



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

MATEUS BARBOSA DE CARVALHO

**O GÓTICO VITORIANO DO *FIN DE SIÈCLE*  
EM *O MÉDICO E O MONSTRO***

CAJAZEIRAS – PB

2018

MATEUS BARBOSA DE CARVALHO

**O GÓTICO VITORIANO DO *FIN DE SIÈCLE*  
EM *O MÉDICO E O MONSTRO***

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, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras – Língua Inglesa.

**Orientador:** Prof. Dr. Nelson Eliezer Ferreira Júnior.

**Área de Concentração:** Estudos Literários.

CAJAZEIRAS – PB

2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)  
Denize Santos Saraiva Lourenço- Bibliotecária CRB/15-1096  
Cajazeiras - Paraíba

C331g Carvalho, Mateus Barbosa de.  
O gótico vitoriano do *fin de siècle* em O Médico e o Monstro / Mateus  
Barbosa de Carvalho. - Cajazeiras, 2018.  
88f.: il.  
Bibliografia.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Eliezer Ferreira Júnior.  
Monografia (Licenciatura em Letras - Língua Inglesa) UFCG/CFP,  
2018.

1. Estudo literário. 2. Gótico. 3. Era Vitoriana. 4. Stevenson, Robert  
Louis (1850-1894). I. Ferreira Júnior, Nelson Eliezer. II. Universidade  
Federal de Campina Grande. III. Centro de Formação de Professores. IV.  
Título.

UFCG/CFP

CDU – 82.09

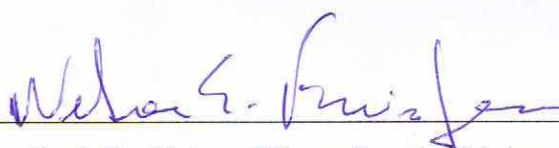
## FOLHA DE APROVAÇÃO

MATEUS BARBOSA DE CARVALHO

### O GÓTICO VITORIANO DO *FIN DE SIÈCLE* EM O MÉDICO E O MONSTRO

Monografia aprovada em 10 / 12 /2018

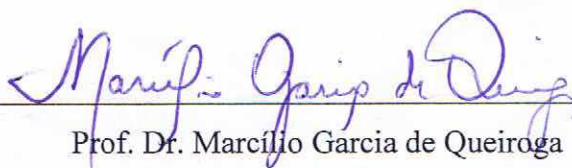
#### BANCA EXAMINADORA



---

Prof. Dr. Nelson Eliezer Ferreira Júnior

(Orientador)



---

Prof. Dr. Marcílio Garcia de Queiroga

(Examinador interno – UFCG)



---

Prof. Me. Fabiane Gomes da Silva

(Examinador interno – UFCG)

---

Profa. Dra. Daise Lilian Fonseca Dias

(Suplente – UFCG)

À minha mãe, pela força e incentivo e pelo exemplo de caráter, honestidade e perseverança.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pelas bênçãos que me concedeu ao longo dos últimos cinco anos de trajetória acadêmica e, em especial, pela graça de poder concluir esta tão sonhada etapa da minha vida. Obrigado por Teu amor incondicional e por me mostrar que sou capaz.

À minha família, por estar sempre comigo, apoiando-me em minhas decisões e incentivando-me a seguir em frente pelos meus objetivos, mesmo em dias em que tudo parece desandar.

Ao meu orientador, Prof. Nelson Júnior, pela presteza durante o trabalho de orientação.

Ao estimado Prof. Fabiane Gomes, pelas contribuições a esta monografia, pelo admirável trabalho de coordenação do PIBID e por ser parte fundamental da minha formação acadêmica, profissional e pessoal.

Ao Prof. Marcílio Garcia, pelas contribuições a esta pesquisa e pelos ensinamentos ao longo do curso.

À Profa. Daise Dias, pelas saudosas aulas e pela motivação, inspiração e incentivo ao longo da graduação.

À Profa. Jacinta Matos, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pelas maravilhosas aulas, pela indicação de leitura de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* e pela cessão de materiais que contribuíram para a composição do artigo que deu origem a esta pesquisa.

A todos os professores dos cursos de Letras – Inglês e Letras – Português do CFP que participaram ativamente da minha formação e, por conseguinte, deixaram um pouco de si neste trabalho.

Aos professores do curso de Línguas Modernas da FLUC com os quais eu tive contato e pude participar das aulas no breve e saudoso período que lá passei.

A toda a malta do Grupo Bíblico Universitário (GBU) de Coimbra, pela receptividade, acolhimento, convivência, amizade, momentos de oração e ensinamentos, que não só me

aproximaram da Palavra de Deus, como também fizeram com que o pouco tempo que passei em Portugal se tornasse um dos melhores períodos da minha vida. Foi tudo mesmo bué da fixe.

A todos os meus amigos e colegas dos cursos de Letras – Inglês e Letras – Português, em especial Tatiana, Joyce, Nayara, Leandro, Paula, Tata, Mayara, Gercica e Suzana, que se tornaram grandes companheiros de jornada, pela amizade, respeito, confiança, incentivo, orações e pelo laço verdadeiro de amor que construímos. Sentirei saudades... mas nossa história não acaba aqui...

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desta pesquisa. Sou só gratidão, tenho dito há tempos... Obrigado.

**“Tudo o que fizerem, seja em palavra ou em ação, façam-no em nome do Senhor Jesus, dando por meio dele graças a Deus pai”.**  
(Colossenses 3: 17)



## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a novela *O Médico e o Monstro* (1886), do escritor escocês Robert Louis Stevenson (1850-1894), sob a perspectiva do gótico. Desde suas primeiras manifestações literárias, o gótico se caracteriza por questionar tabus e traumas culturais arraigados na sociedade, encarnando temores vigentes através duma poética de terror que amedronta ao mesmo tempo em que atrai e faz refletir. Nesse sentido, observa-se que a obra-prima de Stevenson se utiliza de elementos góticos para trazer à baila assuntos controversos e problemáticos em relação aos últimos anos de reinado da Rainha Vitória, momento em que a novela foi publicada. O *fin de siècle* britânico foi um período de conturbadas revoluções e profundas mudanças que abalaram as estruturas sociais, políticas e econômicas do país, pondo em xeque noções até então cristalizadas de humanidade, progresso e ciência. Nesse contexto, além de ressaltar aspectos do gótico, este trabalho mostra como a estética gótica é utilizada na narrativa para retratar criticamente anseios que rondavam a mente dos ingleses na época, muito em função do estado cambaleante em que se encontravam o império britânico e a sociedade inglesa oitocentista e da ascensão de teorias revolucionárias, o que reforçava a contraposição entre o “aceitável” e o “repelido” socialmente, exigindo padrões de comportamento morais restritos se se quisesse ter prestígio ante a sociedade. Trata-se, portanto, de uma pesquisa bibliográfica, ancorada em teóricos que versam sobre temáticas relacionadas ao gótico em suas mais variadas manifestações ao longo do tempo, tais como Hogle (2002), Clery (2002), Warwick (2007), Hurley (2002), Vasconcelos (2002), entre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gótico. Era Vitoriana. *Fin de siècle*. Robert Louis Stevenson.

## ABSTRACT

This work aims to analyze the novella *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), by the Scottish writer Robert Louis Stevenson (1850-1894), from the perspective of the Gothic. From its first literary manifestations, the Gothic is characterized by questioning taboos and cultural traumas rooted in the society, embodying prevailing fears through a poetics of terror that frights at the same time that it attracts and makes reflect. In this sense, it is observed that Stevenson's masterpiece uses Gothic elements to bring up controversial and problematic issues in relation to the last years of Queen Victoria's reign, when the novella was published. The British *fin de siècle* was a period of turbulent revolutions and profound changes that shook the country's social, political and economic structures, putting at stake the thitherto crystallized notions of humanity, progress, and science. In this context, in addition to highlighting aspects of the Gothic, this work shows how the Gothic aesthetics is used in the narrative to critically portray anxieties that surrounded the mind of the English people at that time, much due to the reeling state in which the British empire and the nineteenth-century society were and to the rise of revolutionary theories, which reinforced the contrast between socially acceptable and socially repelled, requiring narrow moral standards of behavior if one wished to have prestige in society. It is, therefore, a bibliographical research, anchored in theorists that deal with themes related to Gothic in its most varied manifestations over time, such as Hogle (2002), Clery (2002), Warwick (2007), Hurley 2002), Vasconcelos (2002), among others.

**KEYWORDS:** Gothic. Victorian Era. *Fin de siècle*. Robert Louis Stevenson.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1. CONTEXTO DOS ESCRITORES BRITÂNICOS DO SÉCULO XIX: A ERA VITORIANA E ROBERT LOUIS STEVENSON.....</b>	<b>12</b>
1.1. ASPECTOS DO VITORIANISMO E SUA LITERATURA.....	12
1.2. QUESTÕES DE BIOGRAFIA E POÉTICA DE ROBERT LOUIS STEVENSON ..	20
1.3. RECEPÇÃO E FORTUNA CRÍTICA DE <i>O MÉDICO E O MONSTRO</i> .....	28
<b>2. O GÊNERO GÓTICO E SEUS DESDOBRAMENTOS .....</b>	<b>35</b>
2.1. PRIMÓDIOS E INCURSÕES ROMÂNTICAS DO GÊNERO .....	35
2.2. O DECLÍNIO VITORIANO E O RESSURGIMENTO DO GÓTICO NO <i>FIN DE SIÈCLE</i> .....	47
<b>3. O GÓTICO EM <i>O MÉDICO E O MONSTRO</i> .....</b>	<b>54</b>
3.1. VOZ(ES) NARRATIVA(S) FRAGMENTADA(S).....	54
3.2. TEMPORALIDADE E ESPACIALIDADE GÓTICAS NA OBRA .....	65
3.3. SISTEMA DE PERSONAGENS E DICOTOMIA HERÓI/VILÃO .....	73
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>82</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>84</b>

## INTRODUÇÃO

A pesquisa literária constitui-se em um abundante, variado e inesgotável campo de estudos. Ao longo do tempo, novas abordagens surgem e debruçam-se sobre obras de literatura, retomando-as e discutindo-as com vistas à percepção de novos sentidos a partir da associação entre textos, discursos e contextos. Nesse sentido, a novela objeto de análise deste trabalho, *O Médico e o Monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, é uma obra que, devido à sua profundidade e complexidade, possibilita um diálogo enriquecedor com muitos aspectos da sociedade e, dessa forma, vários vieses de leitura mostram-se produtíveis e passíveis de exploração. Nesta pesquisa, optou-se por reler a narrativa de Stevenson levando em conta a ótica do gótico, na tentativa de acrescentar considerações analíticas pertinentes à já ampla fortuna crítica da novela, de modo a compor um material que sirva de consulta por parte de qualquer pessoa que venha a se interessar pela trama para fins de estudo ou simplesmente para compreendê-la de forma mais profunda.

A escolha pelo viés do gótico deve-se ao fato de considerarmos que essa perspectiva fornece a possibilidade de se atentar subversivamente para ansiedades culturais que marcaram o final do período em que a Rainha Vitória governou o Reino Unido, momento em que a obra em questão foi publicada, e com isso revelar muitas de suas tensões e contradições, confrontando-as. Desde suas primeiras aparições enquanto gênero literário, o gótico tem se mostrado como um veículo de contestação de valores e temores da sociedade que o engendra, encarando, através da exploração do terror e do horror, traumas históricos e dilemas culturais que, consciente ou inconscientemente, assombram a população e os leitores. Nessa acepção, percebe-se que Stevenson, em *O Médico e o Monstro*, utiliza-se da estética gótica para retratar criticamente anseios que rondavam a mente dos ingleses na época, muito em função do estado cambaleante em que se encontrava o Império Britânico e a sociedade inglesa oitocentista e da ascensão de teorias revolucionárias, o que reforçava a contraposição entre o “aceitável” e o “repelido” socialmente, exigindo padrões de comportamento morais restritos se se quisesse ter prestígio ante a sociedade.

Nesse contexto, esta pesquisa objetiva analisar a novela *O Médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson, sob a perspectiva do gótico, relacionando-a ao contexto sócio-histórico dos últimos anos do reinado de Vitória, ou o *fin de siècle* inglês. Como objetivos específicos, buscamos descrever aspectos culturais do vitorianismo e sua relação com a literatura que se produziu na época, além de debater acerca da insurgência do gótico enquanto gênero literário e suas implicações durante a Era Vitoriana. Para fundamentar teoricamente

nossa análise, utilizamos trabalhos de autores que versam sobre temáticas relacionadas ao gótico em suas mais variadas manifestações ao longo do tempo, tais como Hogle (2002), sobre a influência do gótico na cultura ocidental de modo geral, Clery (2002) e Miles (2002), a respeito, respectivamente, da origem e explosão do gênero no final do século XVIII, Warwick (2007), acerca das manifestações góticas na Era Vitoriana, Hurley (2002), no que concerne ao gótico do fim do século XIX e início do século XX, entre outros.

O interesse pela realização desta pesquisa veio a partir da disciplina de “Narrativa na Literatura Inglesa”, que cursei no primeiro semestre de 2018 no curso de Línguas Modernas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde fiz intercâmbio pelo Programa de Bolsas Ibero-Americanas, do Banco Santander, em parceria com a UFCG. Na ocasião, como requisito avaliativo, escrevi um artigo sobre *O Médico e o Monstro*, obra que havia sido trabalhada durante as aulas, ressaltando elementos do gótico vitoriano presentes nela, e foi a partir desse artigo que surgiu a vontade de aprofundar as discussões lá apresentadas. Aliado a isso, aproveitei as valiosas contribuições da disciplina de Literatura Inglesa: Narrativa, que cursei em 2016, na qual se debateu profundamente a respeito do gótico em si e também de suas vertentes feministas e póscoloniais.

Diante do exposto, este trabalho consiste em uma pesquisa de cunho bibliográfico e está organizado em três capítulos. No primeiro, inicialmente abordamos questões de contexto histórico-político-literário da Era Vitoriana. Depois, tratamos de aspectos da biografia e poética de Robert Louis Stevenson e, em seguida, trazemos exemplos de diversas leituras que compõem a fortuna crítica da obra em tela. O segundo capítulo, por sua vez, discorre acerca do gótico enquanto gênero literário, desde suas origens e primeiras manifestações – primeiro subtópico – até suas incursões durante o período vitoriano e, especificamente, o *fin de siècle* – segundo subtópico. Por fim, dedicamos o terceiro capítulo à análise da obra sob a perspectiva do gótico, estruturando-o a partir de três subtópicos: voz(es) narrativa(s) fragmentada(s), temporalidade e espacialidade góticas, e sistema de personagens e dicotomia herói/vilão.

## 1. CONTEXTO DOS ESCRITORES BRITÂNICOS DO SÉCULO XIX: A ERA VITORIANA E ROBERT LOUIS STEVENSON

Neste capítulo, apresenta-se um panorama geral do contexto, vida e obra de Robert Louis Stevenson. O primeiro subtópico descreve em linhas gerais o contexto histórico e literário de produção do autor. O segundo destina-se a discutir aspectos de sua biografia e de sua poética, trazendo algumas de suas obras como exemplos. Por fim, no último subtópico, algumas das principais tendências analíticas de *O Médico e o Monstro* (1886) são debatidas.

