexo [Le Deuxième Sexe]*, de 1949, da francesa Simone de Beauvoir trata a visão deturpada da sociedade sobre a feminilidade, em que o homem é o sujeito e a mulher o objeto incompleto, definido como biologicamente inferior. Diante disso, a escritora considera a privação feminina ao acesso à cultura, sendo mantida em âmbitos domésticos. Sendo assim, a construção social torna a mulher incapaz de adquirir a mesma estrutura social que o homem, não a sua natureza. Assim, revela-se o complexo de inferioridade como uma influência do panorama histórico onde valoriza-se a virilidade acima da feminilidade. A autora não nega a psicanálise, mas questiona a influência estrutural do contexto em que seus fundamentos se tratam.

Nesse cenário sexista, onde os homens são vistos como provedores destinados a oportunidades advertidas às mulheres, Betty Friedan aborda em *A Mística Feminina [The feminine mystique]* (1963) a compreensão histórica da opressão e libertação das mulheres, revelando os mecanismos de controle de gênero. Onde, conclui que mulheres são capazes de desempenhar papéis sociais sem o apoio masculino. Em consonância, a obra de ficção-científica *A mão esquerda da escuridão [The left hand of Darkness]* (1969) de Ursula K. Le Guin retrata um planeta com habitantes ambissexuais, que oscilam entre o feminino e o masculino, propagando formulações feministas através de conceitos imagéticos que permeiam a esfera social.

Representando um símbolo de luta do feminismo negro, Angela Davis (1944) foi pertencente ao partido das Panteras Negras, que defendia a resistência armada nos bairros negros contra a perseguição policial, sendo injustamente presa e considerada uma terrorista de alta periculosidade. Em um contexto de segregação racial, a escritora publica *Mulheres, Raça e Classe [Women, Race and Class]*, de 1981, delatando a violência em relação a gênero, raça e classe social.

Em harmonia aos apontamentos realizados previamente, Santos e Oliveira (2018) destacam que o corpo feminino negro é socialmente apresentado como promíscuo e animalesco, esclarecendo a fragilidade como uma característica designada a mulheres

brancas. Desse modo, evidenciam-se novamente as divergentes necessidades inseridas no movimento feminista, pois enquanto as mulheres brancas lutavam pela revogação da maternidade compulsória, esperando ter o direito de escolha sobre a maternidade, as mulheres negras lidavam com a esterilização compulsória que almejava uma suposta purificação racial. Segundo Johnson (2013), a esterilização californiana foi um marco exemplar liderado pelo movimento ideológico eugenista da supremacia branca que pregava inferioridade das outras raças, visto que cerca de 20.000 homens e mulheres foram esterilizados no Estado da Califórnia por considerarem este método punitivo como uma estratégia de saúde pública. A lei, criada no início do século XX, visava evitar a propagação de genes de grupos minoritários, chegando a repercutir na Alemanha Nazista em 1933, que juntamente adotou tais práticas de esterilização.

Nesse cenário, a terceira se instaura, reivindicando a permanência dos direitos alcançados e novas pautas, concernentes à sexualidade feminina, abuso sexual, aborto e conquistas trabalhistas. Diante do exposto, o feminismo na Literatura possui figuras como Margaret Atwood (1939), que reflete as necessidades divergentes de mulheres a partir de suas classes, crenças e raças no romance distópico *O Conto da Aia* [*The Handmaid's Tale*] (1985), propagando reflexões sobre censura, liberdade, direitos civis e poder. Em paralelo, essas temáticas são abordadas por Bell Hooks (1952-2021) com enfoque na vivência de mulheres negras em obras como *Raiva Assassina* [*Killing Rage*] (1995) e *O Feminismo é para todo mundo* [*Feminism Is for Everybody*] (2000). Silvia Federici (1942), por sua vez, firma as raízes históricas em *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpos e acumulação primitiva* [*Calibano e la strega: Le donne, il corpo e l'accumulazione*] (2004) e *Mulheres e caça às bruxas* [*Caccia alle streghe, guerra alle donne*] (2019) ratificando a evolução da mulher na Idade Média aos dias atuais.

Para abarcar tantas perquisições, as vertentes abrangem óticas distintas dentro do movimento feminista. Nesse sentido, é entendido por Monteiro e Grubba (2017) que o primeiro se trata do *feminismo liberal*, que surge na Revolução Francesa visando à inserção feminina na ordem político-econômica liberalista. O *feminismo marxista ou socialista* parte da perspectiva da mulher ser delimitada economicamente a partir do capitalismo, que a oprime no mercado de trabalho. O *feminismo interseccional* parte do pressuposto de que não apenas o gênero oprime a mulher, mas também sua cor, grupo econômico, entre outros fatores contextuais. O *feminismo radical* possui uma visão biológica sobre a mulher, o qual delimita a concepção feminina ao seu órgão sexual e busca abolir o patriarcado de modo drástico. O *feminismo negro* é voltado a pautas

restritas às vivências de mulheres negras que lidam com o racismo, desconhecido pelas necessidades ponderadas por mulheres brancas.

À face do exposto, a escrita da perspectiva de mulheres recontou a trajetória, preliminarmente explanada, em distintos gêneros literários. Adiante, será demarcada a aparição do subgênero do Romance denominado Gótico, que, para firmar-se na Literatura, trilhou por entre um extenso percurso de escrituras femininas de autoras célebres.

O preâmbulo acima visa salientar o contexto da escrita da inglesa Mary Shelley, visto que esta pesquisa tem como objetivo se propor a analisar aspectos do Gótico feminista em sua obra-prima, *Frankenstein ou O Moderno Prometeu* [*Frankenstein or The Modern Prometheus*], romance publicado em 1818, fato que envolve um olhar sensível e crítico literário em relação ao subgênero do Romance escolhido pela autora para compor sua obra, isto é, o Gótico, sobretudo porque a análise requer precisão e consciência social ao averiguar as cartas deixadas pelo capitão Robert Walton sobre seu contato com o suposto herói da obra, o cientista Victor Frankenstein. Tratando-se de um Gótico feminista de caráter prometeico², a narrativa busca indagar os limites acerca do conhecimento desmedido do homem em sociedade que, ao desafiar as leis naturais, possui uma punição em seu desfecho.

Este trabalho visa também interpretar o impacto da depressão pós-parto da gestação artificial do ser sem nome criado pelo protagonista, evidenciando a descrição gótica na trajetória evolutiva da Criatura, a negligência médica refletida na busca pelo conhecimento desmedido do Dr. Frankenstein e a sequela deixada pelo abandono no ser por ele criado. Desse modo, torna-se crucial pôr em relevo o viés autobiográfico deste clássico da Literatura ao retratar a maternidade de modo inusitado, uma vez que a autora se utiliza de uma figura masculina para conceber uma vida artificialmente por efeito de preceitos da alquimia.

Atribuir a um personagem masculino a experiência gestacional conduz a perspectiva externa para uma vivência emocional de peso social que, de antemão, apenas mulheres intuíram. Destarte, neste romance, a mulher não adentra na vivência masculina,

² Segundo Giassone (1998) O título *Frankenstein ou O Moderno Prometeu* [*Frankenstein or The Modern Prometheus*] evidencia a nítida influência ao mito grego de Prometeu. O mito trata da punição de Prometeus, que roubou o fogo dos deuses e o deu aos homens. Ele expressa a punição do Homem à sua irreversível ação que, com a ausência divina, torna-se prisioneiro de si mesmo ao traçar seu trágico destino.

e sim o oposto. Logo, analisar aspectos do Gótico feminino na trama revela questões sociais trazidos de modo alegórico através da escrita de Shelley.

Perante o apresentado, o enfoque do capítulo 1.1 retoma estas reivindicações da voz feminina por intermédio da escrita de autoras consagradas. Neste levantamento, pautas que envolvem problemáticas políticas, ideológicas e filosóficas são referidas em obras célebres das pioneiras referentes às distintas tipologias formuladas pelo Romance de viagem, Romance Sentimental, Romance Gótico, Romance de Ficção, Romance Histórico, Romance de Formação, Romance Psicológico, Romance Romântico e Romance Policial.

No que concerne o capítulo 1.2, norteia-se pela origem do Gótico na Literatura, onde se instaura com o termo ligado ao povo Godo³, mencionado unicamente na obra *Gética*, publicada no ano de 551 d.C. pelo historiador Jordanes. Embora tenham sido extintos por volta de 700 d. C., a influência dos Godos se manteve na arquitetura, migrando para Literatura Inglesa na escrita de Horace Walpole, na obra gótica que se tornaria paradigmática, *O castelo de Otranto* [*The Castle Of Otranto*], de 1764.

Por sua vez, o capítulo 1.3 se volta à produção literária gótica realizada por mulheres. A princípio, a escritora inglesa Ann Radcliffe (1764-1823) é a pioneira, abrindo espaço para Mary Shelley, as irmãs Brontë, Charlotte Perkins Gilman (1860-1935), Shirley Jackson (1916-1965), Toni Morrison (1931-2019), Angela Carter (1940-1992), Susan Hill (1942), Caitlin Kiernan (1964), Mariana Enríquez (1973), Helen Oyeyemi (1984), entre outras escritoras que contribuem para este gênero. A elas coube a tarefa de traduzir a estética gótica forjada na pena masculina para a perspectiva feminina.

No que se refere ao capítulo 2 introduz a biografia de Shelley em relação à sua trajetória literária. Diante disso, é relatado no capítulo 2.1 o seu contexto de produção focado na obra *Frankenstein ou O Moderno Prometeu* (1818), denotando relatadas suas dificuldades emocionais e sociais presentes na obra, responsáveis pelo caráter autobiográfico na depressão pós-parto análoga do protagonista. Assim como é relacionado à experiência vivida pela autora, na perda de seus filhos, ainda no período da gestação, sendo um trauma que ela transfere para seu romance perante a figura do cientista Victor Frankenstein.

Desvelando as influências literárias da autora, o capítulo 2.2 explora os aspectos da poética de Shelley, com ênfase para os seus romances escritos, sendo estes:

³ Nos pressupostos de Sartin (2019), o povo Godo é referido em inglês como “Goth”, os quais falavam o “Gothic”, isto é, o “Gótico”, e viviam na “Gothland”.

Frankenstein ou O Moderno Prometeu (1818), *Valperga* (1823), *O Último Homem* [*The Last Man*] (1826), *As Fortunas de Perkin Warbeck* [*The Fortunes of Perkin Warbeck*] (1830), *Lodore* (1835), *Falkner* (1837) e *Mathilda* (1839); as narrativas de viagem *History of a Six Weeks' Tour* (1817) e *Rambles in Germany and Italy* (1844); e o drama *Proserpine* (1832).

Em relação ao capítulo 3, se aborda a perspectiva gótica feminista no que se refere aos aspectos e tipologias evidenciadas no romance trágico de Shelley, retratados no capítulo 3.1, perante o contexto da época, a busca pelo conhecimento desmedido e do medo do desconhecido expressado na psicologia do terror, a insanidade revelada perante o cientista louco, a ambientação sombria retratada diante da arquitetura gótica, a deformidade corporal, o abandono, a depravação sexual, a analogia do trauma pós-parto e depressão, a melancolia e a dualidade dramatizada nos personagens.

Em fechamento, o capítulo 3.2 retoma o olhar aos cenários que remetem substancialmente na aparição feminina na ambiência sombria deste gótico. Ademais, contrasta a retratação do masculino em contraponto à figura da mulher, desbravando locais e saberes ocultos do enquadramento social respectivo ao feminino no contexto social do período iluminista.

Em síntese, desde 1818 essa obra abarca uma influência nítida, excedendo o âmbito literário. Diante disso, investigá-la exige a compreensão das características do Gótico inglês na Literatura feminina e feminista, sendo assim, é válido enfatizar os pressupostos crítico-teóricos de Moers (1976), Tillotson (1983), Gilbert e Gubar (1984), Lecercle (1991), Botting (1996), Giassoni (1998), Florescu (1998), Burgess (2003), Hogle (2006), Leite (2009), Rank (2011), Husillos (2014), Monteiro (2017) e Lellis (2021), basilares neste processo de interpretação do percurso prometeico contemplado na obra de Mary Shelley.

1. ASPECTOS DO GÓTICO (FEMININO) NA LITERATURA

1.1 O SURGIMENTO DO ROMANCE (GÓTICO) INGLÊS

O romance é definido por Mello e Oliveira (2013) como um gênero textual que consiste em uma narrativa longa, escrita em prosa. O termo “romance” deriva-se da palavra *romanice*, que significa qualquer obra escrita em romance. Sua origem provém no século XVIII, quando as longas narrativas em prosa assumem o lugar dos poemas épicos escritos em versos. Esta ruptura é lida por Lukács (2000) como uma objetividade épica, onde no desenrolar da trama se expõe as relações sociais na modernidade, conquanto, o Romance não se restringe a uma única comunidade arcaica grega. Em suma, é esclarecido que o enfoque do romance em prosa está na representação do reflexo do cotidiano.

A estrutura deste gênero na perspectiva de Mello e Oliveira (2013) é designada pela mudança de valores retratada na sociedade burguesa em relação à sociedade antiga. Em consequência, é modificado o caráter do Romance, que autores como Bakhtin (1988) defendia existir na Literatura clássica greco-latina, diferente de Lúkacs (2000), que o considera um gênero existente a partir da ascensão da burguesia, onde o foco da trama se dá pela tensão dos conflitos dentro das relações intrínsecas do indivíduo ante a esfera social que o rodeia.

Entre as distintas tipologias de romances, o *Romance de viagem* se configura, perante a leitura de Villalta (2004), abordando aspectos da jornada pessoal de personagens reais ou fictícios. Neste modelo, Daniel Defoe (1660-1731) publica o primeiro romance deste gênero narrando as aventuras de *Robinson Crusoe* (1719). Perante isso, Jonathan Swift (1667 - 1745) retoma tais elementos na obra *As Viagens de Gulliver* [*Gulliver's Travels*] (1726), trazendo a busca pelo desconhecido em narrativas alucinantes.

O *Romance Sentimental* se manifesta a partir das obras *Clarissa* (1748) e *Pamela ou a Virtude Recompensada* [*Pamela, or Virtue Rewarded*] (1740) de Samuel Richardson (1689-1761), enaltecendo as virtudes do sentimentalismo. Nessa sequência, *A história de Tom Jones, A Fundadora* [*The History of Tom Jones, a Foundling*] (1749) de Henry Fielding (1707-1754) e *Razão e Sensibilidade* [*Sense and Sensibility*] (1811) de Jane Austen caracterizam este subgênero explorando os sentimentos e relações humanas ao levantar questões de cunho social, como injustiças ou casamentos arranjados.

O Romance Gótico nasce pelo interesse à beleza da arquitetura gótica e ao misterioso cenário sombrio, como castelos assombrados, conventos e cemitérios. Os traços da escrita de Horace Walpole em *O castelo de Otranto* (1764) tornaram-se sucedidos como características marcantes na denominação do que consideramos Gótico. Isto posto, é notória a presença de ambientação macabra, cientistas loucos e personagens não confiáveis em ficções como *Frankenstein: or the Modern Prometheus* (1818) de Mary Shelley, *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* [*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*] (1886) do escocês Robert Louis Stevenson. Ambos mesclam a presença da Ficção Científica com o Gótico.

Em 1816 é estabelecido um marco no *Romance de Ficção Científica* com a primeira publicação de *Frankenstein* da inglesa Mary Shelley, que esclarece a preocupação com os adventos trilhados pelo progresso científico e suas consequências indesejadas nos valores morais da época. Sequencialmente, Piassi (2013) considera que a Ficção Moderna se estabelece a partir das publicações do escritor francês Jules Verne (1828-1905) em *Viagem ao Centro da Terra* [*Voyage au Centre de la Terre*] (1864) e *Vinte mil léguas submarinas* [*Vingt mille lieues sous les mers*] (1870). Assim como, a influência do inglês H. G. Wells (1866-1946) com *A Máquina do Tempo* [*The Time Machine*] (1895), *O Homem Invisível* [*The Invisible Man*] (1897) e *A Guerra dos Mundos* [*The War of the Worlds*] (1898).

O *Romance Histórico*, por sua vez, estreia na escrita de Walter Scott (1771-1832). Burgess (2003) afirma que o autor escrevia em média dois romances por ano, sendo *Ivanhoé* (1820) o primeiro romance histórico, naquele contexto do Romantismo, retratando o cenário da Idade Média inglesa em torno do cavalheirismo, heroísmo, honra e lealdade ao rei. Em sua definição, o Romance Histórico trata-se da narrativa ficcional ambientada em determinado período histórico verídico.

As irmãs Brontë têm uma célebre influência na Literatura Inglesa. Influenciadas por Lord Byron e John Milton, as irmãs Charlotte, Emily e Anne utilizavam os pseudônimos Currer, Ellis e Acton Bell para publicar seus livros. Visto isso, Charlotte Brontë publicou em 1847 a obra *Jane Eyre*, um exemplo de *Romance de Formação*, também referido pela sua nomenclatura em alemão, *Bildungsroman*⁴, que se trata de um subgênero cujo principal objetivo é retratar a trajetória do personagem desde sua infância

⁴ Conforme Nascimento (2020) denota, a palavra *Bildungsroman* se origina do termo em alemão “Bildung” que significa formação, e “roman” refere-se a novela. Em português, esta expressão se nomeia por Romance de Formação.

à maturidade. Denotando seu vislumbre a formação moral, subjetiva e psicológica da protagonista, este romance vitoriano manifesta de modo sutil as injustiças do papel feminino na sociedade em relação às limitações e ao moralismo matrimonial.

Em contraste, neste mesmo ano Emily Brontë (1818-1848) publica *O morro dos ventos uivantes* [*Wuthering Heights*] (1847), que traduz o Romance Psicológico por centrar-se na consciência individual dos personagens, prismando a interioridade dos fenômenos mentais que inquietam a mente. Na sua escrita, se apuram as barreiras sociais impeditivas da consumação do romance entre Cathy e Heathcliff através de cenários cabalísticos que ressaltam aspectos do Gótico.

Anne Brontë (1820-1849), por sua vez, publica no ano seguinte *A Morada de Wildfell Hall* [*The Tenant of Wildfell Hall*] (1848) que retrata um Romance Romântico, identificado pelo idealismo, heroísmo e amor. A obra narra de modo epistolar a tentativa falha de Helen em corrigir o comportamento prejudicial do marido Arthur, um alcoólatra que almeja viver calorosamente. Desse modo, a autora expõe os medos, atribulações e impulsos tendo foco no arquétipo moral dos figurantes da sua trama.

Em sequência, o subgênero Policial surge com o influente papel de Edgar Allan Poe na base do *Romance Policial*, que demarca o enredo com enfoque ao esclarecimento de um crime misterioso desvendado por um detetive. Em exemplo a isto, o detetive mais famoso da Literatura trata-se do investigador Sherlock Holmes em *Um estudo em vermelho* [*A Study in Scarlet*] (1887) pelo escritor Arthur Conan Doyle (1859-1930). Segundo Diogo (2007), Doyle encetou a popularização do método dedutivo usado nas investigações de tramas ambientadas na Inglaterra vitoriana, apresentando contraste entre racionalidade e o sobrenatural empreendidos em elementos do Gótico. Entre outros nomes, destaca-se a presença de Agatha Christie (1890-1976) nas obras *O Misterioso Caso de Styles* [*The Mysterious Affair at Styles*] (1920), *O Assassinato de Roger Ackroyd* [*The Murder of Roger Ackroyd*] (1926) e *Assassinato no Expresso do Oriente* [*Murder on the Orient Express*] (1934) que expressa um inimigo ameaçador em narrativas violentas. Consecutivamente, Donald Rumbelow (1940) publica em 1975 a obra *Jack: O Estripador* [*Jack: The Ripper*], contextualizando a desigualdade social da época, prostituição e fatos documentais de modo grotesco.

Por conseguinte, se provam perceptíveis as distintas classificações dentro do romance, que agrupam estruturas organizadas por meio de elementos essenciais para caracterizar determinado subgênero narrativo. Sabendo que o romance, distinguindo-se de gêneros literários alheios, apresenta uma extensão textual com certa dimensão de atributos, o

subtópico seguinte deslumbra os elementos constituintes do Gótico mediante o romance *Frankenstein ou O Moderno Prometeu* (1818).

1.2 O GÓTICO: DA ORIGEM À LITERATURA

Em conformidade com Houaiss (2005) referente ao termo “Gótico”, trata-se de um adjetivo ligado aos Godos, sendo estes, indivíduos nascidos na Gótia, região do Sul da Escandinávia que antes era denominada de Gotalândia, local onde hoje se situa a Suécia. Pela historicidade da língua gótica ser oral, não há registros de escrituras deste grupo; desse modo, é uma língua extinta. No entanto, seu legado foi registrado no único relato que comprova a origem destes povos germânicos, na obra *Gética* (551 d. C), do historiador Jordanes, que viveu no século VI, e apresenta os primeiros registros daquele povo entre o século I e II e, eventualmente, demarca sua extinção por volta do ano de 700 d. C.

De acordo com os pressupostos de Jordanes (2001) a respeito dos Godos, analisa-se que, ao serem perseguidos pelo Império Huno, consistindo-se em um temido grupo da antiga confederação eurasiática de cavaleiros nômades com a aristocracia de núcleo altaico, os referentes povos germânicos partem rumo ao Sul, chegando ao Império Romano. Divididos em dois grupos, sendo eles os Visigodos e Ostrogodos, em meados do século III ao V, estes grupos invadem o Império Romano do Ocidente e do Oriente.

Por sua vez, os Visigodos, que residiam na região oeste, migram para Roma e estabelecem alianças, porém, ao decorrer do tempo são abusados e perseguidos por Roma por serem considerados bárbaros. Embora fossem catequizados, eles não possuíam a oportunidade de se casarem com os romanos, eram tratados com inferioridade e constantemente massacrados.

Essa perseguição levou a batalha de Adrianópolis, em que o imperador Flávio Valente (328 d.C - 378 d.C) e a metade do império romano morre. Com isso, o império Visigodo ganha o direito de se filiar a Roma. À vista disso, o rei Alarico (370 d.C - 410 d.C) lidera uma expedição com os Visigodos para saquear Roma no ano de 410 d.C. Em seguimento, lhes é proporcionada a conquista de estabelecer um reino próprio. Localizado inicialmente na Gália, o reino visigodo se estabelece firme no século VI e VIII.

Enquanto isso, os Ostrogodos, pertencentes à região Leste, permanecem aliados ao lado dos Hunos até o ano de 454. Não obstante, os germânicos se revoltam contra o líder Ellac (425 d.C - 454 d.C), o novo rei dos Hunos e filho de Átila (400 d.C - 453 d.C).

Eventualmente, os Hunos são derrotados pelos seus inimigos quando seu rei é morto. Liderados por Teodorico, O Grande (454 d.C - 526 d.C), os Ostrogodos invadiram a península italiana em 488 e formam um reino que permanece até o ano de 553 d.C. Seu líder mata Flávio Odoacro (433 d.C 493 d.C), o primeiro rei da Itália, e recebe o título romano de Patrício, assim como o cargo político mais alto da República Antiga, o cônsul. Desse modo, sua capital torna-se Ravena, região da Emília-Romanha, na Itália.

Ainda que este grupo apresente um legado político e cultural, o termo “Godo” foi intensamente referido como sinônimo ao que era bárbaro e selvagem em contraste à ideia de civilização empregada pelos romanos. Sua influência foi mais tarde expressada como uma manifestação artística, dado que, a partir do final do século XII, nascem o sagrado e o profano da Arquitetura Gótica na região da França, Germânia e na Inglaterra, mantendo a influência da arquitetura romana a estrutura sombria do povo Godo. De modo pejorativo, os artistas renascentistas denominavam este novo modelo como *bárbaro*.

No século XVII surge o termo Arquitetura Gótica, em referência às catedrais europeias, pelo pintor e arquiteto Giorgio Vasari (1511-1574), que era adepto ao clássico estilo romano. Opondo-se a isto, o quarto Conde de Orford, aristocrata e romancista inglês chamado Horace Walpole (1717-1797), possuía um grande apreço pela Idade Média, sobretudo o estilo Gótico, chegando a transformar sua residência em um pequeno castelo. Posteriormente, sua admiração alcançaria a Literatura na criação de um novo gênero literário, o Romance Gótico, com a publicação do livro *O Castelo de Otranto* (1764), dando início à inclusão de elementos do Gótico na Literatura.

Dando sequência, a escritora Ann Radcliffe surge como uma das fundadoras da ficção gótica na Inglaterra, tendo um papel crucial na representação feminina com obras, a exemplo de “Os Mistérios de Udolfo” [“Mysteries of Udolpho”] (1794), que iriam definir o terror e horror na Literatura. Em sátira ao Gótico, Jane Austen publica *Northanger Abbey* (1817) como uma crítica cômica ao pavor descrito na obra mais famosa de Radcliffe. Em paridade, Townshend (2014) percebe a distinção do que conceitua o horror e o terror. Pois, enquanto o horror desenha a ação aniquiladora que destrói o mistério, o terror expande a alma, despertando as faculdades obscuras das funções do corpo, como a aceleração corporal ao presenciar uma manifestação fantasmagórica.

Ao que tange este subgênero do Romance, o poeta inglês Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) publica em 1798 o poema “A Balada do Velho Marinheiro” [“The Rime of the Ancient Mariner”], sendo cabal na definição do que narra os eventos

sobrenaturais vividos por um marinheiro no mar, a caminho de um casamento. Em alegoria, os personagens que envolvem essa trama são a Morte, retratada por um esqueleto, e o Pesadelo da Vida na Morte, descrito como uma mulher pálida e fúnebre, em que ambos jogam dados em uma aposta das almas da tripulação. Eventualmente, o desfecho dessa trama é uma lição para os que ouvem seu conto.

Trilhando o Gótico do início do século XIX, Mary Shelley e Lord Byron (1788-1824) escrevem no mesmo ano obras que influenciaram a demarcação do que define este gênero no cenário britânico nesse período. Ao passo que *Frankenstein ou O Moderno Prometeu* (1818) determina a deformidade na criação, Byron escreve o poema *Don Juan* (1819) como uma sátira à imagem sedutora do homem, cujo personagem, opondo-se ao mito criado por Tirso de Molina, é ironicamente conquistado e controlado pela figura feminina, e não o inverso. Neste poema, o personagem é guiado pelo desejo sexual insaciável, representando a cobiça humana que o faz ir para o inferno ainda em vida. Dando continuidade, “The Minister’s Black Veil” (1832) é escrito por Nathaniel Hawthorne (1804-1864), e trata-se de um conto Gótico ambientado no cenário da Nova Inglaterra Puritana, o qual se utiliza de alegorias religiosas para revelar a tormenta da sociedade diante dos pecados e conflitos morais que regem suas vidas cobertas por um véu.

No Gótico estadunidense se noticia a inserção do fantástico através da poética de Edgar Allan Poe (1809-1849), denotando o fascínio pela ciência e alquimia em contos sombrios, tais como “A Queda da Casa de Usher” [“The Fall of the House of Usher”] (1839), “Os Assassinatos da Rua Morgue” [“The Murders in the Rue Morgue”] (1841), “A Máscara da Morte Rubra” [“The Masque of the Red Death”] (1842), “O Coração Revelador” [“The Tell-Tale Heart”] (1843) e “O Gato Preto” [“The Black Cat”] (1843), que mostram a impactante reviravolta de casos macabros presentes em contos de ficção criminal, integrando enigmas e imprevistos que traçam a sua poética intrínseca.