### 1.1. ASPECTOS DO VITORIANISMO E SUA LITERATURA

Considerado um dos mais difíceis e ambíguos períodos da história e, por conseguinte, da literatura do Reino Unido, a Era Vitoriana diz respeito ao momento em que o país foi governado pela Rainha Vitória (1819-1901), entre 1837 e 1901. Se, por um lado, a ideia de progresso vigorava na época devido aos efeitos da Revolução Industrial e do imperialismo, por outro uma grande parcela da classe trabalhadora penava nas modernas fábricas e minas de carvão. Todas essas tensões e contradições do período produziram uma era extremamente fértil no campo literário, seja com autores que refletiam tais aspectos em seus escritos, seja com autores que os questionavam. Nesse contexto, é importante destacar que a vasta produção literária de Robert Louis Stevenson e, em especial, a novela em análise neste trabalho dialogam diretamente com boa parte das práticas sociais e culturais atreladas ao vitorianismo<sup>1</sup> e, por isso, algumas dessas práticas merecem ser discutidas antes de se debruçar sobre o autor e sua obra em si.

Embora o tempo de permanência de Vitória no trono tenha durado ao todo 64 anos, estendendo-se até 1901, teóricos tendem a considerar que os aspectos sociais que tornam a era distintivamente *vitoriana* começaram a se modificar ainda durante as décadas finais do reinado da Rainha e, por isso, eles dividem tal era em etapas. Para Fletcher (2002), é natural que um período histórico tão grande e tão importante caia em subdivisões, assim como a literatura que nele e a partir dele se produziu. Hudson (1913), por exemplo, toma o ano do jubileu de 50 anos de trono da Rainha Vitória, 1887, como ponto final para o levantamento literário que ele faz da época. O autor diz que, a partir dessa data, “[...] uma nova corrida na literatura havia começado, enquanto aqueles da geração anterior que ainda sobreviviam não

---

<sup>1</sup> De acordo com Franca Neto (2009, p. 165), “vitorianismo é o nome que se dá às atitudes, à arte e à cultura de um modo geral aos dois terços finais do século XIX, principalmente em referência aos povos de língua inglesa”.

tinham nada de importante para adicionar à sua produção [...]”<sup>2</sup> (ibid., p. 265). Sanders (1994), por sua vez, intitula essa fase colocada por Hudson (1913) de Literatura Vitoriana Alta [*High Victorian Literature*], entre as décadas de 1830 e 1880, e denomina Literatura Vitoriana Tardia [*Late Victorian Literature*] o período que se seguiu àquela primeira fase, a partir de 1880. Apesar de essa classificação binária da literatura da Era Vitoriana feita por Hudson (1913) e Sanders (1994) ser bastante discutível, pode-se relacioná-la *grosso modo* a dois momentos históricos distintos da época. Esses dois momentos são trazidos a seguir, sucedidos pela descrição das duas fases da literatura vitoriana assinaladas por Silva (2006).

Vitória subiu ao trono precisamente em junho de 1837, aos 18 anos de idade, após a morte do rei William IV, seu tio. Seu reinado foi de tanta importância para a Inglaterra que, desde a Rainha Elizabeth I, nenhum outro monarca havia dado seu nome a uma época, de tal modo que o adjetivo *vitoriano*, além de sua conotação histórica, ganhou uma gama de outras nuances e refere-se hoje a diversas práticas associadas ao estilo de vida do momento. Quem viveu naquele tempo testemunhou grandes mudanças em todas as esferas da vida, principalmente no que se refere ao crescimento de “[...] confortos materiais, conhecimento científico e, absolutamente falando, iluminação intelectual e espiritual”<sup>3</sup> (FLETCHER, 2002, p. 137). Porém, foi também uma era extremamente paradoxal. Como aclara Burgess (2006, p. 215), “[...] foi uma época de progresso – construção de estradas de ferro, navios a vapor, reformas de todos os tipos –, mas foi também uma época de dúvida. Havia pobreza demais, injustiça demais, feiúra demais [...]”.

Dentre todos os significados atrelados ao termo “vitoriano”, puritanismo e intolerância estão entre os mais lembrados. Nesse sentido, Cevasco e Siqueira (1985, p. 53) atestam que “muitos de nós associamos o termo a uma época de moralismo rígido, em que o sexo era tabu e o convencionalismo estava na moda”. De fato, o tradicionalismo dominava o cenário familiar do tempo. Conforme Burgess (2006, p. 215), “foi uma época de moralidade convencional, de grandes famílias em que o pai era uma espécie de chefe divino, e a mãe, uma criatura submissa como a Eva de Milton”.

Grande parte desse moralismo ditatorial vem do exemplo dado pela própria família real. Vitória e seu marido, o príncipe Albert, eram tidos como um modelo de vida em família, domesticidade e respeitabilidade, e esses ideais eram compartilhados pela maioria dos súditos.

---

<sup>2</sup> “[...] a fresh race in literature had arisen, while those of the former generation who still survived had nothing of importance to add to their production [...]”. Esta e as demais traduções realizadas neste trabalho são de autoria nossa, salvo quando indicado.

<sup>3</sup> “[...] material comforts, scientific knowledge, and, absolutely speaking, in intellectual and spiritual enlightenment”.

Para se ter uma ideia, características como sofisticação e pontualidade, até hoje associadas aos ingleses, vêm dessa época. Num viés mais extremo, isso se manifestou diretamente no modo de conduta social. Praticamente todo tipo de diversão era mal visto e estava terminantemente proibido, se se quisesse ser aceito nos círculos sociais. De acordo com Silva (2006, p. 225), “os jogos, as bebidas e por vezes o fumo se tornaram impróprios para cavalheiros”. No entanto, ironicamente, muitos desses homens de respeito procuravam explodir essas repressões na vida noturna, lotando casas de jogos e prostíbulos que, por sua vez, eram muito comuns na época, embora a alta sociedade inglesa os ignorasse por não querer encarar a realidade de frente. “Os problemas existem, mas o progresso – pensavam os vitorianos – saberá como solucioná-los” (CEVASCO e SIQUEIRA, 1985, p. 53-54).

Essa ideia de progresso, segundo Hudson (1913), materializa-se a partir de dois movimentos dominantes que, embora pareça arriscado resumir a complexidade do período de forma tão breve, podem sintetizar os avanços da época: o progresso da democracia, nas esferas política e social, e o progresso da ciência, numa esfera intelectual. Impulsionada pelos efeitos da Revolução Industrial, a sociedade inglesa oitocentista viu o país se consolidar como uma potência imperial sem precedentes, estabelecendo a ordem econômica e cultural e superando até mesmo Espanha e Portugal, que dominaram a corrida marítima nos séculos anteriores. A frase “o sol nunca se põe no império britânico” ecoava nas ruas londrinas, dada a quantidade de territórios que a Inglaterra possuía ao redor do globo em virtude de sua expansão colonial. Um clima aparente de otimismo e prosperidade dominava a nação.

Entretanto, o brilho do sol não resplandecia em todos os britânicos. Com o crescimento das grandes cidades, a população dobrou de tamanho e, conseqüentemente, os problemas sociais aumentaram. A exploração do trabalhador e a prostituição estão entre os principais efeitos negativos da evolução industrial e recordam a situação de descaso para com os pobres na época. Estes pobres, porém, começam a se organizar e passam a reivindicar direitos através de movimentos revolucionários “[...] que, de quando em quando, ameaçam a paz social” (CEVASCO e SIQUEIRA, 1985, p. 54). Temendo revoltas com a mesma magnitude da recém-ocorrida Revolução Francesa, o Parlamento aprova importantes mudanças legislativas e dá início a grandes reformas políticas. A Lei da Reforma de 1832 democratizou a representação parlamentar por meio do aumento da participação popular na Câmara e foi de tanta importância que “[...] alguns historiadores identificam o ano de sua promulgação como o começo do período” (FRANCA NETO, 2009, p. 166). Nessa mesma linha, sindicatos e trabalhadores criaram o Cartismo, um movimento que, de acordo com Silva (2006, p. 224), reivindicava



[...] direitos que para nós parecem básicos hoje: o direito ao voto para todos os adultos, ao voto secreto e ao direito de um homem de se candidatar a uma cadeira no Parlamento mesmo sem possuir propriedade. Após uma duríssima repressão, o Parlamento aprovou em 1845 leis que protegiam os trabalhadores.

Todas essas lutas contribuíram para alavancar o progresso democrático de que fala Hudson (1913), mas vale lembrar que elas não foram as únicas e diversos protestos foram feitos ao longo de todo o século, muitas vezes culminando na morte de manifestantes e em outros desfechos trágicos.

Cientificamente, a Era Vitoriana foi marcada por várias descobertas, das quais muitas ressoam até hoje. Burgess (2006, p. 213; grifo no original) afirma que “ainda estamos *envolvidos* pelo mundo que os vitorianos construíram e temos fortes opiniões individuais sobre seus arquitetos”. O povo da época assistiu ao planeta ser impactado por teorias que questionariam crenças e pressupostos arraigados na cultura europeia e abalariam as estruturas do mundo ocidental. Basta lembrar que conceitos amplamente debatidos hoje em dia como o feminismo, o marxismo, o darwinismo e o freudianismo, por exemplo, surgiram e ganharam força durante a Era Vitoriana (FRANCA NETO, 2009), daí Klingopulos (1958, p. 61) dizer que “[...] os Vitorianos estão muito perto de nós no tempo, e [...] a situação que eles enfrentaram é reconhecidamente parte da situação moderna [...]”<sup>4</sup>.

O cientificismo provocado pela ascensão dessas teorias ocasionou uma série de conflitos. Conforme Franca Neto (2009, p 171), “o darwinismo e o marxismo constituíram grandes golpes desferidos contra a imagem do ser humano”. Marx revolucionou o tempo ao apresentar o homem “[...] como agente de relações sociais marcadas pela exploração e alienação” (FRANCA NETO, 2009, p. 171). Mas, foram as teorias de Darwin que provocaram um verdadeiro alvoroço científico e social na época: “O conceito de evolução transformou o pensamento humano durante o século XIX. Quase todas as questões nas ciências da vida foram reformuladas sob sua luz”<sup>5</sup> (GOULD, 1981, p. 132). Este autor ainda pontua o caso duma hipótese pós-darwinista famosa, a Teoria do Criminoso Nato, do italiano Cesare Lombroso (1835-1909). Lombroso acreditava que comportamentos criminosos podiam ser hereditários e evolutivos. Para ele, o ser humano carregaria consigo genes de um passado ancestral primata, e em alguns indivíduos esses genes viriam à tona. Não que o ato de

<sup>4</sup> “[...] the Victorians are so close to us in time, and [...] the situation which they faced is recognizably part of modern situation [...]”.

<sup>5</sup> “The concept of evolution transformed human thought during the nineteenth century. Nearly every question in the life sciences was reformulated in its light”.

cometer crimes seria atributo exclusivo desses indivíduos, mas eles, enquanto “criminosos natos”, poderiam ser identificados através de características anatômicas semelhantes a primatas. O cientista chegou a essa conclusão a partir da análise do esqueleto de um bandido chamado Vihella. Pessoas como Vihella, pois, seriam “[...] naturalmente impelidas a agir como um macaco<sup>6</sup> normal ou um selvagem agiria, mas tal comportamento é considerado criminoso em nossa sociedade civilizada”<sup>7</sup>, explica Gould (1981, p. 133).

Todos os questionamentos levantados pelo evolucionismo e outras teorias fizeram com que verdadeiras batalhas entre fé e razão tenham sido travadas, embora, segundo Franca Neto (2009), o próprio Darwin tenha defendido a tese de que um campo não exclui necessariamente o outro e ambas as vertentes poderiam dialogar sem prejuízos a ninguém. De modo geral, portanto, o período regido por Vitória foi

[...] uma era de teorias e explicações conflitantes, de confiança econômica e científica e de pessimismo social e espiritual, de uma aguçada consciência da inevitabilidade do progresso e de profunda inquietação quanto à natureza do presente<sup>8</sup> (SANDERS, 1994, p. 399).

Nos anos finais do século XIX, porém, começa a haver uma mudança no que se refere aos aspectos que tinham marcado a sociedade até então. Sanders (1994, p. 458) declara que, naquela época, a “[...] confiança moral de meados da era vitoriana começara a soar opressiva, e até comicamente, fora de moda”<sup>9</sup>. A Inglaterra começa a perder o posto de maior potência do planeta, intensificando as dúvidas e incertezas que rondavam. Consoante Cevasco e Siqueira (1985, p. 62),

[...] muitas das características marcantes da era vitoriana já desapareciam nos últimos anos de seu reinado. Os Estados Unidos despontavam como potência econômica, os produtos industriais alemães competiam com os britânicos [...]. É o começo do fim da supremacia da Inglaterra no mundo.

Apesar de, em termos históricos, o reinado da Rainha Vitória se estender até o ano de sua morte, em 1901, Sanders (1994, p. 458) afirma que “[...] valores, crenças e padrões de

<sup>6</sup> *Ape*, no original. Embora os termos *ape* e *monkey* sejam comumente traduzidos como macaco no português, é importante esclarecer que, a rigor, eles designam primatas diferentes. *Monkey* refere-se em geral àqueles com rabo e de porte menor, enquanto *ape* alude aos de grande porte e desprovidos de cauda.

<sup>7</sup> “[...] innately driven to act as a normal ape or savage would, but such behavior is deemed criminal in our civilized society”.

<sup>8</sup> “[...] an age of conflicting explanations and theories, of scientific and economic confidence and of social and spiritual pessimism, of a sharpened awareness of the inevitability of progress and of deep disquiet as to the nature of the present”.

<sup>9</sup> “[...] the nineteenth century such mid-Victorian moral confidence had begun to sound oppressively, even comically, outmoded”.

comportamento pessoal e social ‘vitorianos’ já estavam sendo desafiados, às vezes de forma agressiva, por uma nova geração de escritores e intelectuais”<sup>10</sup> cerca de três décadas antes de o período eduardiano ter início. Na verdade, foi uma época de transição entre o regime vitoriano e o modernismo, em que a Inglaterra “[...] [diminuiu] a confiança, as rivalidades industriais e comerciais, a expansão imperial, e [aumentou] as ansiedades políticas, econômicas, sociais e espirituais [...]”<sup>11</sup> (CHEW e ALTICK, 1967, p. 1448). Ainda de acordo com Sanders (op. cit., p. 459), “supunha-se que a sociedade em si estivesse se desenvolvendo de acordo com certas leis, mas eram leis que ameaçavam pressupostos antigos e ordenados pela introdução de noções de fluxo, acaso e adaptação”<sup>12</sup>. A efervescência das lutas pelos direitos das mulheres na época e os intensos debates parlamentares a respeito da permanência ou não da Irlanda no Reino Unido são casos de assunções antigas que foram questionadas também naquele momento.

Esses dois períodos da Era Vitoriana, por assim dizer, podem ser vistos como os panos de fundo para o desenvolvimento das duas fases da produção literária da época apontadas por Silva (2006). A primeira delas, a fase moralista, se estendeu entre as décadas de 1830 e 1870. Nela, a literatura “tenta oferecer entendimento sobre as transformações e erosão dos valores da sociedade inglesa ou novos valores para que a sociedade possa ser compreendida” (ibid., p. 235). Produziu-se um tipo de arte que suplantou quase que por completo os poetas românticos de outrora e deu vazão à preponderância do romance, e isso se deve às condições históricas da época. De acordo com Klingopulos (1958, p. 60-61), “sua [dos escritores vitorianos] preocupação com a evolução e o intenso pessimismo – ou otimismo – associado a ela agora parece datar e paroquializar seu trabalho [...]”<sup>13</sup>. Como explicam Cevasco e Siqueira (1985, p. 54), “o romance é o épico da burguesia, e a era vitoriana é burguesa por excelência”.

Não obstante ainda haver resquícios e influências do Romantismo, na Era Vitoriana vários elementos daquele período cedem espaço à praticidade do mundo cotidiano, muito em função da filosofia utilitarista de Jeremy Benthan (1748-1832) e James Mill (1773-1836) vigente na época, a qual de modo geral pregava a ideia de que o valor de uma ação está em

---

<sup>10</sup> “[...] ‘Victorian’ values, beliefs, and standards of personal and social behaviour were already being challenged, sometimes angrily, by a new generation of intellectuals and writers [...]].

<sup>11</sup> “[...] waning confidence, commercial and industrial rivalries, imperial expansion, and increasing political, economic, social, and spiritual anxieties [...]”.

<sup>12</sup> “Society itself was assumed to be developing according to certain laws, but they were laws which threatened old, orderly assumptions by introducing notions of flux, chance, and adaptation”.

<sup>13</sup> “Their preoccupation with evolution and the intense pessimism – or optimism – associated with it now seems to date and parochialize their work [...]”.

sua utilidade prática e na promoção do bem-estar. Nesse contexto, a imaginação romântica e gótica do período anterior dá lugar ao mundo dos fatos. Conforme Cevasco & Siqueira (1985, p. 54), “os leitores querem histórias sobre a vida de todos os dias, sobre um mundo que eles reconheçam e que não lhes incomode demais a consciência. Sobretudo, não querem obras que lhes firam a decência”. O escritor mais popular da época, Charles Dickens (1812-1870), descreve bem boa parte da situação histórico-literária do tempo em *Hard Times* (1854), romance que se passa na fictícia cidade industrial vitoriana Coketown. Num determinado ponto da trama, por exemplo, a doce Sissy Jupe é repreendida duramente pelo superintendente escolar Thomas Gradgrind, descrito como um “homem de realidades [...], fatos e cálculos”<sup>14</sup>, por fantasiar em sala de aula e por não saber definir cientificamente um cavalo. “Agora, o que eu quero são Fatos. Não ensine a estes garotos e garotas nada além de Fatos. Apenas Fatos são necessários na vida”<sup>15</sup> (DICKENS, 1854, p. 7).

Nos anos finais do reinado vitoriano, entretanto, movimentos de oposição aos ideias de escrita literária do período começam a surgir. De acordo com Klingopulos (1958, p. 65),

Os primeiros vitorianos derivaram um senso de propósito a partir de sua tentativa comunal de melhorar ‘a condição da Inglaterra’, ou de enfrentar o desafio da ciência, ou de mitigar fanatismo. No final do século, os escritores sentiram que os valores da classe média que eles tinham ajudado a estabelecer eram insuportavelmente ‘filistinos’, complacentes e hostis à ‘Arte’<sup>16</sup>.

É o início da segunda fase da literatura vitoriana descrita por Silva (2006), a esteticista, que floresceu entre os anos de 1870 e 1900. Partindo do movimento artístico em voga na época denominado esteticismo, que, segundo Chew e Altick (1967), teve início com a publicação dos primeiros ensaios do crítico literário Walter Pater (1839-1894) em 1867-1868, os escritores dessa fase defendiam a ideia de que a arte, quando preocupada com a moralidade, era um artefato opressivo. Conforme Silva (op. cit., p. 235),

Para eles, a arte deveria ser autônoma, apenas uma busca pela sensação desligada de pretensões moralistas ou didáticas, a ‘arte pela causa da arte’. [...] Ou seja, arte é arte e não precisa ser (ou não deve ser) didática, política, engajada ou moralista. Nesse contexto, o artista é alguém especial, distinto dos outros.

<sup>14</sup> “A man of realities [...], facts and calculations”.

<sup>15</sup> “Now, what I want is, Facts. Teach these boys and girls nothing but Facts. Facts alone are wanted in life”.

<sup>16</sup> “The early Victorians derived a sense of purpose from their communal attempt to improve the condition of England, or to face the challenge of science, or to mitigate fanaticism. By the end of the century writers felt that the middle-class values which they had helped to establish were intolerably ‘Philistine’, complacent, and inimical to ‘Art’”.

Algernon Charles Swinburne (1837-1909) e, em especial, Oscar Wilde (1854-1900), são exemplos de autores que defenderam veementemente a arte como um objeto estético, embora este último tenha retido em sua obra, ainda que implicitamente, muitas preocupações e críticas sociais, sobretudo anti-vitorianas, acabando por deixar “[...] uma confusão permanente no tocante à ‘arte pela causa da arte’”<sup>17</sup> (KLINGOPULOS, 1958, p. 67). Já Stevenson, apesar de descender de uma família extremamente moralista, também buscou no esteticismo os moldes ideais para a manifestação de sua arte, como se verá mais adiante.

Uma última feição da Era Vitoriana merece ser destacada por sua clarividência em explicar muito da estrutura social daquele momento e por refletir-se diretamente na construção de personagens de *O Médico e o Monstro* (1886): a hipocrisia. Num ensaio de 1957, intitulado “Hypocrisy”, Walter Houghton ressalta as discrepâncias entre o que se pregava na época e o que se fazia de fato, resultantes das imposições dos padrões e normas sociais e, sobretudo, religiosos. O autor enfatiza que, de todas as críticas levantadas contra os vitorianos, como seu dogmatismo e suas visões estreitas de moralidade, apenas sua hipocrisia não teria sido negada por eles. Para compreender melhor essa crítica, Houghton argumenta que é necessário dividi-la em três aspectos: conformidade, pretensão moral e evasão.

O primeiro desses aspectos diz respeito ao fato de os vitorianos sacrificarem suas próprias convicções para evitar comportamentos que poderiam distingui-los de sua classe social. Sob o constante olhar de censura da opinião pública, eles se conformavam com as convenções habituais em detrimento de seus gostos pessoais. Consoante Bagehot (1891 *apud* Houghton, 1957, p. 147), “a opinião pública é uma influência permeável e exige obediência a si mesma; requer que pensemos os pensamentos de outros homens, falemos as palavras de outros homens e sigamos os hábitos de outros homens”<sup>18</sup>. A questão aqui, como aclara Houghton (1957), não é exatamente o que o sujeito faz ou quer fazer para se adequar à dita alta sociedade, mas “[...] o que ele *deve* fazer se quiser evitar o estigma social”<sup>19</sup> (*ibid.*, p. 147; grifo no original).

O segundo aspecto liga-se diretamente ao Puritanismo extremo que vigorava na época. Os padrões de conduta social exigiam uma santidade exacerbada dos indivíduos, de modo a transmitir uma imagem devota e pura. “Eles pretendiam ser melhores do que eles são”, explica Houghton (1957, p. 146). Todavia, o sacrifício de esconder seus verdadeiros sentimentos para manter o prestígio acabava por causar um distanciamento entre pregação e

<sup>17</sup> “[...] a permanent confusion about art for art’s sake”.

<sup>18</sup> “Public opinion is a permeating influence, and it exacts obedience to itself; it requires us to think other men’s thoughts, to speak other men’s words, to follow other men’s habits”.

<sup>19</sup> “[...] what He *must* do if he is to avoid social stigma”.

prática, e, em muitos casos, fazia com que as pessoas levassem às escondidas uma vida diferente daquela exibida em público.

Finalmente, o povo vitoriano se recusava a olhar para a vida de forma franca e real. (HOUGHTON, 1957). Adotando uma visão otimista de que enxergar a vida pela ótica da felicidade era a verdade geral, os vitorianos se engajaram num processo de ignorar tudo o que era desagradável e descortês e fingir que aquilo era algo inexistente. Eles deliberadamente viravam o rosto para o que não lhes convinha ou que não era da sua aprovação. Desse modo, “na medida em que o motivo não era a virtude, mas a aparência de virtude, e o que era condenado não era o pecado, mas o pecado aberto, a evasão era patentemente hipócrita”<sup>20</sup> (ibid., p. 149).

Em *O Médico e o Monstro* (1886), a caracterização da personagem Jekyll em muito dialoga com os aspectos descritos por Houghton (1957). O próprio Stevenson, em uma carta de 1887 endereçada ao jornalista americano John Paul Boccock, confirma que Jekyll era de fato um hipócrita. O esclarecimento do autor quanto à personalidade de Jekyll deveu-se à repercussão da adaptação teatral da obra feita por T. R. Sullivan e Richard Mansfield em 1887, que caracterizou Hyde como o vilão central e o causador dos males. Mais detalhes sobre essa adaptação serão dados no subtópico 1.3, referente à fortuna crítica.

## 1.2. QUESTÕES DE BIOGRAFIA E POÉTICA DE ROBERT LOUIS STEVENSON

O escritor nascido americano e naturalizado britânico Henry James (1843-1916), com quem Robert Louis Stevenson trocou diversas correspondências ao longo da vida e chegou a manter um forte laço de amizade, certa vez declarou sobre seu amigo de longa data: “Louis... substituiu, pessoalmente, seus livros, e essa última substituição de si mesmo *en scène* (em grande parte também devido à sua própria ajuda) matou a bagagem literária”<sup>21</sup> (JAMES, 1948 *apud* GRAY, 2004, p. xi). De fato, apesar de *O Médico e o Monstro* (1886) ser um grande clássico da literatura ocidental e dispor de uma longa tradição analítica, a maioria da produção literária de Stevenson foi esquecida pela crítica durante o século passado, enquanto especulações sobre sua vida ganharam destaque. Gray (2004, p. xi) declara que “a ‘Vida de Stevenson’ [...] [tornou-se] quase um pequeno gênero literário por si só”<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> “So far as the motive was not virtue but the appearance of virtue, and what was condemned was not sin but open sin, the evasion was patently hypocritical”.

<sup>21</sup> “Louis... has superseded, personally, his books, and this last replacement of himself so *en scène* (so largely by his own aid, too) has killed the literary baggage”.

<sup>22</sup> “the ‘Life of Stevenson’ [...], becoming almost a minor literary genre in its own right”.

Nesse contexto, alguns aspectos biográficos do autor são trazidos aqui, assim como algumas de suas obras, considerando aquilo que é mais relevante na categorização de Stevenson como o mais famoso escritor escocês e um dos mais prolíficos no âmbito da literatura britânica de um modo geral.

O escocês Robert Lewis Balfour Stevenson nasceu em 13 de novembro de 1850, na cidade de Edimburgo. Filho de Thomas Stevenson, um famoso e bem-sucedido engenheiro civil, e Margaret Isabella Balfour, filha de um ministro da igreja de Colinton, Stevenson cresceu sob a influência do presbiterianismo dos pais. Ainda criança, começou a dar sinais de que sua saúde era frágil, o que o levou a frequentar irregularmente as escolas por onde passara e, por isso, precisou ter aulas particulares. Aos 17 anos, entrou na Universidade de Edimburgo para tentar seguir a carreira do pai, mas suas enfermidades e sua falta de interesse pela área o fizeram escolher uma profissão alternativa, formando-se em direito em 1875 pela mesma universidade. Por causa dos seus problemas com tuberculose e outras doenças respiratórias que o acompanharam durante toda a sua existência, ele passou a vida a viajar em busca de melhores condições climáticas, já que o frio da Escócia não ajudava no alívio dos sintomas.

A inclinação de Stevenson para as letras era notável desde muito cedo. Antes de aprender a ler, Alison Cunningham, carinhosamente chamada de Cummy, sua enfermeira de infância e por quem ele tinha bastante apreço, o contava histórias em voz alta. Conforme o tempo foi passando, tornou-se um leitor assíduo e chegou a escrever diversas histórias ainda na infância. Sua primeira publicação veio em 1866, aos 16 anos, com *The Pentland Rising*, um relato histórico a respeito dos Covenanters<sup>23</sup> publicado de forma anônima e custeado por seu pai, fruto das raízes religiosas escocesas embebidas por Stevenson enquanto criança. Por ter este talento nato e desejar tornar-se escritor, ele acreditava que a Universidade de Edimburgo não oferecia condições suficientes para o desenvolvimento de suas habilidades como tal. Numa carta ao seu primo Bob Stevenson, o autor afirma que aquela instituição não oferecia “nenhum grupo tranquilo de exclusivos, estudiosos e cultos; nenhum conselho representativo das artes”<sup>24</sup> (*apud* GRAY, 2004, p. 1-2). Bob, aliás, foi uma figura muito importante para Stevenson na época. Os dois trocaram inúmeras correspondências, através das quais o escritor foi introduzido a outros ambientes acadêmicos como o de Cambridge, já que Bob decidira deixar a tradição de engenheiros dos Stevensons de lado e estudar arte naquela

---

<sup>23</sup> Os Covenanters eram aqueles que defendiam o presbiterianismo na Escócia, mantendo-se leais aos Covenants do século XVII que lutaram pela permanência daquele movimento religioso quando Charles I, Charles II e James II tentaram estabelecer o episcopalismo em território escocês (GRAY, 2004).

<sup>24</sup> “no quiet clique of the exclusive, studious and cultured; no rotten borough of the arts”.

universidade. Para desgosto do autor, enquanto Bob aprendia sobre filosofia hegeliana, ele estava andando pela costa escocesa para ter lições práticas de engenharia (GRAY, 2004).

O ano de 1873 é muito significativo para Stevenson. Na adolescência, ele já começara a dar sinais de que não compactuava com o cristianismo ortodoxo herdado dos pais, mas foi naquele ano que a verdade sobre suas crenças pessoais veio à tona. Um pouco antes, ao lado de Bob e outros intelectuais, o autor formara a L.R.J. – *Liberty, Justice and Reference* –, uma sociedade secreta em defesa do fim da Câmara dos Lordes<sup>25</sup> e da liberdade de pensamento em relação a imposições de cunho religioso. Quando a existência de tal sociedade chegou ao conhecimento de Thomas Stevenson, e o filho revelou à família que não acreditava no cristianismo, houve um intenso conflito entre ambas as partes, a ponto de Robert decidir passar um tempo fora para aliviar a tensão, indo para Suffolk, na Inglaterra, em julho do mesmo ano. Numa carta ao também membro da L.R.J. Charles Baxter, o escritor descreveu o clima apreensivo do seu ambiente familiar devido à revelação:

Meu querido Baxter, agora o raio caiu com uma vingança. Você conhece o aspecto de uma casa onde alguém está aguardando o enterro – o passo quieto – as vozes abafadas e a conversa rara – a literatura religiosa que detém um monopólio temporário – os rostos sombrios e miseráveis; tudo aqui é reproduzido neste círculo familiar em honra do meu (o que é isso?) ateísmo ou blasfêmia<sup>26</sup> (*apud* GRAY, 2004, p. 3).

Nessa “fuga” para a Inglaterra, Stevenson conheceu duas pessoas que se tornariam um tanto importantes para ele: Fanny Sitwell e Sidney Colvin. Sitwell era doze anos mais velha do que o autor e estava afastada do seu marido, embora não oficialmente separada. Stevenson se apaixonou perdidamente por ela. Apesar de não se haver evidências concretas de um envolvimento amoroso dos dois, durante o biênio seguinte ele a enviou cartas apaixonadas e Sitwell tornou-se sua principal confidente, de tal modo que até as correspondências para seu primo Bob praticamente cessaram. O único “concorrente” de Fanny, como afirma Gray (2004), era Sidney Colvin, um estudioso de Cambridge que viria a exercer profunda influência na produção literária de Stevenson.

Colvin era colaborador de algumas revistas da época, como a *Fortnightly Review*. De acordo com Gray (2004), o encontro entre ele e Stevenson foi programado por Sitwell, que acreditava nos dotes literários do autor e sabia da influência que Colvin tinha e da ajuda que

<sup>25</sup> A câmara superior do parlamento inglês, formada por bispos e nobres.