No período vitoriano (1838-1901), esta vertente literária é estabelecida, primordialmente, a partir da presença da poética das irmãs Brontë, que aparecem de modo desprezioso com elementos sobrenaturais de caráter sugerido, ao qual o propósito das obras é visar o temor emocional da mulher na sociedade e não o impacto mostrado anteriormente nas narrativas citadas com o carácter católico em obras góticas. Isso é representado na escrita de Charlotte Brontë em *Jane Eyre* (1847) e em *O morro dos ventos uivantes* (1847) de Emily Brontë. Segundo Husillos (2014), *A Moradora de Wildfell Hall* [The Tenant of Wildfell Hall] (1848), escrito por Anne Brontë, contém poucos elementos

góticos em comparação aos romances de suas irmãs, assim como a outras obras pertencentes a esse período, pois, Anne busca um romance mais realista enquanto as obras anteriores permitem maior compreensão da sobriedade deste gênero.

Neste cenário, o Gótico feminino estadunidense é representado por Emily Dickinson, que vislumbrou aspectos sombrios em poemas como “‘Hope’ is the thing with feathers” (1861), “I felt a Funeral, in my Brain” (1861), “I’m nobody! Who are you?” (1861), “There’s a certain Slant of light” (1861) e “Wild Nights – Wild Nights!” (1861). Entre os exemplos referidos, se percebe o olhar melancólico no decorrer do legado literário da autora, que aborda temáticas sensíveis, sendo estas: morte, imortalidade, luto, conexão divina com a natureza e amor.

Demais obras góticas de grande vulto surgirão apenas na reta final do século XIX, como é o caso do romance escocês *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886), do escocês Robert Louis Stevenson (1850-1894), o qual possibilitou o questionamento do comportamento humano sobre nossa vivência em civilização, bem como o fascínio e o desprezo pelo desconhecido no campo da ciência e do bem contrastando o mal. Assim como em *Frankenstein ou O Moderno Prometeu* (1818), esta obra proporciona a temática do duplo, ou seja, da tradição *Doppelgänger*⁵, onde a manifestação do criador se reflete na Criatura em sua forma maligna. Com base na interpretação de Rank (2011) ao narcisismo representado em obras góticas, a dualidade pode ser lida como uma versão moderna do mito, referindo-se à ausência dos limites que ultrapassam a moral do indivíduo.

O último romance do irlandês Oscar Wilde é *O retrato de Dorian Gray* [*The Picture of Dorian Gray*] (1890), no qual o jovem chamado Dorian faz um pacto com o Diabo para que seu retrato envelheça em seu lugar, almejando a beleza eterna. No viés de Svobodová (2016), Wilde não promove apenas ideais ligados ao Esteticismo, como também denuncia a corrupção relacionada à decadência social na Era Vitoriana numa ótica psicanalítica da natureza humana.

Segundo Krauss (2003), a imoralidade expressada no enredo deste Romance Gótico foi má recepcionada pelo público da época, acusando o autor de imoralidade a respeito da tendência homoerótico e hedonista, onde o prazer é um privilégio supremo, indo contra os valores vitorianos de moralidade da época. Nesse contexto, a natureza

⁵ A partir dos pressupostos de Lellis (2021), o termo *Doppelgänger*, cunhado pelo escritor Jean Paul (1763-1825) na obra *Siebenkäs* (1796), se origina pela junção das palavras em alemão “doppel”, que significa duplo, e “gänger”, que significa andarilho.

humana e a insegurança da sociedade a respeito das instituições que regiam o contexto da época são mais tarde vistos no clássico *Dracula* (1897), do escritor também irlandês Bram Stoker, que explora o contexto de incerteza política, religiosa e cultural numa realidade decorrente do conturbado período da Revolução Industrial.

Em semelhança ao compatriota Poe, Howard Phillips Lovecraft obteve um intenso reconhecimento na ficção americana. Sua inspiração possui uma problemática em razão do seu incentivo racista das criaturas monstruosas descritas em suas obras. O elemento central da sua escrita visa o temor e desprezo a características mostradas em outras raças, podem ser observados trechos racistas em contos como “Herbert West–Reanimator” [“Herbert West-Reanimator”] (1922), “O Horror em Red Hook” [“The Horror at Red Hook”] (1927) e “O Chamado de Cthulhu” [“The Call of Cthulhu”] (1928).

Diante disso, Santos (2018) evidencia que a Literatura Gótica fundamenta-se como uma vertente de narrativas ficcionais que transita pelos demais gêneros literários. Todavia, o denominado Gótico Tradicional refere-se à inserção desses elementos que se perpetuam como características usuais no enredo dessa vertente literária trazida a partir da poética de Walpole. Destaca-se, primeiramente, a presença de cenários medievais em castelos, cemitérios, florestas escuras, labirintos, catedrais, palácios em ruínas, flores e locais sombrios representados na arquitetura gótica, com vitrais decorados, objetos pontiagudos, vãos e outros elementos considerados ‘grotescos’. Em consonância, se noticia o mistério recorrente nos temas propostos, retratando o sobrenatural de modo sugestivo ou evidente perante eventos inexplicáveis.

Nesse enquadramento, a trama apresenta contextos políticos e religiosos, sobretudo, o cristianismo e o colonialismo, agregados nas condições limitantes entre o real e a fantasia. Quanto à criação dos personagens, costumam ser insanos ou inconfiáveis que implementam a psicologia do terror, abordando a devassidão sexual, o medo do desconhecido e a deformação corporal. A personagem feminina geralmente busca fugir de um vilão do sexo masculino, causando sensações claustrofóbicas por estar inserida em um âmbito aterrorizante.

Em suma, os pressupostos de Tillotson (1983) destacam a aparição da reflexão do papel da mulher em sociedade e sua sexualidade a partir da introdução do Gótico feminino, determinando suas vivências e questionamentos, ainda que não seja abordado por uma figura feminina, como ocorre na narrativa de *Frankenstein ou O Moderno Prometeu* (1818). Em protótipo a isto, a presença feminina no Romance Gótico abrange tais temáticas nas menções posteriores.

1.3 O ROMANCE GÓTICO NA PERSPECTIVA FEMINISTA

O percurso do Romance Gótico é traçado por escritoras de renome, que possuem particularidades na escrita e, desse modo, formulam o conceito que temos atualmente concretizado como o Gótico feminino, nomeado por Moers (1976) como “Female Gothic”, referente não apenas às obras escritas por mulheres, como às obras que retratam a vivência feminina. Ainda que seu ensaio se concentre na trama de Frankenstein, a autora salienta temáticas do Gótico que são recorrentes na poética de outras escritoras, estampando questões como: maternidade, gestação, transformação e desfiguração corporal, morte, repulsa, culpa e ansiedade diante o corpo feminino.

Chamada por Klein (2020) de “Mãe do Gótico”, a inglesa Ann Radcliffe surge sendo um alicerce para a construção do gênero Gótico inglês com a obra “Os Mistérios de Udolfo” (1794). Sua escrita trouxe elementos que fundamentaram a marca registrada desse gênero, apresentando um vilão, castelos abandonados e horror psicológico em meio a eventos macabros realistas. A autora rompe o protagonismo feminino tido pela imagem de heroína atormentada e frágil com a protagonista Emily St. Aubert, que foge do vilão Montoni. Sua repercussão transferiu prestígio ao retratar racionalmente fenômenos sobrenaturais, exibindo personagens fortes em meio a tramas complexas.

A herança literária representada no legado das irmãs Brontë desafiou o patriarcado imperante na Literatura à sua época para expor ao mundo suas obras de manifesto à liberdade feminina, na estética em foco. A presença de Charlotte e Emily, que escreveram *Jane Eyre* (1847) e *O morro dos ventos uivantes* (1847), respectivamente, o crítico Heilman (2003) chama este estágio do *Novo Gótico* para referir-se ao momento em que o realismo e o mágico se fundem. Nisso, o leitor passa a questionar se os eventos são ilusórios e qual o significado alegórico destes elementos sombrios.

Entretanto, quem deu continuidade ao legado inglês do Gótico feminista foi Shelley, com *Frankenstein ou O Moderno Prometeu* (1818), retratando a depressão pós-parto sugerida de Victor Frankenstein ao rejeitar sua Criatura criada de modo clínico e artificial. Todavia, a ênfase em *Frankenstein* não diz respeito apenas à maternidade, como às relações sociais e moralidade que se refletem na negligência social e na crueldade do abandono sofrida pela Criatura.

Ao que concerne o panorama do Gótico feminista demarcado por nomes estadunidenses, Charlotte Perkins Gilman difunde em “O Papel de Parede Amarelo”

[“The Yellow Wallpaper”] (1892) a ideia da invalidação feminina ao ser censurada e questionada acerca da sua própria sanidade. Segundo Santiago (2018), a obra denota a retratação da mulher e seus anseios advertidos ao manifestar a necessidade da liberação das amarras patriarcais que calam sua expressão emocional e ideológica.

Por ora, nos Estados Unidos, a escritora Shirley Jackson publica “A Maldição da Residência Hill” [“The Haunting of Hill House”] (1959), trazendo à tona traumas da infância sendo lidados por personagens atormentados por questões psicológicas pessoais e familiares. Na análise realizada por Costa (2015) se torna perceptível à oscilação da realidade e os elementos possivelmente sobrenaturais, os quais não possuem explicação acerca dos atípicos eventos ocorridos.

Em continuidade, Angela Carter publica a coleção de contos *O quarto do Barba Azul* [*The Bloody Chamber*] (1979) que assume narrativas folclóricas famosas como, por exemplo, Chapeuzinho Vermelho e a Bela e a Fera. Por este motivo, seus personagens míticos se configuram como entidades sobrenaturais, retratando temas como o feminino, sexualidade e violência. Segmentando o Gótico inglês, Susan Hill possui elementos das clássicas histórias fantasmagóricas vitorianas com mansões antigas, fantasmas diáfanos, protagonistas solitários, crianças assombradas e tragédias familiares. Estes elementos se revelam na trama de “A Mulher de Preto” [“The Woman in Black”] (1983), onde o jovem advogado Arthur Kipps cuida do inventário da falecida Sra. Drablow, que vivia isolada numa mansão. Neste âmbito, o protagonista relata eventos inexplicáveis.

O protagonismo de Toni Morrison no Gótico estadunidense se destaca em *Amada* [*Beloved*] (1987) através da história de Sethe, que foge da escravidão juntamente com seus filhos. Posteriormente, a personagem é assombrada por um fantasma e atormentada pelo seu passado após rever Paul D, que também fugiu da mesma fazenda no sul dos Estados Unidos. Seu trauma pela escravidão se torna um tormento vívido diante das marcas históricas deixadas na mulher escravizada.

Nessa sequência, a escritora nigeriana Helen Oyeyemi segue abordando questões de identidade, espiritualidade e desconforto cultural. A sua obra, denominada *The Icarus Girl* (2005), gira em torno da busca por identidade da protagonista Jess, uma garota nigeriana de oito anos que descobre uma sócia, na qual é possível identificar elementos

mitológicos iorubás⁶, enquanto lida com o respaldo cultural europeu ao ter sido criada na Inglaterra.

Divergindo dos elementos “clássicos” do horror estadunidense, Caitlin Kiernan dá enfoque à ambientação, atmosfera e construção de personagens. Em *Two Worlds and in Between* (2011) o sobrenatural aparece sendo uma alegoria para temas da realidade, como a transexualidade e a violência de gênero. Enquanto em *A Menina Submersa [The Drowning Girl]* (2012) se refere a uma história de amor na perspectiva da protagonista esquizofrênica, tornando-se questionável a veracidade do seu ponto de vista. Desse modo, suas narrativas fantásticas e alegóricas resultam em, sobretudo, na elaboração da psique dos seus personagens.

Diante estes elementos mágicos que são inseridos em cenários cotidianos, a escritora argentina Mariana Enríquez honra a ambientação urbana com o pavor da aparição de mitos, superstições e da crueldade humana. Com isso, *As coisas que perdemos no fogo [Las cosas que perdimos en el fuego]* (2016) é uma coleção de doze contos que exploram amplamente a assombração do maçante dia a dia. Entre seus temas aparecem aspectos de misticismo, violência por assassinato e suicídio, assim como drogas e pobreza.

À vista das participações apontadas, é possível determinar o caráter identitário na escrita das autoras do gênero Gótico, que se debruçam perante suas vivências impondo um olhar empático sobre as opressões que não condizem apenas a questões de gênero, como também às distintas problemáticas que refletem coerção, incultura e aversão sobre o outro. Para isso, elementos fantásticos são utilizados como tática para expor de modo alegórico as diligências sociais. Em protótipo a isso, a poetisa, ensaísta e romancista Mary Shelley se consagra nesse meio.

⁶ Em consonância a definição de Soares (2011), os Iorubás, também referidos como iorubas, iorubanos ou nagôs, se categorizam como um dos maiores grupos étnico-linguísticos da África Ocidental, a qual constitui aproximadamente 21% da população nigeriana.

2. A TRAJETÓRIA LITERÁRIA DE MARY SHELLEY

2.1 O CONTEXTO DA PRODUÇÃO DE *FRANKENSTEIN*

Mary Wollstonecraft Godwin (1797-1851), mais tarde conhecida como Mary Shelley, nasceu em Londres, Inglaterra. Por ser filha da renomada feminista Mary Wollstonecraft (1759-1797) e do filósofo radical William Godwin (1756-1836), a escritora recebeu uma educação avançada em comparação a outras mulheres da sua época. Ela publicou na adolescência sua obra mais famosa, considerada a precursora do gênero de ficção científica, o Romance Gótico *Frankenstein: ou The Modern Prometheus* (1818).