<sup>26</sup> “My dear Baxter, The thunderbolt has fallen with a vengeance now. You know the aspect of a house in which somebody is awaiting burial – the quiet step – the hushed voices and rare conversation – the religious literature that holds a temporary monopoly – the grim, wretched faces; all is here reproduced in this family circle in honour of my (what is it?) atheism or blasphemy”.



podia dar. Quando o encontro aconteceu, “[...] se estava consciente ou não de seus sentimentos homossexuais, Colvin se apaixonou por Stevenson naquele dia”<sup>27</sup> (ibid., p. 7). E de fato o apoio necessário veio: em dezembro de 1873, a primeira publicação remunerada do autor apareceu na revista *The Portfolio*, o ensaio “Roads”, evocando as paisagens de Suffolk. Colvin acabou tornando-se conselheiro literário de Stevenson em várias obras, e publicou alguns trabalhos póstumos sobre a vida de seu amigo, que, por sua vez, reconheceu a ajuda do seu conselheiro: “Se eu sou o que sou e estou onde estou, se fiz alguma coisa ou algo bem, dele é o crédito. Foi ele quem abriu meu caminho para as letras”<sup>28</sup> (apud GRAY, 2004, p. 8). Além disso, Stevenson dedicou *Travels with a Donkey in the Cévennes* (1879), um registro de suas primeiras andanças pelo continente europeu, a Colvin. Curiosamente, Colvin e Fanny Sitwell engataram um romance e, nove anos depois da morte do escritor, se casaram e permaneceram juntos até o fim de suas vidas.

Ainda em 1873, Stevenson teve uma piora grave em seu estado de saúde, muito em função do alto nível de exaustão psicológica por causa das brigas com o pai. Sob ordens médicas de não regressar à Escócia naquele momento e ir para o sul, ele dirigiu-se à França, onde ficou até meados de 1874 e, apesar de não ser sua primeira estadia no país, aproveitou a oportunidade e começou a adentrar na cultura francesa, pela qual se apaixonou. O enteado do autor, Lloyd Osbourne, chegou a declarar que “mentalmente, ele era meio francês; em gosto, hábitos e predisposições era quase que completamente francês. Não apenas falava francês de forma admirável e o lia como sua língua materna, como também amava tanto o país quanto as pessoas [...]”<sup>29</sup> (apud GRAY, 2004, p. 23). Nesse sentido, Gray (2004) afirma que a obra de Stevenson é recheada de cenários franceses, além de seu romance preferido ter sido *Le Vicomte de Bragelonne* (1847), do francês Alexandre Dumas. Outrossim, o primeiro ensaio de crítica literária do autor foi sobre Victor Hugo, intitulado “Victor Hugo’s Romances” e publicado em 1874 pela revista *Cornhill*. Seu amor pela França era tanto que uma das principais teorias sobre a mudança gráfica de “Lewis” para “Louis” é a de que a alteração foi feita por causa da “[...] francofilia<sup>30</sup> que é requerida para o boêmio que o jovem Stevenson desejava ser” (GRAY, 2004, p. xiii).

---

<sup>27</sup> “[...] whether or not he was conscious of his homosexual feelings, Colvin fell in love with Stevenson that first day”.

<sup>28</sup> “If I am what I am and where I am, if I have done anything at all or anything well, his is the credit. It was he who paved my way in letters”.

<sup>29</sup> “mentally he was half a Frenchman; in taste, habits, and prepossessions he was almost wholly French. Not only did he speak French admirably and read it like his mother-tongue, but he loved both country and people [...]”.

<sup>30</sup> Forte apreço ou interesse pela cultura francesa.

No ano seguinte, Stevenson terminou a faculdade de direito e recebeu a licença para atuar no campo jurídico, mas nunca o fez. Ainda em 1875, regressou à França, onde encontrou seu primo Bob e com ele visitou várias localidades no país. Segundo Gray (2004), alguns acontecimentos dessa viagem foram descritos anos depois no romance *The Wrecker* (1892), uma colaboração entre o autor e Lloyd Osbourne, seu enteado. Já no verão de 1876, deu início à viagem de canoa pela Bélgica e França recordada em *An Inland Voyage* (1878), seu primeiro livro publicado. Foi nessa aventura que ele conheceu Fanny Osbourne, uma americana na época casada que estava na França com seus dois filhos, Lloyd e Belle, onde estudava arte. Mais tarde, ela se tornaria esposa de Stevenson. Há uma discrepância entre biógrafos do autor quanto à data exata de encontro do casal, se antes de ele embarcar na viagem ou se depois, mas o fato é que em 1877 eles se tornaram amantes. Nesse mesmo ano, o ensaio “On Falling in Love” apareceu na *Cornhill*, provavelmente em referência à paixão platônica por Fanny que o sucumbiu.

Em 1878, Fanny Osbourne e seus dois filhos voltaram para a Califórnia, nos Estados Unidos, ao encontro de Sam Osbourne, seu marido. Contrariando as recomendações de seus amigos e sem avisar a seus pais, um ano depois Stevenson decidiu partir para a América em busca de sua amada. Em meados de agosto de 1879, ele chegava em Nova Iorque, e no fim do mês, em Monterey, já na Califórnia. Ao fim da viagem, porém, seu estado de saúde era grave, e o autor quase morreu. Por isso, Stevenson não pôde ir de imediato para São Francisco, onde Fanny morava, e ficou em Monterey até se recuperar. Por volta de dezembro, Fanny se divorciou de Sam e no mesmo mês o autor seguiu para São Francisco. Agora com o caminho livre, os dois casaram-se em maio de 1880 e tiveram sua lua de mel num campo de mineração abandonado, no condado de Napa. Cada lugar por onde Stevenson passava servia de inspiração para escrever suas obras. A viagem de navio da Escócia à Califórnia foi retratada em *The Amateur Emigrant*, publicado em 1895, um ano após sua morte, enquanto *The Silverado Squatters* (1893) é resultado de sua experiência no campo de mineração durante sua lua de mel.

Depois da lua de mel, Fanny, seu filho Lloyd e Stevenson voltaram à Europa, onde encontraram os pais do autor. Os sete anos seguintes foram de intensa procura por melhores condições climáticas para seu estado de saúde, ocasionando uma verdadeira peregrinação pelo continente europeu. Numa de suas estadias inverniais em Davos, na Suíça, ele escreveu alguns dos trabalhos que formam *Virginibus Puerisque* (1881), uma coletânea de ensaios considerados mais íntimos e pessoais que não obteve uma boa vendagem. No ano de 1882, enquanto alternava entre a Escócia e várias localidades na França, uma segunda coleção de

ensaios foi publicada, *Familiar Studies of Men and Books* (1882), desta vez em tom informal – daí o ‘familiar’ – e contendo obras mais críticas e literárias. Até então, apesar de já ter diversos trabalhos publicados, Stevenson ainda não tinha tido um grande sucesso literário que o tornasse conhecido. A fama só veio com *Treasure Island* (1883), uma história de aventuras do garoto Jim Hawkins em busca dum tesouro perdido. O livro é um clássico da literatura infanto-juvenil e ganhou várias adaptações teatrais e cinematográficas ao longo do tempo.

No ano seguinte após a publicação de *Treasure Island* (1883), o estado de saúde de Stevenson piorou drasticamente, obrigando-o a estabelecer-se na cidade de Bournemouth, na costa sul da Inglaterra, pelos próximos três anos. Lá, ele e sua família se mudaram para a casa que o pai do autor havia dado a Fanny como presente de casamento, a famosa residência Skerryvore, nome dado em homenagem ao farol homônimo construído por seu tio Alan Stevenson. Foi durante esse período em Bournemouth que algumas das mais famosas obras de Stevenson vieram a público, como *Prince Otto* (1885), *Kidnapped* (1886), *The Merry Men* (1887) e *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886). Ainda nessa época, ele se aventurou pela poesia, publicando *A Child's Garden of Verses* (1885) e em seguida *Underwoods* (1887), e pelo teatro, mas suas peças, escritas em parceria com William Ernest Henley, foram um fracasso (CHEW e ALTICK, 1967). Foi também durante este tempo vivendo em solo inglês que o escritor se aproximou de Henry James, com quem estabeleceria um vínculo de amizade que superaria até as desavenças estéticas.

James e Stevenson haviam já se encontrado em 1879, mas foi a partir de 1884 que a relação dos dois começou a se estreitar. Tudo se iniciou quando, num ensaio intitulado “The Art of Fiction” (1884) e publicado na edição de setembro da revista *The Longman's Magazine*, James expôs o que considerava ser o objetivo principal da escrita literária, refutando uma palestra homônima feita pelo escritor Walter Besant naquele ano. Stevenson, por sua vez, no fim de 1884, mandou para a mesma revista o ensaio “A Humble Remonstrance”, contestando a opinião artística de James. A partir daí, os dois se engajaram numa discussão acerca dos propósitos da arte que rendeu uma série de documentos para a teoria literária e, depois, desenvolveu-se uma grande amizade, por mais estranho que possa parecer àqueles que vivem em tempos em que desavenças são causadas pela incapacidade de diálogo entre opiniões conflitantes.

A concepção de arte literária de James de certa forma vai ao encontro do que postulava a maioria dos escritores da primeira fase da literatura vitoriana discutida no subtópico anterior. Para ele,

[...] o melhor romance seria aquele que mais sucesso tivesse em reprisar a realidade e a vida. O dever da arte [...] era ser fiel ao real, e o melhor artista era aquele que mais se adequasse a esse ideal. Mais do que expor uma história, o escritor era um artista dedicado a representar o real e a transformá-lo de dentro para fora (CZEKSTER, 2017).

Stevenson, por outro lado, foi um vigoroso defensor do movimento da arte pela causa da arte. Ele criticava severamente a exploração de questões de ética na escrita literária. Segundo o autor, “[...] a arte é, antes de tudo, um ofício. O amor às palavras e não o desejo de publicar novas descobertas, o amor às palavras e não uma leitura nova de eventos históricos, marcam a vocação do escritor e do pintor”<sup>31</sup> (*apud* GRAY, 2004, p. 29). Em *New Arabian Nights* (1882), por exemplo, uma coletânea de contos majoritariamente ambientados em Paris e escritos sob influência francesa, Stevenson caracteriza suas personagens pelo olhar da pura arte, tanto que souu estranho aos leitores vitorianos acostumados com outro tipo de ficção. Um crítico da época escreveu uma resenha sobre a obra, dizendo: “Ele [Stevenson] faz malabarismos com seus leitores e suas personagens. Ele veste uma marionete e diz que é um homem, e você acredita, e prende a respiração quando a espada está no peito da marionete”<sup>32</sup> (*apud* GRAY, 2004, p. 35). Como afirma Gray (2004), esse jogo com o efeito de realidade surpreendeu o público da Inglaterra vitoriana.

Contudo, esse amor ao esteticismo e aparente desprezo pela exploração de questões éticas na literatura não pôde evitar que a moralidade fosse expressa em sua obra, ainda que de forma velada. De acordo com Chew e Altick (1967, p. 1500), Stevenson foi influenciado tanto pelo cenário literário em que viveu como por sua herança teológica, portanto “[...] o Calvinismo do qual ele não conseguiu escapar completamente forçou a intrusão de assuntos morais em sua ficção”<sup>33</sup>. Nesse sentido, Gray (2004, p. 38) assevera que “[...] há em Stevenson uma relação complexa e paradoxal entre [...] o burguês [...] com sua ética de trabalho protestante e o boêmio exercendo o papel de vagabundo ou cigano”<sup>34</sup>. No conto “Will o’ the Mill (1878) pode-se notar um pouco dessa ambivalência literária do autor. Ademais, o próprio Stevenson afirmou numa carta datada de 1886: “Eu tenho a velha preocupação presbiteriana escocesa sobre esses problemas”<sup>35</sup> (in: STEVENSON, 2003, p. 83).

<sup>31</sup> “[...] art is, first of all, a trade. The love of words and not a desire to publish new discoveries, the love of words and not a novel reading of historical events, mark the vocation of the writer and the painter”.

<sup>32</sup> “He juggles with his readers and with his characters. He dresses up a puppet and tells you it is a man, and you believe it, and hold your breath when the sword is at the puppet’s breast”.

<sup>33</sup> “[...] the Calvinism from which he could not wholly escape forced the intrusion of moral issues into his fiction”.

<sup>34</sup> “[...] there is in Stevenson a complex and paradoxical relation between [...] the bourgeois [...] with his Protestant work ethic, and the Bohemian playing the role of the vagabond or gypsy”.

<sup>35</sup> “I have the old Scotch Presbyterian preoccupation about these problems”.

Essa raiz escocesa de Stevenson manifestou-se de várias formas ao longo de sua obra. Em *The Pentland Rising* (1866), como dito anteriormente, o autor debruça-se sobre os Covenanters, um aspecto importante da cultura de seu país natal, em especial das Terras Baixas da Escócia, onde até hoje há uma forte influência presbiteriana. “Thrawn Janet” (1881), por sua vez, é um poderoso conto gótico impregnado de tradições culturais escocesas. Ambientada numa remota vila rural da Escócia, a obra foi escrita basicamente em língua ânglica escocesa (*Scots*) e narra a história duma mulher, Janet M’Clour, contratada para ser governanta de Murdoch Soullis, um reverendo recém-chegado na comunidade. Janet era acusada pelo povo local de estar mancomunada com o diabo, a ponto de tentarem jogá-la no rio para provar que ela era uma bruxa. Num momento posterior, o reverendo misteriosamente depara-se com um “homem negro” – evocando a crença escocesa racista de que o diabo apareceria como um “homem negro” – e, em seguida, encontra o corpo da mulher já sem vida, que o persegue e o faz invocar as forças divinas. A partir de então, o corpo se desfaz e o “homem negro” vai embora. Já o conto “Markheim” (1885) conta a história de um ladrão assassino que em determinado ponto da trama encontra-se com um ser misterioso que o faz refletir sobre os males que já causou. Aqui, novamente a questão folclórica supersticiosa da Escócia sobre o demônio é retomada, já que Markheim acredita que esse ser misterioso é o diabo. A narrativa também figura como precursora de *O Médico e o Monstro* (1886) no que concerne ao tratamento do tema do duplo.

É válido notar ainda que, em alguns de seus trabalhos, Stevenson também tratou de diferenças históricas e culturais entre a Inglaterra e a Escócia. Gray (2004) conta que esse assunto foi introduzido num ensaio que não chegou a ser finalizado chamado “Cockermouth and Keswick”, no qual o autor versa sobre uma viagem a Cumberland em 1871: “Não há nada talvez mais intrigante... do que o grande abismo que se estabelece entre a Inglaterra e a Escócia – um abismo de aparência tão fácil, na realidade tão difícil de atravessar”<sup>36</sup> (*apud* GRAY, 2004, p. 2). O tema foi retomado noutro ensaio intitulado “A Foreigner at Home” (1887), em que Stevenson fala sobre o sentimento de não pertencimento às terras e tradições inglesas: “Um escocês pode caminhar a maior parte da Europa e dos Estados Unidos e nunca mais receber uma impressão tão vívida de viagens ao exterior e terras e costumes estranhos como em sua primeira excursão à Inglaterra”<sup>37</sup> (*apud* GRAY, 2004, p. 2).

---

<sup>36</sup> “There is nothing perhaps more puzzling... than the great gulf that is set between England and Scotland – a gulf so easy in appearance, in reality so difficult to traverse”.

<sup>37</sup> “A Scotsman may tramp the better part of Europe and the United States, and never again receive so vivid an impression of foreign travel and strange lands and manners as on his first excursion into England”.

Após a morte de seu pai, em 1887, Stevenson voltou aos Estados Unidos e de lá se aventurou pelas Antípodas, no Pacífico-Sul, onde conheceu as Ilhas Samoa e apaixonou-se pelo lugar, lá residindo até sua morte por hemorragia cerebral, em 1894, aos 44 anos de idade. Em Samoa, o autor engajou-se politicamente em defesa do povo local, e em 1892 publicou *A Footnote to History: Eight Years of Trouble in Samoa*, um relato a respeito da Guerra Civil Samoana. Quando da sua morte, Stevenson estava trabalhando em dois romances: *St. Ives* (1897), que chegou a ser finalizado por Arthur Quiller-Couch, e *Weir of Hermiston* (1896), considerado sua obra-prima em virtude do amadurecimento literário revelado nos fragmentos que deixou. Ambos tratam novamente de questões históricas da Escócia e de assuntos relacionados ao ambiente familiar onde o escritor viveu durante a infância e adolescência.

A seguir, traz-se à baila de forma mais detalhada a obra objeto de análise deste trabalho, qual seja, *O Médico e o Monstro* (1886), mencionada apenas *en passant* na biografia literária apresentada neste subtópico.

### 1.3. RECEPÇÃO E FORTUNA CRÍTICA DE *O MÉDICO E O MONSTRO*

*O Médico e o Monstro*<sup>38</sup> (1886) é de longe a obra mais famosa de Stevenson. A história do homem que, através duma poção, consegue transformar-se num ser repulsivo e assustador é um dos enredos mais conhecidos da literatura a nível mundial. Desde sua publicação, o romance tem sido alvo das mais diversas interpretações e análises, além de ter se prestado a um sem-fim de releituras e adaptações teatrais, cinematográficas e televisivas. A importância do livro é tanta que seu título já entrou até para o léxico da língua inglesa: o termo “Jekyll and Hyde” é usado como um adjetivo para designar algo ou alguém que alterna entre dois lados os duas personalidades diferentes.

O primeiro fato que chama a atenção é o modo como a narrativa foi construída. Graham Balfour (1901), primo de Stevenson, conta que, na época, a questão da dualidade entre o bem e o mal inerente à natureza humana já rondava os pensamentos do autor e ele já havia escrito obras precedentes sobre o tema, como o conto “Markheim” (1885) e a peça *Deacon Brodie or the Double Life* (1884). Esta peça, aliás, é resultado do fascínio do escritor pelo caso do escocês William Brodie (1741-1788), um artesão e marceneiro que durante a

<sup>38</sup> *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, no original. Num estudo sobre traduções e adaptações da obra no Brasil, Perrotti-Garcia (2013) lembra que nem o termo *physician* [médico] nem o termo *monster* [monstro] aparecem no título do texto de partida, e que, embora haja no mercado alguns raros casos de traduções mais literais como *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* ou até *O estranho caso do Dr. Jekyll e do Sr. Hyde*, a adoção convencional de *O Médico e o Monstro* como título da obra no país vem de herança portuguesa, já que em Portugal as traduções do romance já apareciam com esse título.

noite levava uma vida secreta de ladrão e arrombador de casas, história apontada pela mulher de Stevenson como um dos motivos pelos quais ele desenvolveu um encanto pela questão do ser duplo. Outro fator influenciador pode ter sido a inquietação causada pela forma como o escritor estava vivendo quando da escrita dessas obras, preso em Skerryvore devido aos problemas de saúde e levando uma vida burguesa confortável de classe média e, ao mesmo tempo, se sentindo culpado por não exercer seu lado boêmio que tanto prezava. Mas, o fato é que nem com “Markheim” (1885) nem com *Deacon Brodie* (1884) Stevenson obteve o resultado que esperava, até que, numa determinada noite, ele foi surpreendido por um pesadelo em que algumas cenas do enredo que hoje forma o romance apareceram pela primeira vez. Acordada pelos gritos do marido, Fanny, assustada, o despertou e ele compulsoriamente começou a escrever *O Médico e o Monstro* (1886). Em poucos dias, o primeiro rascunho da obra já estava pronto e Balfour (1901) relata que, após algumas críticas de sua esposa quanto à construção da narrativa, Stevenson a teria queimado e escrito uma nova versão em três dias, mas essa explicação de Balfour (1901) não pôde ser confirmada e permanece sob constantes especulações.

De qualquer forma, em 31 de outubro de 1885, o manuscrito final foi entregue na revista *Longman*. Campbell (2008) afirma que o editor Charles Longman pedira anteriormente a Stevenson uma história de fantasmas para a edição natalina da revista<sup>39</sup>, porém Balfour (1901) declara que, quando *O Médico e o Monstro* (1886) foi apresentado, as livrarias já estavam lotadas com outros números e edições especiais de Natal e, por isso, a editora decidiu lançar o livro somente em janeiro do ano seguinte. Longman relatou que, inicialmente, a obra não chamou muito a atenção do público, até que, no fim de janeiro, uma resenha apareceu no jornal *The Times* elogiando a narrativa: “Isso deu um impulso inicial, e nos seis meses seguintes quase quarenta mil cópias foram vendidas somente neste país [Inglaterra]”<sup>40</sup> (*apud* BALFOUR, 1901, p. 79).

A resenha do *The Times*, intitulada “His Very Original Genius”, enaltece a originalidade do texto através de sua construção narrativa, que instiga a curiosidade do leitor e, no final, apresenta um desfecho científico para explicar os fatos. A resenha também argumenta que é inevitável não estabelecer comparações com a obra de Edgar Allan Poe (1809-1849), mas diz que Stevenson vai mais longe, no sentido de “[evoluir] as ideias de sua

---

<sup>39</sup> Histórias sensacionalistas de terror, crimes e fantasmas eram comuns na Era Vitoriana, em especial durante o Natal.

<sup>40</sup> “This gave it a start, and in the next six months close on forty thousand copies were sold in this country alone”.

história a partir do mundo que é invisível, envolvendo tudo num mistério estranho, até que finalmente lhe agrada nos dar a senha”<sup>41</sup> (in: STEVENSON, 2003, p. 97).

Outra crítica que, do mesmo modo, prezou pela originalidade de *O Médico e o Monstro* (1886) foi a de Lang (1886), publicada pelo jornal *The Saturday Review* poucos dias após o lançamento da obra. Lang (1886) apostou em duas possíveis influências para a escrita do romance em tela, *Le Chevalier Double* (1840), do francês Théophile Gautier (1811-1872), e “William Wilson” (1839), de Poe. Todavia, o crítico ressaltou que Stevenson permanece original, pois “em seu romance a dupla personalidade não assume a forma duma consciência personificada [...]; o ‘eu separável’ neste ‘estranho caso’ é totalmente diferente daquele em *William Wilson* [...]”<sup>42</sup> (LANG, 1886, p. 93; grifos no original). Ademais, Lang (1886) observou que, embora se possa atribuir feições morais à narrativa, ela não chega a ser uma alegoria moral, e destacou positivamente que não há objetivos didáticos por parte de Stevenson.

*O Médico e o Monstro* (1886) foi também encarada com certo ceticismo por parte de alguns críticos. Cook (1886), por um lado, exaltou a maneira como a trama foi narrada, de modo a prender a atenção do leitor até o fim, mas, por outro, destacou que Stevenson pecou ao trazer um caso que, além de estranho, é absurdo e impossível de ocorrer no “mundo real”. Para o crítico, faltou uma melhor racionalização dos fatos. Nessa mesma linha, uma resenha anônima publicada no periódico *Birmingham Daily Post* em 19 de janeiro de 1886 criticou severamente o romance em questão, afirmando tratar-se de “um mero pedaço de sensacionalismo barato para assegurar vendas”<sup>43</sup>. O texto declara que *O Médico e o Monstro* (1886) não é digno do grande escritor que era Stevenson, em parte porque a história não é convincente e pode-se perceber claramente que é apenas invenção. “É como se um grande escultor devesse gastar seu tempo fazendo lanternas de nabo para assustar crianças”<sup>44</sup> (in: STEVENSON, 2003, p. 94-95).

Grande parte do sucesso inicial de *O Médico e o Monstro* (1886) pode ser atribuído aos usos como sermão que ganharam as igrejas na época. O próprio primo de Stevenson, Graham Balfour (1901), afirmou que o êxito da obra provavelmente deveu-se aos instintos morais dos vitorianos e não ao mérito literário em si. Segundo ele, o romance “foi lido por aqueles que nunca leram ficção, foi citado em púlpitos e transformado em assunto de artigos

<sup>41</sup> “[...] evolves the ideas of his story from the world that is unseen, enveloping everything in weird mystery, till at last it pleases him to give us the password”.

<sup>42</sup> “The double personality does not in his romance take the form of a personified conscience [...]; the “separable self” in this “strange case” is all unlike that in *William Wilson* [...]”.

<sup>43</sup> “a mere bit of catch-penny sensationalism”.

<sup>44</sup> “It is as though a great sculptor should spend his time in making bogie turnip-lanterns to frighten children”.



importantes em jornais religiosos”<sup>45</sup> (in: STEVENSON, 2003, p. 79). Um exemplo desses artigos foi publicado no *Leamington Spa Courier*, em 1888, falando a respeito de uma pregação dada pelo Rev. Dr. Nicholson a partir da obra. O artigo reporta que o texto utilizado como ponto de partida da fala de Nicholson foi Romanos 7: 25, que diz: “De modo que, com a mente, eu próprio sou escravo da Lei de Deus; mas, com a carne, da lei do pecado”. Dessa forma, o artigo argumenta que a culpa dos acontecimentos trágicos do romance não era exatamente de Hyde, mas de Jekyll, que, sendo “o filósofo culto, o homem de refinamento e conhecimento”<sup>46</sup>, teria sucumbido às tentações pela força do hábito. Conforme é dito na reportagem, o aprendizado do livro estaria em mostrar às pessoas que “elas não poderiam mais fazer pouco do pecado, pois poderiam saltar na água e brincar com um polvo”<sup>47</sup>, e, por ter esse caráter alegórico, *O Médico e o Monstro* (1886) seria “um dos sermões mais morais já pregados, ou, em todo o caso, já escritos”<sup>48</sup> (in: STEVENSON, 2003, p. 103-104).

O livro de Stevenson também foi utilizado para fins políticos. O cartum a seguir, publicado pela revista *Punch* em 18 de agosto de 1888, ilustra um desses usos, ao tratar de causas irlandesas em relação ao Reino Unido. A imagem representa as suspeitas britânicas de que parlamentares nacionalistas do Irish Home Rule, um movimento em defesa da autonomia governamental da Irlanda, estariam, de forma escondida, apoiando terroristas do Movimento Feniano Irlandês, que advogava a separação completa da Irlanda do Reino Unido. O “National League” escrito no pergaminho refere-se à Liga Nacional de Terras Irlandesas, uma organização política em prol dos agricultores pobres e do fim do latifúndio na Irlanda. O título do cartum, “Dr. M’Jekyll and Mr. O’Hyde”, deu ao título original da obra um caráter irlandês, através da inclusão dos epítetos *M’*, do irlandês *Mór* (grande), e *O’*, de *Óg* (jovem), usados, respectivamente, para fazer a distinção entre pai e filho. M’Jekyll, portanto, enquanto representante do Irish Home Rule, estaria encobrendo suas verdadeiras intenções separatistas, simbolizadas pelo violento e feniano O’Hyde.

---

<sup>45</sup> “It was read by those who never read fiction, it was quoted in pulpits, and made the subject of leading articles in religious newspapers”.

<sup>46</sup> “the cultured philosopher, the man of refinement and knowledge”.

<sup>47</sup> “They could no more trifle with sin, than they could spring into the water and gambol with an octopus”.

<sup>48</sup> “one of the most moral sermons ever preached, or, at all events, ever written”.

Figura 1: Dr. M'Jekyll and Mr. O'Hyde



Fonte: [https://www.fotolibra.com/buyer/purchase/price.php?image\\_id=1285876](https://www.fotolibra.com/buyer/purchase/price.php?image_id=1285876)

Um terreno fértil no campo crítico de *O Médico e o Monstro* (1886) são as diversas adaptações da obra para o teatro, cinema e televisão que têm sido feitas ao longo dos 130 anos desde a sua primeira publicação. A primeira versão teatral de sucesso foi produzida por T. R. Sullivan e Richard Mansfield um ano depois do lançamento do romance, em 1887, intitulada *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Essa versão influenciaria boa parte das adaptações cinematográficas que surgiriam durante os séculos XX e XXI, desde o clássico filme mudo *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de 1920, estrelado por John Barrymore, até o famoso *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de 2003, com John Hannah no papel principal. A peça de Sullivan e Mansfield inovou e polemizou a narrativa de Stevenson ao colocar um envolvimento amoroso na trama, pois Jekyll teria uma noiva. Além disso, o foco vilanesco recaiu totalmente em Hyde, enquanto Jekyll foi posto como mocinho e inocente. O romance de Stevenson também chegou às telas televisivas: no episódio “Brain meets Brawn” (1994), da série *Pinky and the Brain*, Cérebro toma uma poção que o transforma num monstro aterrorizante. Outrossim, em “Dr. Jekyll and Mr. Mouse” (1947), do seriado *Tom and Jerry*, uma mistura com leite converte o pequeno rato Jerry num ser monstruoso que inverte os papéis e passa a perseguir Tom.

Mais recentemente, novas leituras de *O Médico e o Monstro* (1886) têm sido empreendidas sob teorias pós-estruturalistas. Showalter (1990 *apud* HURLEY, 2002), por exemplo, considerou que a obra reflete ansiedades vitorianas relacionadas à homossexualidade. Dessa forma, Hyde encarnaria a ideia vigente na época de que o

homossexual deveria ser banido da sociedade, daí a caracterização da personagem como sendo deformada e monstruosa. Nesse sentido, o interesse de Utterson pelo caso e, ao mesmo tempo, seu medo diante de Hyde seria resultado da relação ambígua entre atração e repulsa pelo “desejo proibido”. Assim, “*Dr. Jekyll and Mr. Hyde* retrataria um mundo inteiramente homosocial – todas as relações significativas, se baseadas em amizade ou rivalidade, afeição ou desconfiança, são entre homens, os solteirões em cujo círculo Jekyll se move”<sup>49</sup> (HURLEY, 2002, p. 199).

Gray (2004), por sua vez, apresenta duas análises de caráter teórico distinto (uma leva em consideração a psicanálise de Freud, enquanto a outra parte da teologia), mas que podem ser complementares, de *O Médico e o Monstro* (1886). Sob uma perspectiva freudiana, os problemas de Jekyll teriam acontecido por sua vontade excessiva de demonstrar bondade e moralidade, e não exatamente por sua maldade (ou seu Id). Destarte, “[...] a desordem de Henry Jekyll é, na verdade, *gerada* por um Superego (isto é, uma figura paterna internalizada ou consciência) que é hiperativo e [...] ‘exigente’”<sup>50</sup> (ibid., p. 54; grifo no original). Teologicamente falando, os tormentos de Jekyll adviriam de seu sentimento de orgulho espiritual, isto é, de seus desejos de ser sempre completamente bom. A cisão do eu em duas personalidades diferentes, portanto, não estaria diretamente ligada a uma divisão entre o bem e o mal intrínseca à natureza humana, mas “[...] à ação repressiva dum orgulho espiritual que busca ser mais divino do que é possível para os seres humanos”<sup>51</sup> (ibid., p. 54). Assim, “o Pecado Original (o ‘mal original’ de Jekyll) que domina a teologia calvinista, que por sua vez dominou a cultura escocesa por séculos, é precisamente orgulho espiritual”<sup>52</sup> (ibid., p. 54).