O seu nascimento ocorreu em 30 de agosto de 1797, no humilde quarto da casa de Godwin, no número 29 de Polygon, em Sommers Town. Tragicamente, aconteceram complicações durante seu parto que resultaram no doloroso falecimento de Mary Wollstonecraft, após uma hemorragia interna pelo descolamento inadequado da placenta.

A autora foi criada pelo seu pai junto a sua odiada madrasta descrita como violenta e temperamental, Mary Jane Clairmont (1768-1841), e sua meia-irmã, Fanny Imlay (1794-1816), filha de Wollstonecraft com o especulador americano Gilbert Imlay (1754-1828), revelado um ano após a morte de Wollstonecraft no tributo apaixonado de Godwin chamado *Memoirs of the Author of A Vindication of the Rights of Woman* (1798) que esclareceu o nascimento de uma filha ilegítima da sua falecida esposa. Em Outubro de 1816, Imlay suicidou-se ao ser renegada por Godwin e, em seguida, foi jogada numa sepultura sem título.

Dominando cinco idiomas distintos, incluindo latim e grego, Shelley permaneceu encorajada a estudar pelo seu pai, chegando a frequentar durante seis meses um colégio interno em Ramsgate, em 1811. Entre seus temas de estudo estavam presentes teorias políticas liberais, a partir da influência de um tutor e uma educadora. Por influência de William Godwin, ela constantemente visitava sua biblioteca particular, o acompanhava em palestras e a teatros, e teve a chance de conhecer importantes escritores que frequentavam a sua casa. No entanto, a segunda esposa de Godwin desprezava as habilidades literárias, algo tido em alta conta pela família Godwin, e esperava que sua enteada aprendesse apenas a cozinhar e a limpar a casa, sem qualquer estímulo à leitura ou à escrita. Com isto, buscava prepará-la para se tornar uma esposa e mãe, como era

comum à época na educação feminina. Todavia, Mary Shelly sempre resistiu às tarefas domésticas enquanto crescia em seu lar.

Em 1814, a escritora manteve um relacionamento com o já casado poeta Percy Bysshe Shelley, mas seu pai era contra o romance, pois traria uma má reputação para sua filha e sua família. Desse modo, aos seus dezesseis anos ela viaja secretamente com sua meia-irmã e seu namorado para a França, recentemente abalada pela Revolução Francesa, fato presenciado pela sua mãe décadas antes, que possuía um enorme fascínio pelo local e, deste modo, o que causou curiosidade na escritora para conhecer o país. Em seguida, eles viajam pela Europa.

Mantendo-se unidos nas viagens, a escritora levava com seu companheiro um baú repleto de livros e estudos científicos para que pudessem discutir no fim do dia as suas novas descobertas diante das diferentes leituras que empreendiam. Todavia, o interesse de Percy na sua irmã mais nova causava desconforto na autora, pelo poeta ser adepto ao amor livre, opção causadora de polêmicas frente à sociedade conservadora da época.

Ao retornarem à Inglaterra, Shelley engravida e, posteriormente, lida com a profunda depressão causada pela morte da filha prematura em 1815, ilegítima, a qual, doente, morre antes de sequer chegar a receber um nome. Enfrentando o luto, ela sofre com os problemas financeiros pela recusa do seu pai de ajudá-la.

No ano seguinte, com o suicídio de Harriet Westbrook Shelley (1795-1816), esposa grávida de Percy Shelley, no lago Serpentine, a escritora se casa com o poeta. Seguidamente, o casal de escritores passa o verão na vila Diodatti, em Genebra, junto ao também poeta Lord Byron, John William Polidori (1795-1821) e Claire Clairmont (1798-1879). O grupo de jovens permaneceu na Suíça decifrando poesias, ingerindo drogas trazidas por Polidori ao encargo de Byron e discutindo sobre as novas ciências do mesmerismo, eletricidade e galvanismo, que buscavam desvendar o enigma da vida. A partir disso, a autora se inspirou para a criação da sua obra em suas viagens, nas discussões sobre a valorização do indivíduo, e sua leitura do famoso épico inglês, *Paraíso Perdido* [*Paradise Lost*] (1667), de John Milton (1608-1674).

Embora fosse verão, no ano de 1816 havia acontecido uma erupção no monte Tambora, causando alterações climáticas em todo o planeta. Por causa desse vulcão na Indonésia, a escritora esclareceu que não puderam sair de casa durante quatro dias seguidos pela chuva intensa. No dia 16 de junho, Byron propôs que todos os escritores presentes escrevessem uma história fantasmagórica após ler *Recuel* (1812), de Friedrich Schoell (1850-1919). Todavia, apenas Mary terminou a história no prazo proposto.

Enquanto isso, Byron apenas compartilhou suas ideias, que mais tarde seriam vitais na reprodução de Polidori em *O Vampiro* [*The Vampyre*] (1819), onde não apenas copiou a proposta do amigo, como baseou seu protagonista na imagem aristocrática e sedutora de Byron.

Na leitura de Giassone (1998) a respeito desta viagem, os escritores desenvolvem estórias de terror em que é concebida a inspiração para o seu romance, tanto pelas suas frustrações ligadas à maternidade quanto em uma conversa com Byron acerca da reanimação de cadáveres, que mais tarde influenciaram na corrente elétrica pelos músculos e nervos da criação da Criatura, pelo herói, Victor Frankenstein. Sua escrita foi influenciada também por escritores consagrados, tais como, os poetas românticos, Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), William Wordsworth (1770-1850), assim como a noção de química e biologia explicada por Sir Humphry Davy (1778-1829) e Erasmus Darwin (1731-1802).

Iniciando sua escrita de dentro para fora, o primeiro capítulo a ser finalizado foi o quarto, no qual disserta sobre o nascimento da Criatura. A escrita de *Frankenstein*, portanto, teve fim em maio de 1817, onze meses depois, criando seu rascunho de setenta e duas mil palavras. O livro foi oficialmente publicado por Lackington, em março de 1818, sem nenhuma identidade da autoria da obra, mas com uma dedicatória a William Godwin.

Apesar de a publicação possuir uma encadernação cinzenta, simples e discreta, o livro vendeu rapidamente se tornando um dos *best-sellers* da época. Todavia, Shelley desgostou da primeira edição lançada, e empreendeu modificações na edição seguinte. A linguagem foi mudada, afetando assim a gramática e estilo da narrativa; a escritora optou pelo acréscimo de um capítulo, pois a versão primária continha apenas vinte e três capítulos; além de preferir modificar a relação de personagens e espaço em que os acontecimentos se passam.

A segunda publicação de *Frankenstein* ocorreu em 1831, como a terceira e definitiva edição, que possui o estilo da escrita visto pelos críticos adeptos da filosofia godwiniana. Todavia, a autoria da escritora era negada por diferentes editores, pelo fato de ser uma mulher jovem; mesmo após obter prestígio na Literatura, ela teve sua obra-prima rejeitada por muitos por considerem-na muito radical. Posteriormente, questionou-se a autoria, sugerindo que a produção da narrativa foi realizada pelo seu marido, o renomado poeta Pierce Shelley. Segundo Florescu (1998), esta hipótese ganhou força no

dia 14 de maio de 1817, quando a obra foi corrigida por Percy Shelley, que lhe acrescentou o prefácio.

Tillotson (1983) considerou as inúmeras interpretações da narrativa prometeica em *Frankenstein ou O Moderno Prometeu* (1818) ao ser lançada. Dentre elas, os romancistas, dramaturgos e cineastas leram seu romance como uma fábula existencial; uma divergência entre razão e emoção; uma parábola de exageros ideológicos e geniais; uma dramatização do eu dividido; e um ataque ao conservadorismo, assim como ao preconceito racial.

Com o sucesso da sua publicação, a romancista desfruta da ascensão da sua vida profissional, enquanto sofre com a triste morte prematura do filho William Shelley (1816-1819), nomeado assim em homenagem ao seu avô, nome dado também ao irmão mais novo do personagem Victor Frankenstein, que é morto pela Criatura. Lidando com a solidão em Genebra, a escritora vê seu marido ser constantemente prestigiado, enquanto ela permanecia isolada e sem reconhecimento profissional, onde permaneceu afastada de eventos majoritariamente formados por escritores masculinos.

Ao se despedir de Genebra, o casal parte para a Itália, local onde sua terceira filha, Clara Everina Shelley, morre antes do seu nascimento, em 1818. Em seguida, ela deu à luz a Percy Florence Shelley (1819-1889), seu quarto e único filho a sobreviver. Quatro anos mais tarde, em 8 de julho de 1822, ela sofreu com a perda do seu marido, que morreu afogado no seu barco numa tempestade na Baía de La Spezia, na Itália. Percy Shelley foi encontrado com uma edição de Sófocles no bolso e o último volume de Keats. Seu corpo foi cremado e seu coração foi retirado por Edward John Trelawny (1792-1881), que o entregou a Byron, o qual o deu a Leigh Hunt (1784-1859), até finalmente ser levado a Mary Shelley.

Os melhores anos de sua vida foram dedicados ao tempo em que esteve em Genebra. No fim da sua vida, a autora voltou para a Inglaterra e dedicou-se à educação do seu filho, tal qual à sua profissão. Já uma dramaturga, ela viveu junto a seu filho e sua nora, Jane Gibson St John (1820-1899), em Field Place, Sussex, a casa ancestral dos Shelleys, e em Chester Square, Londres, os acompanhando em viagens. Sofrendo de fortes dores de cabeça e ataques paralíticos, a escritora foi diagnosticada com um tumor cerebral que a matou aos 53 anos de idade.

A autora estimou ser enterrada junto ao local onde seus pais foram enterrados, mas seu filho e nora preferiram enterrá-la no cemitério St Peter's Church, em Bournemouth. Em 1852, um ano após sua morte, fora aberta sua escrivantina, onde

encontraram mechas com fios de cabelo dos seus falecidos filhos, um caderno que ela escrevia junto com seu marido e um papel de seda com o poema “Adonais” (1821) escrito por Percy Shelley, envolvendo restos de cinzas, e o coração dele. Desse modo, Mary Shelley parte, fomentando como herança bibliográfica o vasto legado literário deixado na sua poética.

2.2 FRAGMENTOS DA POÉTICA DE MARY SHELLEY

A primeira publicação de Mary Shelley foi um poema cômico “Mounseer Nongtongpaw” (1807), escrito quando ela tinha apenas dez anos de idade, porém, a obra é atribuída ao dramaturgo John Taylor (1808-1887). Mais tarde, o casal Shelley descreve a primeira das duas narrativas de viagem lançadas pela autora, em que a primeira é intitulada *History of a Six Weeks' Tour* (1817), que narra suas viagens em companhia de Claire Clairmont. Nesta obra, é relatada sua passagem pela França, Suíça, Alemanha e Holanda em duas viagens, a qual a primeira ocorre pela Europa em 1814 e, a outra, por Genebra em 1816, que mais tarde serviria de inspiração para a sua obra mais famosa, *Frankenstein*. Subsequentemente, sua segunda narrativa de viagem seria *Rambles in Germany and Italy* (1844), onde descreve o período em que esteve na Alemanha e na Itália. Destinadas a seu filho, Percy Florence Shelley, a escritora publicou dois volumes vivenciando suas alegrias e tristezas nessa jornada conturbada.

Dando ênfase à escolha do título de sua obra mais conceituada, *Frankenstein* é visto nas escritas da autora em seu diário, no ano de 1815 em uma de suas viagens pela Europa, enquanto passava pelo rio Reno, que a possibilitou deparar-se com as ruínas do Castelo Frankenstein, situado nas montanhas de Odenwald, na Alemanha. A partir deste pseudônimo, o personagem Victor Frankenstein se configura apresentando uma personalidade semelhante a do seu marido. De acordo com o romancista Walter Scott (1771-1832), a obra-prima de Mary Shelley reflete com clareza a loucura/genialidade do poeta Percy Shelley. Além de apresentar o caráter de seu marido, o escritor elogiou a praticidade na escrita dela, que expressa, de modo simples, incidentes fantásticos.

Segundo Scandola (2013), Percy Shelley publica anos mais tarde um poema nomeado “Prometheus Unbound” (1820) em homenagem a *Prometheus Bound*, do dramaturgo Ésquilo (525 a.C. - 524 a.C.), escrito por volta de 430 a.C. Assim como seu esposo, Mary Shelley estimava profundamente escritores gregos como Hesíodo (750 a.C. - 650 a.C.), Teócrito (310 a.C. - 250 a.C.), Tucídides (460 a.C. - 400 a.C.), Heródoto (484

a.C. - 425 a.C.) e Diógenes Laércio (200 a.C. - 250 a.C.), tendo lido suas obras em grego entre o período de 1814 e 1815. O casal também possuía um fascínio pelo personagem Satã na poética do puritano John Milton em sua releitura épica dos livros do *Gênesis*, por questionar a figura de poder que lhe é imposto, refletindo os valores políticos da época.

Ao destacar primordialmente a queda de Satã e o surgimento do homem, é possível evidenciar em *Paraíso Perdido* (1667) a similaridade entre o questionamento de Adão ao seu inventor pela sua existência, assim como ocorre entre a Criatura e o seu criador, Victor Frankenstein. Diante disso, os personagens se veem representados na trama, tendo como exemplo o seguinte trecho:

Eu deveria ser o seu Adão, mas sou muito mais o anjo caído, que você desviou da alegria sem nenhuma mágoa. Por toda parte vejo felicidade, da qual sou irrevogavelmente excluído. Fui benevolente e bom; a desgraça me tornou um demônio. Faça-me feliz e novamente serei virtuoso (SHELLEY, 2004, p. 104).⁷

A partir disso, o subtítulo de *Frankenstein*, “o Prometeu Moderno”, refere-se ao mito grego de Prometeu, o criador do homem, que rouba o fogo para trazer inteligência à humanidade. Julgado por roubar a deusa Héstitia para presentear os mortais com o conhecimento, Prometeu foi punido por Zeus, sendo deixado amarrado em uma rocha por toda a eternidade, enquanto uma águia comia seu fígado todos os dias, que se regenerava no dia seguinte, por ser ele um deus imortal.