Um último aspecto analítico da obra merece ser destacado por ser, talvez, o ponto mais debatido da trama: a questão do duplo. Para Brunel (2005, p. 277), Stevenson “[...] escreveu a mais famosa das histórias de duplos”, materializada na dicotomia Jekyll-Hyde. O duplo representa “o antagonismo entre o ser de desejo e o eu social, ou seja, a imagem de um eu ajustado que se exige daquele que persegue certas ambições na sociedade” (ibid., p. 276). Na narrativa, o cientista Jekyll seria esse eu social que reprime seus sentimentos em função do mantimento da respeitabilidade e da classe. Hyde, por outro lado, representaria o eu do desejo, a encarnação das repressões de Jekyll num ser tido como odioso e repulsivo.

<sup>49</sup> “*Dr. Jekyll and Mr. Hyde* depicts an entirely homosocial world – all significant relations, whether based on friendship or rivalry, affection or mistrust, are between men, the bachelors in whose circle Jekyll moves”.

<sup>50</sup> “[...] the disorder in Henry Jekyll is actually *generated* by a Superego (that is, an internalized Father-figure or conscience) that is overactive and [...] ‘exacting’”.

<sup>51</sup> “[...] the repressive action of a spiritual pride which seeks to be more god-like than it is possible for human beings to be”.

<sup>52</sup> “The Original Sin (Jekyll’s ‘original evil’) which dominates Calvinist theology, which in turn dominated Scottish culture for centuries, is precisely spiritual pride”.

Todas essas análises contribuem para enriquecer a fortuna crítica da obra e, de certo modo, algumas delas dialogam com a perspectiva teórica adotada nesta pesquisa. Pormenores dessa perspectiva são dados no capítulo seguinte, devotado exclusivamente à discussão do gênero gótico.

## 2. O GÊNERO GÓTICO E SEUS DESDOBRAMENTOS

Este capítulo apresenta aspectos da perspectiva crítica adotada para análise de *O Médico e o Monstro* (1886) sob um ponto de vista mais ou menos cronológico. O primeiro subtópico descreve desde as origens do que, séculos depois, se convencionou chamar de literatura gótica até o fim da dita primeira fase do gênero, por volta de 1820. Já no subtópico seguinte, aborda-se o ressurgimento com força total do gótico no *fin de siècle*, após um período de queda e aparente esquecimento durante a Era Vitoriana.

### 2.1. PRIMÓRDIOS E INCURSÕES ROMÂNTICAS DO GÊNERO

A literatura gótica, ou literatura da desrazão e de terror, nos termos de Vasconcelos (2002), possui longa tradição no terreno da nação que a engendrou enquanto tal, qual seja, a Inglaterra. Após a publicação da obra que se diz ter inaugurado esse tipo de ficção, o romance *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole (1717-1797), quando um toque de *irracionalidade* foi reintroduzido no mundo racional e neoclássico dos iluministas, o gótico começou a tomar forma e a espalhar-se pelo território britânico e europeu, tornando-se um dos mais populares gêneros ficcionais a nível mundial. Contudo, o gótico remonta a tempos antiquíssimos e possui total relação com a história e a cultura inglesas. Convém, portanto, antes de debruçar-se sobre suas manifestações literárias em si, discutir as origens do termo que adjetivou esse tipo de produção literária.

De acordo com Vasconcelos (2002), do ponto de vista semântico, o termo gótico referia-se inicialmente a tribos germânicas conhecidas como godos (*gótico* era, pois, a língua falada por eles), um dos vários povos conhecidos como vikings que invadiram e fizeram sucessivos ataques contra o Império Romano por volta do século VI d. C. Esses povos colonizaram várias regiões românicas, onde impuseram sua cultura que, por sinal, em muito se distanciava daquela dos povos locais, fortemente influenciada pela língua latina e pela arte grega. Por não conhecerem a “civilização”, isto é, o estilo de vida greco-romano, os godos acabaram tornando-se sinônimo de barbarismo e primitivismo, tendo seus costumes inferiorizados e associados ao “atraso” e à “barbárie” da Idade Média. Conforme Rossi (2008), opostamente às tradições refinadas e iluminadas dos gregos, os vikings eram povos nômades e guerreiros, que se acostumaram a conviver com o frio e a escuridão dos invernos escandinavos, visto que o sol lhes aparecia pouquíssimas vezes durante o ano. Além disso, as peculiares construções vikings, caracterizadas por serem quadradas e com o teto pontiagudo

de modo que a neve não se acumulasse sobre ele, ligavam-se à sua própria rotina e segurança, e, por isso, a beleza estética era deixada em segundo plano.

Ao longo do tempo, essas tradições vikings foram adentrando à Europa e tornando-se parte da cultura ocidental, especialmente em termos de estilo arquitetônico. Na verdade, antes de vincular-se à literatura, “gótico” foi usado para designar um tipo de arquitetura florescido no século XII na França, caracterizado pela “presença de torres lanceoladas (inspiradas nos tetos das casas vikings), gárgulas [...], abóbodas, cúpulas e arcos em ogiva que se sustentam por si mesmos [...]” (ROSSI, 2008, p. 60). Esse estilo gótico opunha-se ao ideal arquitetônico clássico, com sua cor branca e seus arcos romanos, e por esse motivo foi associado a um ambiente de escuridão e perversão.

A conotação negativa de “gótico”, contudo, começou a ganhar novas nuances e se tornou ambígua, principalmente nos anos que se seguiram à Revolução Gloriosa (1688-1689). Por um lado, havia a ideia de que gótico significava “um período distante e inespecífico de ignorância e superstição do qual surgira triunfante uma nação cada vez mais civilizada”, e, por outro, num viés mais positivo, gótico seria “uma fonte (igualmente distante) de pureza constitucional e virtude política da qual a nação se tornara perigosamente alienada” (WATT, 1999 *apud* VASCONCELOS, 2002, p. 119). Essa divisão conceitual torna-se evidente se consideramos a cisão política que marcou o Reino Unido setecentista: enquanto os *tories*, conservadores, insistiam na ideia da monarquia como algo sagrado e associavam os tempos góticos a uma época de atraso, os *whigs*, mais liberais, buscavam nas raízes germânicas e góticas do povo inglês exemplos de democracia e liberdade. Tal ambivalência refletir-se-ia também na literatura. Conforme Hogle (2002, p. 3),

desde Walpole, as ficções góticas frequentemente têm sido sobre pessoas brancas aspirantes mas medíocres, ou às vezes de classe média alta, presas entre as atrações ou terrores de um passado outrora controlado por aristocratas ou padres arrogantes (ou figuras com tais aspirações) e forças de mudança que rejeitariam tal passado, mas ainda permaneceriam mantidas por aspectos dele (incluindo desejos por poderes aristocráticos e sobre-humanos)<sup>53</sup>.

De acordo com Miles (2007), o sentido positivo ideologicamente intensificado pelos *whigs* contribuiu para o revivalismo gótico arquitetônico que aconteceu em meados do século XVIII, movimento que resgatou aspectos da cultura gótica medieval outrora esquecidos. O

---

<sup>53</sup> “Gothic fictions since Walpole have most often been about aspiring but middling, or sometimes upper middle-class, white people caught between the attractions or terrors of a past once controlled by overweening aristocrats or priests (or figures with such aspirations) and forces of change that would reject such a past yet still remain held by aspects of it (including desires for aristocratic or superhuman powers)”.

século XVIII, aliás, foi de intenso nacionalismo por toda a Europa. Dessa forma, o gótico foi associado à ideia de “inglesidade”, por remeter às origens do povo inglês e estar profundamente enraizado na sua cultura, opondo-se às tradições ditas clássicas identificadas com o resto do continente europeu. Porém, se em termos políticos e arquitetônicos o gótico era, de alguma forma, sinônimo de “ser inglês”, religiosamente havia uma forte repulsa por aquela cultura, ligada ao domínio da Igreja Católica na Era Medieval. Ainda segundo Miles (2007, p. 15), “ser britânico era ser protestante, com ambas as identidades tirando forças dos poços profundos do anticatolicismo residual”<sup>54</sup>. Ocorre que toda a chamada superstição católica, com suas histórias de santos, fantasmas e milagres, contrapunha-se diretamente ao protestantismo racional e iluminado ascendente na época. Essa racionalidade setecentista, por sua vez, é quem vai abrir espaço para as primeiras manifestações do gótico na literatura.

Um dos marcos do século XVIII foi o surgimento do Iluminismo, movimento que dialoga diretamente com a ascensão da ficção gótica. Os iluministas acreditavam que tudo poderia ser explicado através da lógica e colocavam a ciência e a racionalidade como sendo o cerne da vida e do mundo, excluindo manifestações subjetivas e emocionais do ser humano. Na literatura, o neoclassicismo imperava, trazendo de volta o apreço pelo estilo formalista clássico, principalmente pelos escritos de Aristóteles, a ponto de as obras literárias serem julgadas a partir de sua concordância ou não com os preceitos greco-latinos. O que os iluministas não esperavam é que toda essa subjetividade reprimida despontasse de forma tão inusitada e em total contraste com os ideais do movimento. Consoante Rossi (2008, p. 61):

Preocupados que estavam com a razão, a ciência e o coletivo, os iluministas se esqueceram do sujeito, da subjetividade, do humano propriamente dito, e esse humano reprimido veio à tona da forma mais violenta e repugnante com o surgimento da literatura gótica.

Assim, ao posicionar-se contra os excessos moralistas e racionalistas do Iluminismo, o gótico aparece “[...] para perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que rondavam a nascente sociedade burguesa” (VASCONCELOS, 2002, p.122). Um tipo de literatura que, segundo Vasconcelos (2002, p. 123), questiona contradições sociais e a própria construção do real, colocando em jogo os receios burgueses representados pela necessidade de impor novos valores de domesticidade e virtude e de superar o passado medieval autoritário, mas que, paradoxalmente, tinham nesse passado um reflexo de riqueza

---

<sup>54</sup> “To be British was to be Protestant, with both identities drawing strength from deep wells of residual anti-Catholicism”.

aristocrática e poderio católico, agora perdidos frente às revoluções sociais que estavam acontecendo. Por esse motivo, de acordo com Rossi (2008), a ficção gótica abusa da imaginação através de cenários desoladores, do horror e do terror, e, ao mesmo tempo, é engajada socialmente. Em outras palavras, por meio da exploração da obscuridade do ser humano que lhe é característico, o gótico escrutina as mazelas que a sociedade vigente não consegue – ou não quer – ver.

É importante ressaltar que, quando a narrativa gótica começou a ascender, o romance<sup>55</sup> ainda estava estabelecendo-se como forma literária genuína. Esse momento inicial do romance produziu obras como *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe (1660-1731), e *Tom Jones* (1749), de Henry Fielding (1707-1754), os quais fizeram questão de alegar originalidade e distanciamento do “mundo fantasioso” da estória romanesca (CLERY, 2002), dando início a uma supervalorização do realismo e consolidando o romance realista no centro do cânone inglês. Dessa forma, o primeiro momento do gótico foi, na verdade, reacionário, ao refutar o argumento vigente de que narrar o real e palpável era a única maneira frutífera de escrever literatura e ao resgatar o fantástico e o maravilhoso na época perdidos, pondo à prova a crença de que “somente se uma obra de ficção for verdadeira para a vida é que pode se tornar veículo de instrução útil e progresso moral” (CLERY, 2002, p. 22)<sup>56</sup>.

É nesse contexto que *The Castle of Otranto* (1764) vem a público, alegando uma nova forma de escrever literatura. Se a estória romanesca era criticada por descender de imposições do Catolicismo Romano e por ser improvável demais e não educar o leitor para a vida real, o romance agora estava sendo acusado de ser provável demais e de ter perdido o caráter imaginativo e fantasiador. Nesse sentido, Walpole, no prefácio à segunda edição de *Otranto*, afirmou que essa obra era “uma tentativa de misturar os dois tipos de romance, o antigo e o moderno”<sup>57</sup> (*apud* CLERY, 2002, p. 24), ou seja, o autor queria juntar os acontecimentos antinaturais da estória romanesca com o realismo do romance numa só forma literária. Por conseguinte, “[...] o gótico mescla romanesco medieval e romance de vida e costumes cotidianos, povoando castelos e abadias com personagens que portam trajes de época mas pensam, sentem e agem de acordo com os ideais setecentistas” (VASCONCELOS, 2002, p. 128).

---

<sup>55</sup> Na ausência de termos específicos na língua portuguesa para diferenciar *novel* e *romance*, ambos traduzidos normalmente como “romance”, utilizou-se a nomenclatura de Vasconcelos (2002), que emprega “romance” para referir-se a *novel* e estória romanesca para referir-se a *romance*.

<sup>56</sup> “Only if a fiction is true to life can it become the vehicle of useful instruction or moral improvement”.

<sup>57</sup> “an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern”.



Todavia, a peculiaridade inovadora do experimento de Walpole não esteve restrita à fusão de elementos do romance e da estória romanesca. Conforme Clery (2002), Walpole incorporou em sua narrativa diversos ingredientes que estavam em voga na época, como revisões da cultura medieval, o sublime e a veneração às tragédias de Shakespeare. Dentre as obras que contribuíram para a valorização do medievalismo durante o século XVIII destaca-se *Letters on Chivalry and Romance* (1762), de Richard Hurd (1720-1808), que propunha o restabelecimento das conexões entre a literatura inglesa e a cultura ancestral britânica, despertando, assim, um interesse pelo passado e pelas tradições antigas. Para o autor, o romanesco e a novela de cavalaria deveriam ser vistos como resultado de seu contexto temporal de produção, ou seja, como reflexo dos valores medievais e cavaleirescos. Deste modo, o gótico enquanto período histórico era entendido como um tempo de imaginação e inspiração poética do qual a era moderna estava cada vez mais afastada, e, portanto, “[...] a modernidade deve aprender com o passado incivilizado e aspirar imitá-lo”<sup>58</sup> (CLERY, 2002, p. 27).

Aliado a isso, surgiu na década de 1740 uma corrente de escritores pré-românticos hoje conhecidos como os *graveyard poets*, ou os poetas do cemitério, que advogavam uma poesia de caráter divino e supersticioso através de reflexões sombrias acerca da ideia de mortalidade, invocando cenários de medo e terror com caixões, sepulturas, crânios e contestando o racionalismo equilibrado dos iluministas. Segundo Clery (2002, p. 28), “a diferenciação entre as crenças racionalistas do Protestantismo e o Catolicismo irracional estava em jogo”<sup>59</sup>. Os *graveyard poets* também alimentavam um retorno ao passado com o interesse por temas e formas poéticas inglesas antigas, além de cultivar um fascínio pelo estranho e pelo sublime. Entre os autores que formaram a chamada *Graveyard School* e deram vazão ao sobrenatural e à superstição estavam Edward Young (1683-1765), com *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death, and Immortality* (1742-45), James Hervey (1714-1758), com *Meditations Among the Tombs* (1746-47), e Robert Blair, com “The Grave” (1743).

Outrossim, os anos de 1750 viram esse apelo pela imaginação ser intensificado ainda mais. O interesse pelo passado medieval e a poesia do cemitério encontraram em *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), do filósofo Edmund Burke (1729-1797), um terceiro elemento que seria vital para o surgimento do romance gótico no decênio seguinte. Burke explora a noção de sublime, definido como

<sup>58</sup> “[...] modernity must learn from the uncivilized past and aspire to imitate it”.

<sup>59</sup> “the differentiation between the rational beliefs of Protestantism and irrational Catholicism was at stake”.

“tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis [...] constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção [...]” (BURKE, 1993 *apud* ALEGRETTE, 2016, p. 29). Dessa forma, o filósofo contrapõe dois tipos de sensações prazerosas diferentes: de um lado, o prazer social causado por nossa reação ao belo iluminista e, do outro, o prazer individualista originário dos sentimentos de medo e dor, uma espécie de prazer no sofrimento devido ao nosso instinto natural de autopreservação frente ao perigo (VASCONCELOS, 2002). Nesse contexto, Clery (2002) aclara que a influência de Burke para Walpole é ambivalente. O autor de *Otranto*, assim como Burke, baseia seu romance no princípio do sublime como resultado do terror. Além disso, os dois são reflexos de uma sociedade cada vez mais dependente do fluxo comercial e em que o crescente hábito de leitura exige a busca por novidades e temáticas distintas.

Vale-se notar ainda que, antes do romance gótico propriamente dito tomar forma, cenas que com ele passaram a ser chamadas de góticas já existiam na literatura. Clery (2002) afirma que é inegável o papel de Shakespeare como inspiração para Walpole, e também para autores subsequentes, no que diz respeito à exploração do terror. Em *Macbeth* (1623), por exemplo, a caverna e as três bruxas já constituem cenas de terror sobrenatural, assim como toda a fantasmagoria de *Hamlet* (1603). Obras ainda mais antigas como “The Faerie Queene” (1590), de Edmund Spenser (1552-1599), com todo o seu misticismo envolvendo um universo de fadas, e “Beowulf” (c. séc. VIII), o primeiro poema da literatura inglesa, com a história de lutas entre heróis e monstros, de alguma forma também se configuram como sendo precursoras da ficção gótica. Assim, quando *The Castle of Otranto* (1764) foi publicado, muito do que chegaria a ser intitulado de “literatura gótica” já existia desde muito tempo e era, na verdade, parte da tradição histórico-cultural inglesa

Mas, Walpole foi o responsável por transformar o que até então eram apenas “elementos irrealis” dentro de obras literárias num tipo de narrativa de fato gótica<sup>60</sup>, estabelecendo convenções que seriam utilizadas ou adaptadas por seus sucessores. *The Castle of Otranto* (1764) foi apresentado inicialmente como sendo uma tradução dum manuscrito italiano datado do século XV; apenas na edição seguinte, publicada em 1765, Walpole

<sup>60</sup> É importante esclarecer que a atribuição do termo “gótico” à literatura de terror é uma cunhagem relativamente moderna. Apesar de Walpole, na segunda edição de *The Castle of Otranto*, adicionar o subtítulo “A Gothic Story” ao romance, “Gothic” nesse caso carrega uma conotação bem mais histórica do que propriamente literária. Clery (2002) lembra que os primeiros experimentos desse gênero, quando de seus lançamentos, eram rotulados simplesmente de *romances* [estórias romanescas]. Segundo o autor, “romance gótico”, portanto, é uma caracterização do século XX, e a principal razão de seu uso enquanto termo literário foi por associação ao “Gothic Revival” arquitetônico, que, assim como o “romance gótico”, teve início no século XVIII.

confessaria a autoria e a atualidade da obra, não sendo, pois, da era medieval. A trama é ambientada num castelo no sul da Itália e conta a história do príncipe Manfred, que é aterrorizado por uma profecia antiga de que ele poderá perder Otranto, seu castelo. O livro já começa com o estranho episódio de um elmo gigante caindo sobre Conrad, filho de Manfred, no dia do seu casamento com a princesa Isabella, matando-o esmagado instantaneamente. Manfred, temendo que sua linhagem fosse extinta, uma vez que Hippolyta não havia dado-lhe outro herdeiro, e a profecia se cumprisse, decide ele mesmo casar-se com Isabella. Esta, por sua vez, rejeitando desesperadamente a ideia de seu ex-quase sogro e com a ajuda do camponês Theodore, foge para uma igreja, onde é abrigada pelo frade Jerome. Nesse meio tempo, uma série de eventos sobrenaturais, bizarros e inexplicáveis acontece: estátuas sangram, quadros parecem ter vida, poças de sangue surgem, fantasmas pairam pelo ar. No final da narrativa, Manfred ainda apunhala acidentalmente a própria filha, Matilda, e depois se descobre que Theodore era o verdadeiro príncipe de Otranto, acabando por desposar Isabella.

Esse quase *thriller* hollywoodiano, nas palavras de Rossi (2008, p. 65), determinou as primeiras e principais características do romance gótico, como dito anteriormente. Silva (2006) esquematiza essas características em oito convenções. A primeira delas é a questão da autenticidade: há quase sempre um manuscrito ou documento que chegou ao autor e de onde se originou a história. A segunda é o cenário desolador, pois os lugares onde a trama se passa tendem a ser decadentes, tais como masmorras, igrejas antigas, cemitérios ou castelos. Nesse sentido, o ambiente é via de regra fechado, de modo a provocar medo, terror e opressão. Além disso, há a presença do sobrenatural, assim como aspectos folclóricos, como fomentadores do suspense. No romance gótico “tradicional” também é importante ressaltar a posição da heroína, visto que geralmente há uma garota desafiada e vitimada pelos eventos da trama. Outra convenção é a existência de um aristocrata perverso, que tende a nutrir desejos por uma moça. Outrossim, a narrativa é fragmentada, isto é, permeada de sonhos, delírios, pesadelos e outras condições de perturbação no nível psicológico. Por fim, a linguagem do romance é ornamentada ou extravagante, com recursos hiperbólicos que aumentam a sensação de surrealidade. De acordo com Hogle (2002, p. 14), “[...] o gótico exagera sua própria ficcionalidade extrema”<sup>61</sup>. É também oriundo de *Otranto* o elemento que Hogle (2002, p. 9; grifos no original) chama de circunstância gótica mais clássica:

[Isabella] presa num “labirinto de escuridão” cheio de “claustros” subterrâneos e ansiosamente hesitante sobre que curso tomar lá, temendo a perseguição de um

---

<sup>61</sup> “[...] the Gothic exaggerates its own extreme fictionality”.

patriarca lascivo e dominador que quer usar seu útero como um repositório de esperma que pode ajudá-lo a preservar sua propriedade e riqueza, por uma lado, mas preocupada que, fugindo numa direção oposta, ela ainda esteja “ao alcance de alguém [homem] que ela não conhece”, por outro<sup>62</sup>.

Após o sucesso do experimento de Walpole, o romance gótico começou um processo de gestação que iria resultar num domínio mercadológico sem precedentes trinta anos depois da primeira publicação de *Otranto*. Dentre as obras que surgiram nesse período de gestação destaca-se *The Old English Baron* (1777), de Clara Reeve (1729-1807), que serviu para consolidar o que Walpole havia começado, mas não trouxe inovações marcantes (MILES, 2002), e *The Recess* (1783), de Sophia Lee (1750-1824), pioneira na mistura de História e ficção gótica (VASCONCELOS, 2002). Entretanto, a década de 1790 vê o surgimento de uma escritora que se tornaria a *best-seller* da década e seria um divisor de águas para a literatura gótica, a ponto de considerarem-na a verdadeira popularizante do gênero, quase relegando Walpole à categoria de precursor ao invés de originário (MILES, 2007).

Ann Radcliffe (1764-1823) publicou seu *The Mysteries of Udolpho* em 1794, dando início ao período que Miles (2002) chama de fase da explosão e domínio do gótico, que se estendeu até 1807 quando, segundo o autor, o gênero começou a declinar. Radcliffe resgatou muitas características de Walpole, mas com toques de refinamento e amadurecimento literário que “[...] imprimiu um grau respeitável de excelência à nascente literatura gótica” (ROSSI, 2008, p. 69). É da autora o artifício que Clery (2002) chama de “sobrenatural explicado”, que serviu também para atrair o público Protestante incrédulo cada vez mais crítico em relação às superstições e “irrealidades” da narrativa gótica até então. Acontece que Walpole, em *Otranto*, relegara os eventos sobrenaturais ao universo místico e inexplicável, ao passo que *Udolpho* apresenta, no final, explicações coerentes para as passagens de terror. Através dessas “explicações racionais”, Radcliffe “[...] contempla o leitor, devolvendo-o, são e salvo, ao mundo da razão, da moralidade e da felicidade doméstica que caracterizava grande parte da ficção realista do século XVIII” (VASCONCELOS, 2002, p. 131).

A grandeza de Radcliffe está também na exploração do terror em detrimento do horror desconexo. Ao contrário de seus predecessores que, como o próprio Walpole, recheavam suas tramas com cenas sanguinárias repletas de assassinatos e cadáveres, a autora apostou na criação de uma atmosfera de suspense e terror sugestivo (VASCONCELOS,

---

<sup>62</sup> “caught in “a labyrinth of darkness” full of “cloisters” underground and anxiously hesitant about what course to take there, fearing the pursuit of a domineering and lascivious patriarch who wants to use her womb as a repository for seed that may help him preserve his property and wealth, on the one hand, yet worried that, fleeing in an opposite direction, she is still “within reach of somebody [male], she knew not whom,” on the other”.

2002), que, conforme Rossi (2008), nos deixa paralisados e suspensos da nossa realidade ante ao desenrolar medonho dos fatos. Não que o horror em si seja um defeito, mas quando cenas de violência e derramamento de sangue são gratuitamente incluídas na história e tornam-se a âncora do romance, o gótico acaba perdendo o sentido e ficando cansativo. Ainda segundo Rossi (2008), o suspense do terror deve preceder as cenas de horror, sob pena de não se conseguir que a “psicologia do medo”, que para ele é a essência do gótico, funcione como deveria, tal qual vem acontecendo no cinema com vários filmes contemporâneos ditos de terror.

Walpole, Radcliffe e seus contemporâneos desenvolveram um componente que seria uma das principais marcas do romance gótico: a questão do espaço amedrontador. Os castelos, mosteiros, cemitérios ou estabelecimentos antigos são vitais para as narrativas, de tal modo que eles parecem ter vida própria e são quase uma personagem por si só. Esses lugares antiquados foram sendo modernizados, por assim dizer, conforme o gótico foi evoluindo em conjunto com a sociedade, mas não perderam sua principal função dentro da trama, que é a de guardar segredos do passado das personagens que as atormentam no presente, seja física, seja psicologicamente (HOGLE, 2002). Consoante Vasconcelos (2002), tais espaços se tornaram o lugar para a manifestação do *unheimlich*<sup>63</sup> de Freud (1996, p. 238), ou o estranho, definido como “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar.” Em outras palavras, o estranho acontece quando o inconsciente reconhece algo, mas o consciente não, como se determinada situação atual aludisse a algo do passado, porém não conseguimos lembrar exatamente o que é, algo que deveria ter sido esquecido no passado e que ressurge para assustar e atormentar o presente (PUNTER, 2006). De acordo com Punter (2006), é o medo causado pela sensação de já ter estado naquele lugar ou naquela circunstância antes. Com a evolução do gótico e o deslocamento de cenários do “não familiar” para o “familiar”, houve também uma transferência desse *unheimlich* para a situação moderna, mas isso será discutido mais adiante.

É importante lembrar que a época de explosão do gótico no cenário literário coincidiu com a eclosão da Revolução Francesa. Dessa forma, os romances góticos começaram também a ser associados aos temores revolucionários decorrentes das ameaças às estruturas sociais tradicionais da Europa, agora cambaleantes e incertas. Segundo Alegrette

---

<sup>63</sup> Literalmente, *unheimlich* significado algo como “não familiar” (*unhomely*, em inglês), em oposição a *heimlich*, que seria “familiar” (*homely*). Punter (2007, p. 130) explica essa dicotomia léxica que é fundamental para o desenvolvimento do conceito de *unheimlich*: “Simplificando: pelo fato de que aquilo que é ‘heimlich’ é, na verdade, também ‘cercado’, ‘secreto’, ‘mantido perto de casa’, então também se torna ‘unheimlich’, incapaz de descrição completa, desconhecido para aqueles que estão fora das paredes mágicas”. Em português, traduz-se *unheimlich* geralmente como “estranho”, ou ainda “inquietante”.

(2016), é possível ler muitas das cenas sangrentas do gótico na época como sendo reflexos dos medos das brutalidades que ocorriam nas ruas parisienses e da queda iminente da monarquia. Agora, a paranoia inglesa não estava mais tão relacionada à superstição católica, mas aos franco-maçons, em especial os Illuminati, “[...] uma irmandade secreta de radicais promíscuos saindo da Alemanha com a intenção de fomentar uma revolução sangrenta em toda a Europa, incluindo a Inglaterra”<sup>64</sup> (MILES, 2007, p. 17). Para Vasconcelos (2002, p. 122), essa é uma das principais razões para o deslocamento de épocas e cenários da narrativa gótica: “os ingleses reiam [...] o espectro da Revolução de 1688 através da Revolução Francesa e deslocavam suas ansiedades para lugares geográfica e temporariamente distantes, fazendo principalmente da Itália, mas também da França, cenário de suas histórias de terror”.

No entanto, ao mesmo tempo em que o terror rondava a sociedade, o fascínio causado pelas representações violentas e “irracionais” também alimentava o prazer do público (ALEGRETTE, 2016). Após a publicação de *The Mysteries of Udolpho* (1794), vários autores embarcariam no sucesso da obra e se aventurariam pelo universo gótico. É o caso de Matthew Lewis (1775-1818), com *The Monk* (1796), Eleanor Sleath (1750-1800), com seu *Orphan of the Rhine* (1798), Regina Maria Roche (1764-1845), com *Clermont* (1798), além da própria Radcliffe, com *The Italian* (1797). Também depois de 1794, segundo Miles (2002, p. 55), com novos sentidos de modernidade insurgindo, “o Gótico [...] tornou-se um jeito de dizer o indizível”<sup>65</sup>, tanto em relação à sociedade de um modo geral, como também, e principalmente, quanto a questões de gênero, sobretudo devido ao alto número de mulheres escritoras que se apropriaram do modo gótico para denunciar abusos patriarcais.

Em contrapartida, essa apropriação feminina do gótico contribuiu para a categorização do gênero como inferior ou de menor qualidade quando comparado a outros tipos de literatura. De acordo com Miles (2007, p. 16), conforme o gótico ia sendo dominado por mulheres, mais se fortalecia a crença de que isso “[...] contribuía para as ansiedades culturais de que a nação estava sendo arruinada pela propensão feminina [...]”<sup>66</sup>. Miles (2007) argumenta ainda que outra razão para a conotação negativa da literatura gótica foi sua associação aos excessos da Revolução Francesa, dos quais alguns críticos acreditavam serem decorrentes as cenas de sexo e violência exploradas pela maioria das narrativas góticas.

Tal negativismo do gótico perdurou durante todo o período romântico inglês, o qual coincidiu com o momento de florescimento daquele gênero. Na verdade, muitos veem a

---

<sup>64</sup> “[...] a secret brotherhood of promiscuous radicals flooding out of Germany intent on fomenting bloody revolution across Europe, including England”.

<sup>65</sup> “the Gothic [...] became a way of speaking the unspeakable”.

<sup>66</sup> “[...] it played into cultural anxieties that the nation was being ruined by the female propensity [...]”.

ficção gótica como uma versão primitiva do Romantismo, ou como um estágio inicial desse movimento, ao passo que há aqueles radicais que chegam a negar essa relação. No entanto, Hume (1969 *apud* GAMER, 2002, p. 85) declara que a conexão entre o Gótico e o Romantismo é evidente, mas lembra que o gênero é geralmente considerado inferior em comparação com obras ditas românticas. Por outro lado, há a descrição do gótico como sendo um “Romantismo Negro”, o que, de acordo com McEvoy (2007, p. 20), tem o benefício de apontar o parentesco existente entre os dois movimentos, que se pode notar nos seguintes aspectos compartilhados por ambos, segundo a autora:

o interesse compartilhado na subjetividade, a figura do forasteiro, as simpatias sociais, os conceitos de agência, desejo, a relação com o passado, a natureza da temporalidade, a inovação formal, o divino, e o que Steven Bruhm chama de “o fascínio pela dor física e... as implicações da dor física na consciência transcendental”<sup>67</sup>.