Em continuidade, em relação à presença de mitos em *Frankenstein*, o desejo da tentação sucumbido por Eva ao morder a maçã, que traz consigo todos os males da humanidade, é mostrado nessa versão da caixa de Pandora, uma clara influência de *Paraíso Perdido* e do mito grego. Visto isso, é evidenciado o caráter prometeico, luciferiano e fáustico da narrativa em análise.

O gosto de Mary Shelley pela alquimia é herdado do seu pai, que publicou em 1834 a chamada *Lives of the Necromancers*, na qual cita personagens como Faustus e alquimistas que serão mencionados no primeiro capítulo de *Frankenstein ou O Moderno Prometeu* (1818), sendo eles: Albertus Magnus (1200-1280), Paracelso (1493-1541) e Cornelius Agrippa (1486-1535).

Nessa ocasião, um grande conhecedor da filosofia natural estava conosco. Agitado com essa catástrofe, ele passou a explicar uma teoria que havia

⁷ Citação em inglês: “I ought to be thy Adam, but I am rather the fallen angel, whom thou drivest from joy for no misdeed. Everywhere I see bliss, from which I alone am irrevocably excluded. I was benevolent and good; misery made me a fiend. Make me happy, and I shall again be virtuous” (SHELLEY, 1986, p. 94).

elaborado sobre a eletricidade e o galvanismo, um assunto ao mesmo tempo novo e surpreendente para mim. Tudo o que ele disse jogou na obscuridade os senhores da minha imaginação, Cornélio Agrippa, Alberto Magnus e Paracelso; mas, por alguma fatalidade, a derrocada desses homens me estimulou a prosseguir com os meus estudos habituais (SHELLEY, 2004, p. 40)⁸.

Posteriormente, Agrippa é novamente citado no conto “O Mortal Imortal” [“The Mortal Immortal”] (1833), denotando que a autora possuía um intenso fascínio pela temática da Natureza na criação artificial da vida. Publicado em 1833, este conto relata a vivência do protagonista Winzy, que ingere um elixir que o torna imortal: é mais um caso de uso da alquimia em sua poética.

Evidenciando seu interesse pela mitologia grega, Shelley escreve em 1820 junto ao seu marido duas obras de dramas mitológicos que seriam posteriormente publicadas. Inicialmente, sua única peça nomeada *Proserpine* (1832), que se baseia na separação da deusa Deméter e sua filha Perséfone, que é levada ao submundo, fato que dá início à formação das estações do ano, segundo o mito grego. A obra concentra-se na representação feminina, no entanto, a peça recebeu uma crítica fortemente negativa em razão da crítica à visão marginalizada a respeito da consciência da mulher em sociedade. Este drama é posteriormente publicado junto a *Midas* (1922), que questiona a ganância exacerbada por dinheiro do rei que tudo em que toca transforma-se em ouro, inclusive, a sua filha.

Em sequência, a escritora deu início a uma série de obras que seriam futuramente memoráveis. Entre seus seis romances escritos após *Frankenstein ou O Moderno Prometeu* (1818), é observado *Valperga* (1823), um romance histórico que recebeu críticas intensamente benéficas por abordar o poder político diante dos princípios morais. Todavia, o carácter político da obra foi ignorado, sendo vista apenas como uma narrativa amorosa entre o personagem Castruccio Castracani e a condessa Eutanásia. Dando sequência, *The Last Man* (1826) é um romance de ficção científica em um período apocalíptico em uma realidade futurística. Entretanto, a obra se destaca pela severa e negativa recepção recebida junto aos críticos, que a analisam como doentia pela crueldade gratuita da narrativa, porém a escritora a considera particularmente como uma de suas

⁸ Citação em inglês: “On this occasion a man of great research in natural philosophy was with us, and excited by this catastrophe, he entered on the explanation of a theory which he had formed on the subject of electricity and galvanism, which was at once new and astonishing to me. All that he said threw greatly into the shade Cornelius Agrippa, Albertus Magnus, and Paracelsus, the lords of my imagination; but by some fatality the overthrow of these men disinclined me to pursue my accustomed studies” (SHELLEY, 1986, p. 30).

obras prediletas. Seguidamente, é publicado *The Fortunes of Perkin Warbeck* (1830), um romance histórico sobre a vida de Perkin Warbeck, retratando o cenário político em contraste à valorização da sensibilidade do indivíduo como líder.

Anos mais tarde, Mary Shelley publica em 1835 *Lodore* ou *The Beautiful Widow*, uma trama centrada nas personagens femininas, que idealiza os direitos igualitários entre os gêneros a fim de alcançar a independência da mulher. Assim como em *Lodore* (1835), Bennet (1998) considera *Falkner* (1837) um romance social psicológico com carácter educativo resultando em dramas que desenvolvam a idealização da justiça social entre homens e mulheres. Em desfecho, seu último romance publicado é *Mathilda* (1859), que aborda temas como incesto e suicídio na relação incestuosa entre o pai e sua filha.

Evidencia-se, desse modo, que Shelley se debruça por temáticas de cunho político e psicoemocional voltadas, sobretudo, a questões de gênero, as quais se validam por meio de tramas envolvendo a opressão feminina, a ausência da figura paterna e a falta da presença maternal. Logo, é perceptível o carácter autobiográfico refletido na sua escrita, que expressa tanto sua vivência quanto representa a condição da mulher censurada e apagada na sociedade.

3. A PERSPECTIVA GÓTICA FEMININA EM *FRANKENSTEIN*

3.1 ASPECTOS DO ROMANCE *FRANKENSTEIN* E SUAS TIPOLOGIAS

A trajetória prometeica do Gótico se formula por eventos ímpios e grotescos, se tornando indispensável mencionar a demarcação do *contexto político e religioso* permeado em *Frankenstein*. À vista disso, Giassone (1998) denota que o contexto da trama se baseia no receio dos avanços tecnológicos ultrapassando a ordem natural, retratando as feridas dos ideais iluministas em que a obra foi escrita, apontadas em 1792 por Mary Wollstonecraft ao considerar que a sociedade patriarcal havia corrompido a retratação social das aspirações femininas.

Convém frisar que o ano em que a narrativa se passa é uma incógnita. Os acontecimentos se iniciam em 11 de dezembro de um suposto ano iniciado com mil e setecentos. No entanto, são demarcadas pistas deixadas pela autora no decorrer da trama. Logo, ao “nascer” ela foge para uma floresta e encontra uma família que ensina um garoto a ler. Ali, a Criatura, por observação, aprende também a habilidade da leitura, e lê o romance alemão *Os sofrimentos do jovem Werther [Die Leiden des Jungen Werthers]*, publicado em 1774, pelo autor Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832). Entre estes rastros, é referenciado o famoso poema “A Balada do Velho Marinheiro” (1798), do poeta Samuel Taylor Coleridge:

Vou para regiões não exploradas, para ‘a terra do nevoeiro e da neve’, mas não pretendo matar albatrozes. Portanto, não tema pela minha segurança, nem se preocupe se eu voltar para você num estado tão desgastado e lamentável quanto o Velho Marinheiro (SHELLEY, 2004, p. 14).⁹

Destarte, o tempo pode ser delineado entre os anos de 1798 e 1799. Neste período ocorre uma intensa preocupação política, marcando a terceira fase da Revolução Francesa: o Diretório (1794-1799); a Campanha do Egito (1798 - 1801) liderada por Napoleão Bonaparte; os impactos tecnológicos e econômicos trazidos pela Primeira Revolução Industrial (1760 a 1860) na Inglaterra e, posteriormente, adentrando por outros países europeus. Logo, a ameaça da presença monstruosa da Criatura, que assusta profundamente todos que a veem, em razão de sua aparência deformada, alude ao

⁹ Citação em inglês: “I am going to unexplored regions, to ‘the land of mist and snow,’ but I shall kill no albatross; therefore do not be alarmed for my safety or if I should come back to you as worn and woeful as the Ancient Mariner” (SHELLEY, 1986, p. 11).

proletariado como produto da Revolução Industrial, que se compõe por restos humanos de um mundo em decomposição, uma vez que a Criatura foi construída com restos de pobres indigentes.

Nesse panorama, Hobsbawm (2000) salienta a aparição feminina no processo industrial, abrindo precedentes para conquistas posteriores. Nesta época, se inicia timidamente o que seria uma tradição literária de autoria feminina, solidificada apenas no século XIX, com a ajuda de Shelley e sua obra-prima, *Frankenstein*.

Intrinsecamente, na obra é latente a aparição de luzes e fogos, que ocupam um lugar central na simbologia por aduzir o conhecimento, a iluminação e a descoberta que pormenorizam o *décor* iluminista. Entre suas aparições pontuais, a luz é impelida em passagens ocultas e mecanismos desconhecidos.

A princípio, a luz se mostra primordialmente pela vibrante satisfação do cientista Victor Frankenstein ao descobrir a iluminação em meio à escuridão da noite, em uma era de intensas pesquisas na área da energia elétrica, a qual é central no choque que faz a Criatura ter vida, como um ser humano. Victor literalmente “dá à luz” a um ser vivo, após nove meses de pesquisas, período de uma gestação real para as mulheres. Este detalhe da obra remete a um dado biográfico importante, conforme apontam Gilbert e Gubar (1984): os vários abortos sofridos por Mary Shelley, que parece reviver suas dores neste quesito, ao refletir o desejo de dar vida a alguém que, de fato, sobreviva.

Nesse viés feminista de esfera revolucionária, pois Shelley cria o primeiro romance de ficção científica, cuja argumentação foi toda concebida com base em dados de pesquisas comprovadas do seu tempo, o medo do avanço tecnológico traz o segundo elemento Gótico, personificado no Dr. Frankenstein, que é *a busca pelo conhecimento proibido*, violando as leis naturais e, eventualmente, resultando em um castigo eterno de caráter prometeico, que lhe conferiu traumas emocionais, em virtude dos desdobramentos sombrios de sua descoberta científica que ia de encontro à ética da ciência de então. Nesta contextura, o cientista visa ultrapassar os obstáculos naturais para, a partir das diversificadas inovações tecnológicas, desvelar os segredos que compõem a criação da vida, até então limitado naturalmente à gestação biológica na mulher.

Contudo, prontamente, a chama fumegante que dá vida ao monstro, declara o perigo de Victor ao queimar-se, indicando a ameaça da busca ao tornar-se um Prometeu Moderno, uma vez que ele cruza uma barreira perigosa, ao conseguir criar um ser “humano” vivo, de forma artificial. Sua emoção é possível de ser percebida no trecho a

seguir de uma de suas cartas, pois este romance foi construído na estética epistolar tão *en vogue* a época:

O assombro que experimentei inicialmente com essa descoberta, logo deu lugar à alegria e à empolgação. Depois de tanto tempo gasto em trabalhos penosos, chegar ao ápice dos meus desejos foi à consumação mais gratificante do meu trabalho. Entretanto, essa descoberta foi tão grande e avassaladora, que se obliteraram todos os passos pelos quais eu tinha sido progressivamente conduzido a ela: eu via apenas o resultado. O que havia sido o estudo e o desejo dos homens mais sábios desde a criação do mundo, estava agora ao meu alcance (SHELLEY, 2004, p. 52).¹⁰

Eis o feminismo de Shelley, que, diferente de sua mãe, Mary Wolstonecraft, não é militante, mas oferece uma resposta crítica à sociedade que julgava as mulheres inferiores: ela cria o primeiro romance de ficção científica, porém não com base na imaginação apenas, mas com base em dados científicos dos mais avançados do seu tempo. A opção pelo gótico, no aspecto sobrenatural, se dá apenas pelo fato impossível na realidade extra textual se materializar, que é uma descarga elétrica dar vida a esta invenção sobre-humana.

Ao cobiçar a sabedora descomedida, Victor, como um alquimista ambicioso, lida com *o medo do desconhecido*, terceiro elemento observado, figurado por anseios que permeiam a psicologia do terror ao decorrer da sua jornada condenatória. Onde, o desconforto e pavor auxiliam na recensão das vulnerabilidades psicológicas e emocionais reveladas através dos traumas reprimidos ou negados por ele.

Nesta circunstância, a figura masculina intenta usufruir de uma competência viabilizada restritamente ao papel feminino, excedendo os limites da condição masculina e da ética e, em desenlace, noticiando seu desígnio tornar-se a sua maior frustração, pois se arrepende da grande conquista científica que tanto desejou, ao olhar pela primeira vez para a Criatura e compreender o alcance do problema que criara para a raça humana.

Em concepção às ambições previamente mencionadas, Hogle (2006) faz menção ao quarto elemento recorrente deste gênero literário, o *cientista louco*, representado pelo Dr. Victor Frankenstein. O termo se refere a alguém obcecado por uma pesquisa, por exemplo, não por ter perdido o controle de suas faculdades mentais. No caso de Victor,

¹⁰ Citação em inglês: “The astonishment which I had at first experienced on this discovery soon gave place to delight and rapture. After so much time spent in painful labour, to arrive at once at the summit of my desires was the most gratifying consummation of my toils. But this discovery was so great and overwhelming that all the steps by which I had been progressively led to it were obliterated, and I beheld only the result. What had been the study and desire of the wisest men since the creation of the world was now within my grasp” (SHELLEY, 1986, p. 42).

ele utiliza preceitos inclusive da alquimia desrespeitando as leis naturais da vida, se afasta de amigos, da noiva, e de familiares, na sua busca incessante por criar um ser humano. Neste processo de pesquisa, ele cria uma vida através de partes de corpos mortos. Para isso, o personagem estuda a morte para compreender a criação, colecionando e dissecando pedaços de corpos para que após meses gere sua Criatura, denominada de “descendência hedionda”.

Tratando-se de uma obra escrita a partir do ponto de vista da depressão pós-parto de Victor, como apontam Gilbert e Gubar (1984), posteriormente enfatizada, a *ambientação sombria* é o quinto aspecto destacado nesta análise, ao permear a obscuridade pertencente à arquitetura gótica que corrobora a rejeição do criador perante a sua concepção, a qual reflete o estado de espírito do protagonista, notadamente após dar vida a sua invenção. Além disso, diante das problemáticas latentes, a formação do monstro ocorre em um cenário macabro (sobretudo cidades e florestas assustadoras e geladas, que também refletem a aparência e o estado de espírito do antagonista, bem como o tratamento que ele recebe de todos por onde passa), construído pela autora e executada pelo personagem através do mistério e do horror. É notória, a partir do seguinte trecho respectivo, a definição de Victor acerca da sua ambiência de estudos:

Eu pegava ossos nos necrotérios e bulia, com dedos profanos, os formidáveis segredos das carcaças humanas. Num quarto à parte, ou melhor, no sótão da residência, separado dos outros aposentos por uma galeria e uma escada, eu mantinha a oficina da minha criação imunda. Meus olhos ameaçavam saltar das orbitas quando observavam os detalhes da minha atividade. A sala de dissecação e o matadouro me forneciam varias matérias-primas. Muitas vezes, minha natureza humana voltava a sentir repugnância pela minha ocupação. Mesmo assim, ainda impulsionado por uma ansiedade que aumentava perpetuamente, eu levava o trabalho para mais perto da conclusão (SHELLEY, 2004, p. 55).¹¹

Neste enquadramento, em um laboratório sombrio, numa noite apavorante que o doutor realiza o seu desejo de conceder vida à matéria morta, são detalhados meticulosamente os aspectos físicos do monstro, cujo corpo foi composto de diversos membros, tecidos e órgãos de cadáveres que têm seus túmulos profanados pelo cientista.

¹¹ Citação em inglês: “I collected bones from charnel-houses and disturbed, with profane fingers, the tremendous secrets of the human frame. In a solitary chamber, or rather cell, at the top of the house, and separated from all the other apartments by a gallery and staircase, I kept my workshop of filthy creation; my eyeballs were starting from their sockets in attending to the details of my employment. The dissecting room and the slaughter-house furnished many of my materials; and often did my human nature turn with loathing from my occupation, whilst, still urged on by an eagerness which perpetually increased, I brought my work near to a conclusion” (SHELLEY, 1986, p. 45).

Nesta lógica, a narrativa sucede passagens em locações características do Gótico, como castelo e floresta. Estes espaços representam o medo do desconhecido e o perigo que tais espaços ensejam.

Desde o nascimento da sua criação, o trauma pós-parto de Victor é descrito detalhando seu pavor ao ouvir as batidas incessantes dos membros daquele estranho ser. Sua rejeição inicial da criatura, seu abandono dele, sua fuga e pesar por ter dado vida a um monstro em aparência, caracterizam o que se chama depressão pós-parto, um sentimento tipicamente feminino, transferido simbolicamente para o cientista, tratam de um medo feminino de rejeitar um filho recém-nascido.

Neste cenário gótico, realça o sexto aspecto do Gótico averiguado: a *deformidade corporal* da Criatura como fermento da sua aflição. O medo da deformidade corporal também é uma ansiedade feminina que se amplifica no contexto da gestação, fato que Shelley trata aqui, embora o transferindo para o monstro. A aparência aterrorizante do monstro se destaca pelos seus olhos amarelados e opacos, respiração dificultada, movimentos agitados em seus membros, pele amarela que mal cobria seus músculos e artérias, cabelo esvoaçado, olhos lacrimejantes, pele enrugada e lábios negros e lisos:

Como posso descrever as minhas emoções diante dessa calamidade, ou como traçar um esboço daquela abominação que com tantas dores e tão infinitos cuidados eu havia tentado formar? Seus membros eram proporcionais, e eu tinha escolhido feições bem bonitas para ele. Bonitas? Meu Deus! Sua pele amarelada, pouco cobria da musculatura e das artérias que corriam por baixo; o cabelo era de um tom preto lustroso e escorrido; os dentes, de uma brancura perolada; mas esses detalhes viçosos só formavam um contraste ainda mais pavoroso com os olhos lacrimejantes, que pareciam ter quase a mesma cor esbranquiçada das órbitas em que estavam colocados; a pele era enrugada, e os lábios negros e retos. Os diferentes acidentes da vida não são tão cambiáveis como os sentimentos da natureza humana. Eu havia trabalhado duro por quase dois anos, com o único propósito de lançar vida numa carcaça inanimada (SHELLEY, 2004, p.58).¹²

Dessa maneira, o terror que o invadiu ao contemplar a sua criação, previamente desejada, foi tamanho que o fez apavorar-se, face ao nascimento artificial combinado por

¹² Citação em inglês: “How can I describe my emotions at this catastrophe, or how delineate the wretch whom with such infinite pains and care I had endeavoured to form? His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful! Great God! His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun-white sockets in which they were set, his shrivelled complexion and straight black lips. The different accidents of life are not so changeable as the feelings of human nature. I had worked hard for nearly two years, for the sole purpose of infusing life into an inanimate body” (SHELLEY, 1986, p. 48).

conhecimentos científicos que desafiam as leis divinas de criação, propositando encontrar o segredo da concepção da vida à matéria morta. Para culminar, suas reflexões existencialistas acerca da vida e da morte sucumbem ao desprezo pela própria criação, tendo como impulso fugir, abandonando-a.

O sétimo elemento indicado da estética gótica se volta ao *abandono* do monstro, resultante na invisibilização dos direitos básicos mediados nesta época, a qual se mostra como intenção primordial para transmitir ao leitor os sentimentos mais profundos de abandono causado pela depressão pós-parto sugerida. Sendo assim, sua rejeição social o fez não ser nomeado, sendo visto como invalidado como ser humano. Ou seja, por ter sido abandonado logo após seu “nascimento” e por não ter recebido um nome pelo seu progenitor, a Criatura vai construindo sua identidade, na medida em que vai tendo experiências (traumatizantes) de vida.

Sua rejeição e abandono simbolizam um dos maiores medos da sociedade inglesa da época, mulheres abandonaram sua essência natural e se tornaram agressivas contra filhos recém-nascidos, sendo este também um temor recorrente entre as mulheres que se sentiam na responsabilidade de cumprir com seu papel no âmbito da maternidade. Logo, a ausência feminina denota a perspectiva de uma criação rejeitada e desprovida de figura progenitora.

Nesse caso, desde o seu nascimento o monstro é impedido de mostrar à sociedade seu valor por causa da sua aparência aterrorizante. Por esta razão, se torna agressivo, sobretudo para com Victor, a quem procura, declara sua dor por ter sido abandonado, demandando aceitação, mas também a criação de um ser feminino como ele, visando fugir da profunda solidão em que se encontra desde que “nasceu”.

Divergindo de seu criador, o monstro foi naturalmente reputado como rude e perigoso, não obtendo a chance de se integrar socialmente. Embora obtivesse empatia, almejando a felicidade da família a qual observou e por quem desenvolveu afeto, até ser visto e rejeitado também por causa da sua aparência, ele jamais seria estimado pela família como o cientista era pela sua própria família. Deste modo, o monstro destrói o que mais inveja em Victor, seu lar (noiva, irmão e serva).

Sabendo que a origem da Criatura desafia a criação divina em busca de alcançar uma capacidade restrita ao gênero feminino, a mulher é percebida de modo sublime, concebendo sua criação de modo natural e admirável. Isto fica refletido na figura da mãe de Victor, que cedo falece. A morte da mãe é uma característica de obras de autoria

feminina, e retrata tanto um temor (da perda) quanto um desejo reprimido (de tê-la morta, pois costuma ser vista como uma competidora, em obras de autoria feminina).

A vivência da autora se mostra na sua escrita através do trauma da perda da mãe ao lhe trazer à luz, sendo revisitada na sua obra-prima sob várias perspectivas, materializada tanto na morte prematura da mãe do cientista, quanto nas demais figuras femininas. Incurções autobiográficas são próprias da estética feminina, sobretudo no que se refere à figura materna. Todavia, ao esmiuçar as fronteiras desconhecidas, o protagonista renega sua ambicionada obra ao notar que a mesma reflete o profundo remorso e sacrilégio ocasionados por sua curiosidade descomedida acerca do inexplorado.

A manifestação da condição feminina reside na “maternidade simbólica” do Dr. Frankenstein, que comete negligência não só profissional, mas também emocional, abandonando o ser concebido. Nesse sentido, a aparição feminina isolada na narrativa é retratada pela vulnerabilidade, possuindo um desfecho trágico e injusto, especialmente através da morte de Caroline, Justine e Elizabeth, algo recorrente na estética gótica (feminina).

Nesse ínterim, Moers (1976) retoma o estágio de desenvolvimento demarcado pela Criatura, que assume suas necessidades humanas partindo do seu estágio inicial de fala ao seu *desejo sexual*, demarcando o oitavo componente integrado na análise. Diante disso, o monstro exige uma parceira fêmea para deter a solidão. Todavia, o cientista destrói o seu novo invento, impedindo a consolidação de uma acompanhante. Como um ato de vingança, o monstro mata o seu melhor amigo e noiva, incitando a raiva do seu criador e, conseqüentemente, sendo perseguido.

A analogia do *trauma pós-parto e depressão* de Victor, ocupando o nono elemento do Gótico avistado, diverge do mito de que as gestantes obrigatoriamente possuem reações maternas positivas com a gravidez, esperando um sentimento de amor nutritivo e segurança. Pois, entende-se que todo o sofrimento deva ser satisfatório ao segurar pela primeira vez o filho nos braços, certamente ausentes na ansiedade de Victor detalhada ao ouvir as batidas incessantes dos membros da Criatura, que alude à personificação da deformidade dos valores da época.

Em paralelo, sua desfiguração corporal alegoriza a incapacidade de integração coletiva, o impedindo de conceber experiências sociais. Neste painel sistemático, o personagem é impedido de encaixar-se na civilização, ainda que busque integralizar-se,

acuminando na incapacidade de inclusão social simbólica. Desse modo, Breton (2013, p. 18-20) disserta acerca desta barreira social:

As representações do corpo, e os saberes que as alcançam, são tributários de um estado social, de uma visão de mundo, e, no interior desta última, de uma definição da pessoa. O corpo é uma construção simbólica, não uma realidade em si, de onde a miríade de representações que procuram refletir-lhe um sentido, e seu caráter heteróclito, insólito, contraditório, de uma sociedade a outra. [...] Disso resulta uma carência de sentido que às vezes torna a vida difícil. Do fato da ausência da resposta cultural para guiar suas escolhas e suas ações, o homem é abandonado à sua própria iniciativa, à sua solidão, desprovido perante de numerosos eventos essenciais da condição humana.

Em função dos pontos levantados, é sabido que a Criatura é fruto da sua busca excessiva por sapiência, efetuando na culpa pelos distintos atos violentos que cometeu contrapondo-se às leis naturais. Nesse ângulo, ambos se categorizam como *personagens melodramáticos*, o décimo elemento pontuado no decurso do olhar crítico da obra, que lidam com os seus ‘monstros internos’ ao renegarem seus correferidos, as quais refletem a violação dos próprios atos.

A representação do criador em sua criação monstruosa é uma característica gótica na dualidade do romance, a qual surge da tradição *Doppelgänger* (o duplo, em geral, sombrio), onde a manifestação do procriador se apresenta no protagonista em sua forma maligna, findando o décimo primeiro elemento retratado neste gênero. Por este ângulo, se torna viável sondar o dualismo sendo o espelho dos impactos traumáticos que circundam o processo formativo do personagem em sociedade, onde ambas as figuras semelhantes rejeitam a identificação do seu similar ao irradiarem suas falhas morais.

A partir da interpretação de Rank (2011) sobre o narcisismo representado nas obras góticas, a dualidade pode ser lida como uma versão moderna do mito, referindo-se à ausência de limites além da moral do indivíduo. Nesse sentido, ao revelar os desvios morais que a sociedade busca ocultar, ele se torna um monstro real capaz de mover e perseguir o responsável por sua existência ambicionando assolar os seus próprios atos hediondos.

Destarte, a ênfase dos elementos do Gótico explora o panorama do período histórico, onde a autora releva críticas sociais acerca do sistema político, debatendo Revoluções, tópicos religiosos, filosóficos e valores morais; a busca da sabedoria descomunal e dos percalços causados pela mesma; a insanidade manifestada pelo cientista louco personificado no Dr. Victor Frankenstein; a arquitetura gótica exibida na retratação da ambientação fúnebre; a deformidade corporal presente na acepção da

Criatura; o abandono paternal; o desejo sexual; a analogia do trauma pós-parto resultante na depressão; a dramatização da melancolia; e a dualidade referentes à tradição *Doppelgänger*.

3.2 O GÓTICO (FEMININO) EM *FRANKENSTEIN*

No que se destaca a ambiência espacial gótica, nota-se que a locação feminina em *Frankenstein ou O Moderno Prometeu* (1818) é circundada pelo confinamento. A falta de mobilidade ao locomover-se livremente torna o romance claustrofóbico, onde mistérios indissolúveis são vivenciados com angústia pelos personagens, que assumem maior destaque no enredo do que precisamente ações realizadas. Isto se materializa no fato de que as personagens femininas estão limitadas ao espaço doméstico, à espera do marido (a mãe do protagonista), do noivo (Elizabeth, a noiva de Frankenstein), do filho (a mãe de Victor), do senhor (Justine e as demais empregadas). Logo, Sá (2010) destaca que o âmbito Gótico promoverá inquietações, fazendo com que a essência espacial da descrição sombria seja primordial para cumprir a pretensão de amedrontar, suscitando a sensação de vulnerabilidade, sobretudo das mulheres, face à ausência masculina do lar.

Em prognóstico, para Ylivuori (2019), a ambiência do lar é progressivamente refletida na Literatura de modo retórico e comedido para relatar a subserviência feminina, onde a mulher que assume o papel de doméstica tem como finalidade cumprir as imposições de ser uma esposa insigne, desempenhar o papel maternal com eficácia e ser uma dona de casa efetiva. Por fim, seu dever como sujeito sociável é deixado em segundo plano, para atender as necessidades dos familiares, uma abnegação vista como positiva pela sociedade, porém nem sempre pela voz narrativa.

Ao desempenhar um papel escrupulosamente restrito ao corpo feminino através dos seus estudos exorbitantes, o Dr. Frankenstein não propicia tais aprendizados às mulheres que rodeiam o seu cenário. Assim como, os âmbitos de estudo se integram na narrativa por personagens masculinos, revelando um espaço receptivo a homens, onde mulheres permanecem distantes e desinteressadas do saber científico. Estas questões, as demais elencadas acima e a seguir, são registradas por Shelley a pretexto da crítica.

Em detrimento ao papel feminino envolto na domesticidade na obra, Caroline Beaufort, mãe do alquimista, representa a reclusão de mulheres, que são confinadas em âmbitos caseiros, possuindo o único propósito de dedicar-se à conduta materna. Para culminar, a personagem é uma esposa dedicada de Alphonse Frankenstein e mãe

biológica de Victor, Ernest e William. Por sua vez, a sua sobrinha Elizabeth também é vista como uma filha, e intencionada a se tornar a sua nora.

O enredo é permeado por uma profusão de mulheres. Em protótipo a isso, Caroline morre de escarlatina, tendo seu percurso baseado em ajudar ao próximo e, conseqüentemente, sendo ‘coadjuvante’ da própria trajetória. Nesse painel, Santos (2021) destaca o papel coadjuvante da mulher burguesa, rodeada de ociosidade e alienação pela falta de propósito pessoal. Logo, as mesmas sofrem anulação, morte e desaparecimento no desenrolar da narrativa, articulando a insignificância destas personagens, uma crítica de Shelley à falta de espaço para as mulheres se desenvolverem para além do espaço da domesticidade.

Diante da dramatização da figura da mulher como coadjuvante no enredo, as personagens são encarregadas das tarefas domésticas, não havendo qualquer outra atribuição para cumprir na trama, a qual, Wollstonecraft (2016) expunha em suas implicações que a falta de contribuição feminina efetiva como indivíduo social dava-se pela privação do estímulo de novos repertórios. Shelley segue à risca os ensinamentos da mãe, deixados em suas produções intelectuais antes de falecer:

Quando considero a função peculiar de cada sexo, observo seus pendores ou penso em suas obrigações, tudo concorre do mesmo modo para apontar o método específico de educação que melhor se adapta a eles. A mulher e o homem foram feitos um para o outro, mas sua dependência mútua não é a mesma. Os homens dependem das mulheres somente por conta de seus desejos; as mulheres dependem dos homens em virtude tanto de seus desejos como de suas necessidades. Nós poderíamos viver melhor sem elas do que elas sem nós. Por essa razão, a educação das mulheres deveria ser sempre relativa à dos homens (WOLLSTONECRAFT, 2016, p. 109).

Em simetria, as viagens denotadas no decorrer da narrativa são levadas a efeito por personagens masculinos, que desbravam novas destrezas, enquanto as figuras femininas permanecem em atmosferas restritas, aguardando a presença masculina. Nesse ponto de vista, Elizabeth Lavenza, noiva do cientista, retrata, aos olhos de Victor, a pureza e ternura almejada por ele, ao se manter desde a infância à espera do seu romance ser consumado. Enquanto a Sra. Margaret Saville, irmã do capitão Walton que escreve as cartas, obtém o respaldo das aventuras realizadas pelo personagem masculino, se instigando apenas por vivências alheias.

Nesse cenário, ao ser transferida de uma classe social desfavorecida à burguesia, Elizabeth possui um panorama geminado ao ser uma órfã adotada pela família

Frankenstein. Sua aparição se revela como um presente para Victor, sendo ostentada como uma posse de domínio masculino. Desse modo, a submissão predominante nas cartas do cientista é maquiada pelo romantismo exacerbado diante da idealização concebida por este. Em convergência, o modelo moral rígido e as implicações impostas declaram a falta de protagonismo feminino, exposto por Santos (2021) como a desconsideração da participação da mulher em tomar decisões na sociedade deste período, como ilustra a citação a seguir:

Todo mundo gostava de Elizabeth. O apego apaixonado, quase reverente, com o qual todos a consideravam, se tornou, enquanto compartilhei dele, meu orgulho e meu deleite. Na noite anterior à chegada de Elizabeth em casa, minha mãe disse em tom de brincadeira:

— Tenho um lindo presente para o meu Victor. Amanha você o receberá.

No dia seguinte, quando ela me apresentou Elizabeth, como havia prometido, eu interpretei suas palavras literalmente, como seriedade infantil, e a considerei como minha propriedade. Era minha para amar, proteger e acalantar. Recebi todos os elogios feitos a ela, como algo que me pertencia. Nós a chamávamos familiarmente de “prima”. Nenhuma palavra, nenhuma expressão podia exteriorizar o tipo de relação que ela tinha comigo. Para mim, ela era muito mais do que irmã, já que até a morte deveria ser apenas minha (SHELLEY, 2004, p. 34).¹³

A função de dama indefesa, advinda das características românticas e difundida na narrativa gótica, é concretizada também em Elizabeth. Na escrita das cartas deixadas por Victor, sua noiva é personificada como uma mulher angelical, ingênua e em constante perigo, sendo descrita de forma sublime. Em conformidade, Botting (1996) designa o sublime como sinalizador dos limites da racionalidade desvelado pela obscuridade dos episódios aterrorizantes, onde a obsessão aparece velada pela admiração da pureza na respectiva personagem.

A rejeição feminina é difundida à frente do desapontamento da Criatura sendo visto pelos residentes da cabana, a quem idealizou ser acolhido. Ao fugirem do monstro, Ágata e Safie, moradoras da residência, retratam a quebra da idealização afável e polida

¹³ Citação em inglês: “Everyone loved Elizabeth. The passionate and almost reverential attachment with which all regarded her became, while I shared it, my pride and my delight. On the evening previous to her being brought to my home, my mother had said playfully, “I have a pretty present for my Victor—tomorrow he shall have it.” And when, on the morrow, she presented Elizabeth to me as her promised gift, I, with childish seriousness, interpreted her words literally and looked upon Elizabeth as mine—mine to protect, love, and cherish. All praises bestowed on her I received as made to a possession of my own. We called each other familiarly by the name of cousin. No word, no expression could body forth the kind of relation in which she stood to me—my more than sister, since till death she was to be mine only” (SHELLEY, 1986, p. 22).

esperada por mulheres sublimes. Elas têm seus comportamentos regularmente observados e avaliados pela furtiva vigilância do monstro:

A natureza pública ou privada de qualquer local poderia também ser regulada para limitar ou aumentar sua acessibilidade e inclusão. [...] para isso, as mulheres eram lembradas de ser constantemente vigilantes e preparadas para serem observadas mesmo em seus próprios lares (YLIVUORI, 2019, p. 109).

Assim como Elizabeth, Justine Moritz é uma órfã que ocupa o papel de fio condutor feminino por ser a governanta e cuidadora dos filhos da família Frankenstein, sendo posteriormente incriminada e penalizada injustamente pelo assassinato de William, cometido pelo monstro. Assim, a sua vida é ceifada ao ser executada, representando a opressão violenta sofrida. À vista disso, o âmbito doméstico e obstáculos provenientes do romance, sobretudo, permeados frente à personagem Justine, desenham a sua indefensibilidade diante dos eventos que rondam a sua trajetória.

As personagens na narrativa assumem a característica de mulheres em perigo, comuns à estética gótica. Nesse viés, a injustiça vivenciada pela governanta implica na vulnerabilidade feminina, desprotegida e punida socialmente por ações advindas por homens. Atrelado a crimes e desejos que desobedecem aos códigos morais e éticos regidos pela sociedade, Botting (1996) aponta essa abordagem gótica pelos sentimentos instigantes, como: paixão, obsessão, insanidade e violência. Diante do plano ficcional, é permitido ao leitor avistar os limites morais atravessados:

No dia seguinte, Justine morreu. A afiliva eloquência de Elizabeth não conseguiu demover os juízes da convicção que eles estabeleceram sobre a criminalidade da santa sofredora. Meus apelos apaixonados e indignados também foram em vão para eles. Quando recebi as respostas frias e acompanhei o raciocínio duro e insensível desses homens, minha pretensa confissão morreu em meus lábios. Dessa maneira, eu me proclamaria como louco, mas não revogaria a sentença passada sobre minha vítima miserável. Ela percebeu no cadafalso como uma assassina! Dos tormentos do meu próprio coração, voltei-me para contemplar o sofrimento calado e profundo da minha Elizabeth. Também essa era uma obra da minha autoria! Bem como a aflição de meu pai e a desolação daquele lar, outrora tão venturoso. E, tudo isso por conta das minhas mãos, triplamente amaldiçoadas! Chorem, infelizes, mas essas não serão as suas últimas lágrimas! (SHELLEY, 2004, p. 92).¹⁴

¹⁴ Citação em inglês: “And on the morrow Justine died. Elizabeth’s heart-rending eloquence failed to move the judges from their settled conviction in the criminality of the saintly sufferer. My passionate and indignant appeals were lost upon them. And when I received their cold answers and heard the harsh, unfeeling reasoning of these men, my purposed avowal died away on my lips. Thus I might proclaim myself a madman, but not revoke the sentence passed upon my wretched victim. She perished on the scaffold as a murderess! From the tortures of my own heart, I turned to contemplate the deep and voiceless grief of my Elizabeth. This also was my doing! And my father’s woe, and the desolation of that late so smiling home all was the work of my thrice-accursed hands! Ye weep, unhappy ones, but these are not your last tears!” (SHELLEY, 1986, p. 83)

Nessa perspectiva, a violência do corpo da mulher se mostra também através da falência e, posteriormente, da interrupção da vida da Criatura fêmea, sugerida pelo monstro para que tenha uma parceira similar a ele. Dito isto, o aborto é aludido quando o alquimista impede o prelúdio da vida desta figurante. A infração cometida se mostra, em seu desfecho, sendo uma punição aos rompimentos dos padrões sociais que regem a conduta sexual aceita socialmente. Assim, a autora explora com eficiência a retratação do homem controlando corpos femininos, demonizando-os, destruindo-os, um traço gótico recorrente.

Percebida como um ser secundário no ponto de vista social, assumindo uma dinâmica subsidiária e acessória, a conduta da mulher pretendida pelo corpo social era voltada a suprir as expectativas masculinas, abdicando da satisfação pessoal em nome do seu par. Destarte, o arquétipo feminino na narrativa imprime o domínio masculino acerca do corpo vigiado da mulher, o femicídio, as imersões de explorações científicas propiciadas exclusivamente a homens, e a idealização da castidade e pureza da dama indefesa do Gótico.

A autora trouxe à luz a veracidade frente à condição feminina de seu tempo, em ponto que ressalta levantamentos feitos em *Uma reivindicação dos direitos da mulher* (1792), proferidos por sua mãe, a filósofa e romancista feminista Mary Wollstonecraft. Ao perpetuar o legado da sua matriz literária, a escritora abre debates fundamentais, permitindo confrontos ideológicos que se tornaram influentes na quebra de paradigmas delimitadores do papel feminino, tendo em vista que retoma a valorização da racionalidade feminina como um direito educativo igualitário. A própria escrita extraordinária de sua obra é um atestado vivo desta questão.

As vozes femininas erguem-se na narrativa perante a condição de submissão, fragilidade e irracionalidade considerável aceitável como, descrito por Burke (1993), como um padrão social deste período. Estas atribuições culminaram na perpetuação da ausência da mulher em atividades políticas, onde a educação igualitária era meramente uma ambição. Dito isto, a ambiência no enredo retrata o enclausuramento submetido em distintos papéis sociais desempenhados pelas personagens, servindo como um fator determinante para salientar as desigualdades de gênero e classe social que penetravam a sociedade. Logo, a posição de subalternidade em relação à figura masculina irradia através da escrita de Shelley.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória prometeica da Criatura se contempla por traços do Gótico feminista partindo do momento que a figura parental, representada pelo Dr. Frankenstein, não se prende pelo vínculo emocional e moral ao seu progênilo. Assim, o criador rejeita o reflexo da sua maior falha e, conseqüentemente, imprime a hipocrisia atrelada às relações sociais baseadas na aparência ao abandonar a sua invenção, o deslegitimando como sua própria criação.

Em síntese, a construção da obra formula a partir do explorador e *frame narrator*, Robert Walton em torno da narrativa vigente, que possui uma influência paradoxal pelo doutor, visto que ambos perseguem o conhecimento. Nisso, o personagem é guiado pelo ímpeto de Victor, que possui uma ambição desgovernada por descobertas científicas. No que lhe toca, o Dr. Frankenstein se molda no decorrer do romance, passando de um fascinado e ingênuo jovem a um homem desiludido, carregando a culpa da própria obsessão animalesca de criar e vingar-se do monstro que, por sua vez, se divide em vingança e compaixão. Desse modo, o protagonista carrega o peso prometeico na sua trajetória de ascensão, onde ao atingir seu propósito, retrocede a queda trágica das suas ações.

Sabendo que o romance questiona o conceito de monstruosidade ligada à aparência, revelando os valores sociais da época, que demonizam o que contrasta com o padrão estético europeu quando Victor é calorosamente recebido pelos tripulantes por ter uma aparência europeia, enquanto a Criatura é repudiada por não têm traços apreciáveis. Desse modo, a objetivação do corpo deformado expressa o imaginário sobrenatural através da figura monstruosa da Criatura. Todavia, a obra analisada não visa presenciar o sobrenatural, mas sim o alcance do emocional do leitor através do terror psicológico perante a dualidade da relação entre o Dr. Frankenstein e sua obra.

A falha moral do protagonista ocorre quando o seu maior objetivo, quando realizado, torna-se seu martírio decorrente do seu maior arrependimento, visto que suas ações giram em torno do reconhecimento ilusório pelo controle da vida e da morte. Assim, a ênfase em *Frankenstein* não está apenas na maternidade, mas nas relações sociais e morais, observada na negligência social e na crueldade do abandono. Em contraste, a exclusão social fez dele um assassino, embora ele não fosse mau por natureza, pois foi impedido de compartilhar seu afeto. Logo, mesmo sentindo carinho pelo ser

humano, a falta de reciprocidade em sua compaixão o faz perceber que nunca será amado independentemente de seus atos, pois sua aparência sempre será um obstáculo social para tecer um vínculo.

A fragmentação e o abandono se destacam na escrita de Shelley, sendo fruto da ambição sem propósito dos protagonistas, visto que o Dr. Frankenstein se expressa através da sua curiosidade desmedida pelo desconhecido, enquanto a Criatura traumatizada comete crimes cruéis contra pessoas inocentes ao ser novamente rejeitada. Desse modo, a busca inalcançável de aceitação do monstro, tanto paterna quanto social, torna o monstro consciente da concepção de prestígio baseado na aparência.

Nesse viés, a dualidade é apontada no reflexo do monstro diante de seu criador que o repudia, pois ele expõe suas falhas de caráter e pavores. Por conseguinte, os medos femininos, masculinos e da sociedade se mesclam nesta obra, cujos contornos góticos permitem que se trate de ações antiéticas, assustadoras, e inaceitáveis se tratados em outra estética.

REFERÊNCIAS

ALBRECHT, Karina Gebien. **Literatura Inglesa**. UNIASSELVI, 2019. Disponível em <https://www.uniassevi.com.br/extranet/layout/request/trilha/materiais/livro/livro.php?codigo=37647>. Acesso em 11 de abril de 2022.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana. **O medo como prazer estético: (re)leituras do Gótico literário**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

BEAUVOIR, Simone de. **Le deuxième sexe**. (2 vols) Paris: Gallimard, 1949.

BENNET, Betty. **Mary Wollstonecraft Shelley: An Introduction**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.

BLOOM, Harold. **Frankenstein** (posfácio da obra), p. 242-255. Coleção L&PM Pocket: Porto Alegre, 1997.

BRETON, David Le. **Antropologia do corpo e modernidade**. Trad. Fábio dos Santos Creder Lopes. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

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

BRAIDOTTI, Rosi. **Feminismo, Diferencia Sexual y Subjetividad Nómada**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2004.

BURGESS, Anthony. **A Literatura inglesa**. São Paulo: Ática, 2003.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1993.

CAETANO, Ivone Ferreira. **O feminismo brasileiro: uma análise a partir das três ondas do movimento feminista e a perspectiva da interseccionalidade**. EMERJ, 2017. Disponível em: https://www.emerj.tjrj.jus.br/revistas/genero_e_direito/edicoes/1_2017/pdf/DesIvoneFerreiraCaetano.pdf. Acesso em 11 de abril de 2022.

CAMPBELL, Mary Baine. **Artificial Men: Alchemy, Transubstantiation, and the Homunculus**. Republics of Letters: A Journal for the Study of Knowledge, Politics, and the Arts. v. 1, n. 2. 2010. Disponível em: <http://rofl.stanford.edu/node/61>. Acesso em 27 de julho de 2022.

COSTA, Isabelle Rodrigues de Mattos. **O espaço e a assombração: O Gótico de Shirley Jackson em The Haunting of Hill House**. Revista Versalette, Curitiba, 2015.

DANTAS, João Francisco de Lima; FILHO, Antônio Vieira da Silva. **Romance/Literatura: Um objeto em transição**. Kalagatos, Fortaleza, 2017.

DIOGO, Ana Cristina Antunes Serigado de Oliveira. **A relação racionalismo vs sobrenatural nas obras de Sir Arthur Conan Doyle**. Lisboa, Universidade Aberta, 2007. Disponível em <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/448/1/LC312.pdf>. Acesso em 27 de junho de 2022.

GIASSONE, Ana Claudia. **O Mosaico de Frankenstein**. Editora Universidade de Brasília, 1998.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **The madwoman in the attic: the woman writer and the Nineteenth-century literary imagination**. Boston: Yale University Press, 1984.

GONZÁLEZ, Ana Isabel Álvarez. **As origens e a comemoração do Dia Internacional das Mulheres**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2010. Disponível em <http://www.sof.org.br/wp-content/uploads/2010/03/Origens-Dia-Internacional-das-Mulheres-PAG-de-credito.pdf>. Acesso em 11 de abril de 2022.

FLORESCU, Radu. **Em Busca de Frankenstein: O Monstro de Mary Shelley e seus Mitos**. Editora Mercury, 1998.

HEILMAN, Robert B. **Charlotte Bronte's 'New' Gothic**. Discovering Authors. Detroit: Gale, 2003.

HOBSBAWM, E. J. **Da Revolução Industrial inglesa ao imperialismo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

HOGLE, Jerrod E. **Gothic Fiction**. Reino Unido: The Cambridge Companion, 2006. Disponível em <http://catdir.loc.gov/catdir/samples/cam033/2002020172.pdf>. Acesso em 11 de abril de 2022.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário prático de Língua Portuguesa**. Ed. 10. Melhoramentos de São Paulo, 2005.

HUSILLOS, Raquel Conejo. **The Gothic element in Victorian Female Narrative**. Universidad de Valladolid, 2014.

JONES, Lucas; SIMÕES, Hanna. **Análise semiótica dos discursos de Sojourner Truth**. UFMG, Ciências Sociais, 2017. Disponível em: <http://ueadsl.textolivre.pro.br/2017.2/papers/upload/120.pdf>. Acesso em 11 de abril de 2022.

JOHNSON, C. **California was sterilizing its female prisoners as late as 2010**. The Guardian. (2013a).

JORDANES. **Origen y gestas de los godos**. Trad. Ricardo da Costa. Madrid: Cátedra, Letras Universales, 2001.

KHAIR, Tabish. **The gothic, postcolonialism and otherness ghosts from elsewhere**. Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2009.

KLEIN, Demarchi Indaiá. Subjetividade Feminina a partir da análise da vida e obra de Ann Radcliffe. In: **Revista Em Perspectiva**. V. 6, n. 1. PPGH/UFC, 2020. Disponível em <http://periodicos.ufc.br/emperspectiva/article/view/42013/100532>. Acesso em 11 de abril de 2022.

KRAUSS, Kenneth. **Oscar Wilde: Playwright, Invert and Aesthete**. In: *The Importance of Being Earnest and Four Other Plays*. New York: Barnes & Noble, 2003.

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

LELLIS, Marco. **Doppelgänger/Doppeltgänger: Topoi em Siebenkäs (1796), de Jean Paul Friedrich Richter e O Duplo (1846), de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévsk**. Belo Horizonte: UFMG, 2021.

LEITE, Letícia Batista Rodrigues. **Sobre os fragmentos poéticos de Safo de Lesbos e ideias da existência de uma voz feminina: reflexões sobre História, Linguística e Literatura**. Dissertação (mestrado) - UNICAMP, 2009. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/279188>. Acesso em 11 de abril de 2022.

LÚKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance: Um Ensaio Histórico-Filosófico Sobre as Formas da Grande Épica**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: DuasCidades, Ed. 34, 2000.

MELLO, Cláudio José de Almeida; OLIVEIRA, Vanderléia da Silva. **Romance: gênero problemático ou ambivalente?** Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), 2013.

MELO, Hildete Pereira de. **O trabalho industrial feminino**. IPEA, Rio de Janeiro, 2000.

MOERS, Ellen. **Female Gothic. Literary Women: the great writers**. New York: Doubleday, 1976. Disponível em <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/moers.html>. Acesso em 27 de julho de 2022.

MONTEIRO, Kimberly Farias; GRUBBA, Leilane Serratine. **A luta das mulheres pelo espaço público na primeira onda do feminismo: de sufragettes às sufragistas**. João Pessoa: Direito e Desenvolvimento, 2017. Disponível em: <https://periodicos.unipe.br/index.php/direitoedesenvolvimento/article/view/563/441>. Acesso em 11 de abril de 2022.

MOURA, Caroline Navarrina de. **A tradição e o Gótico em O morro dos Ventos Uivantes, de Emily Brontë**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/130029/000975775.pdf?sequence=1>. Acesso em 27 de junho de 2022.

NASCIMENTO, João Gabriel Haiek Elid. **O conceito de Bildungsroman**. UNESP, 2020. Disponível em https://repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/11906/1/TESE_Hist%C3%B3riaGodosEscrita.pdf. Acesso em 2 de agosto de 2022.

PEASE, Pamela. **Derby Day**. United States: Paintbox Press, 2005.

PIASSI, Luís Paulo. **A ficção científica e o estranhamento cognitivo no ensino de ciências**: estudos críticos e propostas de sala de aula. USP, 2013.

PINTO, Céli Regina Jardim Pinto. Feminismo, história e poder. In: **Revista de Sociologia e Política**. V. 18, n. 36, p. 15-23. Curitiba, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n36/03.pdf>. Acesso em 11 de abril de 2022.

RANK, Otto. **The Double: A Psychoanalytic Study**. University of North Carolina Press, 2011.

RÜSEN, Jörn. História viva. **Teoria da História III**: formas e funções do conhecimento histórico. Trad. Estevão de Rezende Martins. Brasília: Editora UnB, 2007.

SÁ, Daniel Serravalle de. **O Gótico em Literatura, artes, mídia**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2019.

SÁ, Daniel Serravalle de. **O Romance Gótico e as mulheres**: questões de política sexual. UFSC, 2013. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/10855/8087>. Acesso em 11 de abril de 2022.

SÁ, Daniel Serravalle de. **Gótico tropical**: o sublime e o demoníaco em O Guarani. Salvador: EDUFBA, 2010.

SANTIAGO, Ana Carolina da Silveira Costa. **The Yellow Wallpaper**: O Gótico Feminino em Charlotte Perkins Gilman. UERN, 2018. Disponível em <https://periodicos.ufpe.br/revistas/pedaleta/article/view/238514>. Acesso em 11 de abril de 2022.

SANTOS, Gláucia Pereira dos. **A noiva de Frankenstein: o arquétipo feminino do século XVIII na personagem Elizabeth Lavenza**. ISAT, 2021. Disponível em https://www.revistadoisat.com.br/numero15/06%20Glaucia_Noiva.pdf. Acesso em 29 de julho de 2022.

SANTOS, Laís de Medeiros Santos; CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Elementos da tradição gótica em O Retrato de Dorian Gray. In: **Revista do Curso de Letras da UNIABEU**. V. 9, n. 3. Nilópolis, 2018.

SANTOS, Ineildes Calheiro dos; OLIVEIRA, Eduardo. Experiências das mulheres na escravidão, pós-abolição e racismo no feminismo em Angela Davis. In: **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, 2018.

SARTIN, Gustavo Henrique Soares de Souza. **A História dos Godos escrita por Jordanes: Estudo e Tradução.** Universidade Federal de Ouro Preto, 2019. Disponível em https://repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/11906/1/TESE_Hist%C3%B3riaGodosEscrita.pdf. Acesso em 2 de agosto de 2022.

SCANDOLARA, Adriano. **Shelley e a renovação da linguagem morta:** traduzindo Prometheus Unbound. UFPR, 2013. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/35537/R%20-%20D%20-%20ADRIANO%20SCANDOLARA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 11 de abril de 2022.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou O Moderno Prometeu.** Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein or The Modern Prometheus.** Adaptado por T. Ernesto Bethancourt e ilustrado por James McConnel. David S. Lake Publishers: Belmont, California, 1986.

SHELLEY, Mary. **History of a six weeks tour through a part of France, Switzerland, Germany and Holland: with letters descriptive of a sail round the Lake of Geneva and of the Glaciers of Chamouni.** London: Hookham & Ollier, 1817.

SHELLEY, Mary. **Rambles in Germany and Italy in 1840, 1842 and 1843.** London: Edward Moxon, 1844.

SOARES, Janile Pequeno. **Frankenstein e a monstruosidade das intenções:** A criatura como representação da condição feminina. UFPB, 2015.

SOARES, Rosa Maria Marques. **Speculum Imaginum:** A simbólica do corpo na mitologia iorubá. Guarabira: EUPB, 2011.

TILLOTSON, Marcia. **The Female Gothic.** Editora Julian E. Fleenor (Montreal: Eden), 1983.

TOWNSHEND, Dale. **Ann Radcliffe:** Romanticism and the Gothic. Ed.: WRIGHT, Angela. Cambridge University Press, 2014.

VILLALTA, Luiz Carlos. **Robinson Crusoé, de Daniel Defoe:** da sua circulação no mundo luso-brasileiro ao seu diálogo com o devir histórico. UFMG, 2004. Disponível em: <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/crusoe.pdf>. Acesso em 11 de abril de 2022.

YLIVUORI, Soile. **Women and politeness in eighteenth-century: bodies, identity and power.** New York: Routledge, 2019.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos Direitos da Mulher.** São Paulo: Editora Boitempo, 2016.