Já para Rossi (2008), o Romantismo de alguma forma ajudou a disseminar o gótico no período em que ambos foram concomitantes. O autor cita como exemplos “The Rime of the Ancient Mariner” (1798), de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), um dos fundadores do Romantismo inglês, *Glenarvon* (1816), de Caroline Lamb (1785-1828), e “Manfred” (1817), de Lord Byron (1788-1824), todos sob forte influência gótica e este último, em especial, baseado na personagem Manfred de *The Castle of Otranto* (1764). Byron, aliás, reformulou o herói gótico, fato que McEvoy (2007) atesta ser uma das principais características do período.

O herói-vilão dos primeiros textos do gênero eram “figuras de admiração, imperiosas, uma lei para eles mesmos, um perigo para as jovens mulheres (e homens) em torno deles, desconcertando o sobrenatural com olhos perigosamente flamejantes”<sup>68</sup>. (MCEVOY, 2007, p. 24). Ademais, eram figuras de idade um pouco avançada, ou paternas, e geralmente estavam em posições de poder. Alguns aspectos desse herói tenderam a ser reinventados ao longo do tempo, e, a partir do período romântico, McEvoy (2007) declara que ele passou a não estar necessariamente presente como uma figura paterna, além de ser comumente representado com uma feição mais juvenil. O herói-vilão também passou a ocupar o centro do palco, a não vitimar jovens indefesas e a não deter formas de poder

---

<sup>67</sup> “the shared interest in subjectivity, the figure of the outsider, social sympathies, concepts of agency, will, the relation to the past, the nature of temporality, formal innovation, the divine, and what Steven Bruhm calls ‘the fascination with physical pain, and... the implications of physical pain on the transcendental consciousness’”.

<sup>68</sup> “figures of awe, imperious, a law unto themselves, a danger to the young females (and males) around them, outfacing the supernatural with dangerously flashing eyes”.

institucionalizado (ibid.). Na verdade, são em geral heróis forasteiros, que “[...] viajaram para fora da prisão da sociedade normal, embora muitos [...] estejam batendo nas portas da prisão, desesperados para voltar”<sup>69</sup> (ibid., p. 24).

Byron faz parte da leva de românticos que McEvoy (2007) denomina “segunda geração de escritores românticos”, para a autora muito mais envolvidos com temas góticos do que os da primeira geração. Também nessa segunda leva está Mary Shelley (1797-1851), umas das escritoras góticas mais proeminentes na história do gênero. Com seu famosíssimo *Frankenstein* (1818), Shelley traz à baila a figura do monstro, reflexo da comum exploração de imagens protéticas na época, ou seja, imagens “capazes de assumir uma variedade de formas físicas e espirituais”<sup>70</sup> (MCEVOY, 2007, p. 23) (a própria construção do monstro, composto a partir de partes do corpo de pessoas mortas, traz essa ideia). O monstro tende a ser uma figura outremizada e, como tal, uma das principais formas de abjeção por parte da sociedade. Por abjeção, Kristeva (1980 *apud* Hogle, 2002) entende o processo de jogar, ou “abjetar”, numa representação desfamiliarizada aquilo que nos atemoriza, tanto pessoal quanto socialmente, e nos põe em condição de hesitação ou de dúvida quanto a sua existência (a ideia do monstro ser ou estar morto e/ou vivo nos amedronta por sua condição intermediária e incerta: nem está vivo nem morto, ou pode estar as duas coisas). Assim,

[...] tudo que é *abjetado* é atirado em outra forma: se desfaz numa figura ou figuras criminalizadas ou condenadas pelas pessoas de autoridade e, portanto, sujeitas a (novamente, atirado sob) seu olhar e padrões de normalidade social que elas impõem<sup>71</sup> (HOGLE, 2002, p. 7; grifo nosso).

Além disso, *Frankenstein* (1818) trouxe para a narrativa gótica um novo foco social de fascínio e de ameaça. Com os efeitos da Revolução Industrial cada vez mais evidentes, a ciência passou a provocar diversas especulações, sendo admirada e, ao mesmo tempo, temida. Nesse contexto, tem-se a configuração de um novo herói-vilão: o cientista perturbado que busca transcender as limitações da vida através da ciência.

Outra figura marcante do gótico que pode ser também considerada fruto da época é o vampiro. McEvoy (2007) aclara que a imagem de “alimentação” já aparecia em vários textos, como é o caso de *Melmoth the Wanderer* (1820), do irlandês Charles Maturin (1782-1824),

<sup>69</sup> “[...] have journeyed outside the prison house of normal society, although many [...] are knocking on the prison doors, desperate to get back in”.

<sup>70</sup> “capable of assuming a variety of shapes both physical and spiritual”.

<sup>71</sup> “[...] all that is abjected is thrown under in another fashion: cast off into a figure or figures criminalized or condemned by people in authority and thus subjected to (again, thrown under) their gaze and the patterns of social normalcy they enforce”.



que a autora afirma conter muitas representações de relações sociais como canibalismo. Mas, McEvoy (2007) argumenta que essa “imagem alimentar” em voga no momento encontra sua principal manifestação na figura do vampiro. Um ano antes de *Melmoth*, o médico John Polidori (1795-1821) publicara o conto “The Vampyre” (1819), creditado como a obra inglesa pioneira na exploração do vampiro gótico. Pode-se dizer que essa figura vampiresca “[...] conflui os papéis de Satanás, o herói, o vilão e a vítima numa só”<sup>72</sup> (MCEVOY, 2007, p. 23).

“The Vampyre” parece ser a última obra de renome dessa primeira fase do gótico. Conforme Rossi (2008), a partir de 1820 o gênero vai decaindo e torna-se quase inexistente durante o reinado de Vitória, até ressurgir com total vigor nos anos finais do século XIX. É desse segundo momento do gótico que trata o subtópico seguinte.

## 2.2. O DECLÍNIO VITORIANO E O RESSURGIMENTO DO GÓTICO NO *FIN DE SIÈCLE*

A Rainha Vitória chegou ao poder em 20 de junho de 1837, sob condições que poderiam claramente pertencer ao enredo de algum romance gótico clássico e não ao “mundo real”. De acordo com Milbank (2002, p. 145), o início da Era Vitoriana em muito se assemelhou à conclusão duma obra de Radcliffe: “os tios maus e o guardião despótico dão lugar à verdadeira herdeira, que agora é capaz de preservar e defender sua herança nacional”<sup>73</sup>. Já aqui se tem indícios da renovação de um elemento do gótico que aconteceria durante o reinado da Rainha: o tropo da libertação da prisão do passado tornou-se desassociado à libertação da heroína, “[...] que é deixada presa por seu destino (como Vitória?), enquanto as heroínas de Radcliffe não são”<sup>74</sup> (ibid., p. 146). Apesar dessa “goticização” da situação de Vitória, a literatura de terror decaiu substancialmente nos anos que se seguiram à sua ascensão ao trono, principalmente no período que compreende desde o início de seu governo até a década de 1870, quando os aspectos que tornaram a época distintivamente “vitoriana” começaram a declinar (periodização histórica já discutida no subtópico 1.1). Uma possível razão para tal decadência seria o fato de que, em virtude da prosperidade econômica e do desenvolvimento social sentidos pelo povo britânico naquele momento, a confiança na ideia de progresso reacendeu ideais racionais iluministas, “[...] recobrando assim a ferida aberta da literatura gótica com uma espécie de curativo dourado de

<sup>72</sup> “[...] collapse the roles of Satan, the hero, the villain and the victim into one”.

<sup>73</sup> “the bad uncles and despotic guardian give way to the true heir, who is now able to preserve and defend her national inheritance”.

<sup>74</sup> “[...] “who is left imprisoned by her fate (like Victoria?), as Radcliffe heroines are not”.

festas e ‘certezas’ científicas” (ROSSI, 2008, p. 73). Entretanto, vale-se destacar que o gótico não desaparece completamente, mas aparece de forma esporádica em casos isolados e também se espalha por outros modos e formas literárias, inclusive por aspectos do romance realista vitoriano (MILES, 2002; HOGLE, 2002),

Obviamente, ao longo do período vitoriano resquícios do gótico setecentista e romântico ainda sobreviveram, mesmo com a queda mercadológica que o gênero sofreu na época. Influências de autores como Radcliffe podem ser notadas em *Rookwood* (1834), de William Harrison Ainsworth (1805-1882), e nos romances de Edward Bulwer-Lytton (1803-1873), verdadeiros best-sellers das décadas de 1830 e 1840 (WARWICK, 2007). Porém, a inovação que, segundo Warwick (2007), daria ao gênero contornos de fato vitorianos só veio a partir da década de 1840, com a transferência da trama gótica para novos cenários. Para a autora, essa inovação espacial materializou-se a partir de dois aspectos: primeiro, a configuração do lar burguês como ambiente onde os acontecimentos se passam e, segundo, a incorporação do cenário urbano em detrimento de recintos distantes da civilização.

O primeiro desses aspectos tem nos romances das irmãs Brontë seus exemplos mais representativos. As Brontë questionaram a noção vitoriana do espaço doméstico como um lugar de refúgio e segurança, tornando-o contraditório ao retratá-lo como uma forma de aprisionamento feminino. Consoante Warwick (2007, p. 31), as obras das Brontë “[...] abordam as questões de gênero que são aparentes no gótico anterior, mas, dentro do drama altamente elaborado das histórias, as heroínas são mulheres modernas procurando um lugar para si mesmas em um mundo que é hostil a elas”<sup>75</sup>.

De acordo com Silva (2006), o único romance de Emily Brontë (1818-1848), *Wuthering Heights* (1847), materializou a revitalização de aspectos do gótico no período vitoriano. Silva (2006) estabelece alguns pontos através dos quais a trama gótica clássica foi renovada por Brontë em sua obra-prima: primeiramente, nota-se a substituição do castelo medieval pela casa moderna, que funciona como uma espécie de reflexo do mundo social externo, marcado pelo moralismo e convencionalismo. Nessa direção, a mulher passa a ser retratada como uma figura presa no ambiente doméstico, desprovida de voz. Nesse ambiente, a posição do aristocrata opressor cede lugar ao pai ou chefe de família, que representa o poderio masculino. Também a questão da loucura é atualizada: a perda de sanidade agora acontece devido a discrepâncias entre prestígio social e vontades pessoais. Outrossim, o gótico vitoriano é marcado pela ênfase em discriminar classes sociais e pela existência

---

<sup>75</sup> “[...] take up the questions of gender that are apparent in earlier Gothic, but within the highly wrought drama of the stories the heroines are modern women seeking a place for themselves in a world that is hostile to them”.

considerável de órfãos. Por fim, Silva (2006, p. 240) traz à baila o tema do medo do estrangeiro, isto é, o “medo vitoriano [...] [de] um estranho que pode subverter a estabilidade das rígidas convenções sociais”, a exemplo do cigano Heathcliff em *Wuthering Heights*.

O segundo aspecto que caracterizou a inovação do espaço gótico na Era Vitoriana, de acordo com Warwick (2007), foi introduzido em *The Mysteries of London*, de George W. M. Reynolds (1814-1879), romance publicado semanalmente entre 1844 e 1856. O próprio título da obra já prenuncia a nova característica gótica, que seria bastante explorada pelos autores do *fin de siècle*: as tramas são realocadas para o centro imperial, ao invés de ambientadas em locais distantes e exóticos. A Londres industrializada passa a ser a localização ideal para o desenrolar da narrativa gótica. Os já convencionais motivos do gênero, como as heroínas perseguidas ou os monstros vilões, são trazidos para a cidade urbana moderna, com suas tensões e contradições sociais. Para Himmelfarb (1984 *apud* Warwick, 2007, p. 32), no romance de Reynolds, por exemplo, há uma “[...] goticização da pobreza, fazendo-a parecer bárbara, grotesca, macabra”<sup>76</sup>. Nesse sentido, Warwick (2007) fala do surgimento de uma “sensibilidade metropolitana”, resultante não apenas das mudanças pelas quais passava o Reino Unido em termos de urbanização, mas também pelos reflexos do capitalismo nas relações sociais. O dinheiro tornar-se-ia, portanto, o fantasma de tais relações, ao passo que o centro metropolitano se configuraria como o lugar onde essas relações se desenvolvem. “Em vez dos esperados eventos heroicos e cavalheirescos, as relações entre as personagens se tornam abstraídas através das operações do dinheiro”<sup>77</sup> (*ibid.*, p. 33).

Dessa forma, a principal feição que adjetiva o gótico de “vitoriano” é justamente a colocação do presente, e não do passado, como o momento de acontecimento dos fatos, vinculando, pois, o espaço a questões contemporâneas. Contudo, o gótico não perdeu a característica de remeter ao antigo. O que acontece é que esse passado, e os problemas que dele decorrem, é impulsionado pela consciência da situação do presente (WARWICK, 2007). Conforme Milbank (2002, p. 147) aponta, “o modo Gótico permanece a evocar o passado, e, portanto, vestir o contemporâneo com trajes góticos é perpetrar um anacronismo, deliberadamente ou não”<sup>78</sup>. Assim, a manifestação do *unheimlich* é revestida com experiências do presente reconhecível, fazendo com que o grau de verossimilhança seja intensificado e o senso de perturbação aumentado.

---

<sup>76</sup> “[...] of gothicizing poverty, making it seem barbarous, grotesque, macabre”.

<sup>77</sup> “Instead of the expected chivalric and heroic events, the relations between the characters become abstracted through the operations of money”.

<sup>78</sup> “the Gothic mode remains itself by continuing to evoke the past, and so to clothe the contemporary in Gothic garb is to perpetrate an anachronism, deliberately or not”.

Essas manifestações do gótico durante o período de glória da Era Vitoriana, como dito anteriormente, parecem mais casos isolados do que frutos de uma tendência literária que estimulasse a produção de obras de terror, como ocorreu durante o período entre os anos de 1764 e 1820. De acordo com Rossi (2008), o restabelecimento do gótico enquanto gênero de força e influência mercadológica só veio nos últimos anos do período vitoriano, com a publicação de *The Picture of Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde. Nessa época, a sociedade inglesa já havia sido marcada por uma morte simbólica um tanto considerável: a da própria Rainha Vitória (WARWICK, 2007). Ocorre que, a partir da década de 1880, toda a prosperidade social e econômica de outrora que marcavam a era como sendo “vitoriana” deu espaço a uma enxurrada de dúvidas e incertezas quanto aos valores e padrões compartilhados pela sociedade até então. Destarte, como já mencionado no subtópico 1.1, o *fin de siècle* vitoriano se revestiu de características próprias que o tornou distinto do restante do século, e, dessa forma, os estudos literários que se debruçam sobre o período tendem a relacionar a produção artística da época à crise social e política que marcou o momento. O *revival* da literatura gótica no fim da era vitoriana, portanto, pode ser visto como reflexo de um conjunto de acontecimentos históricos ilustres que oportunizaram essa “reascensão”.

Dentre esses acontecimentos que ocasionaram, por assim dizer, a retomada do gótico no fim do século, destaca-se claramente o surgimento das proposições darwinistas. O discurso científico exacerbado na época já provocara certa obsessão pela investigação da natureza humana, mas quando Darwin publica suas teorias sobre a evolução das espécies e diz que o homem “descendeu de um quadrúpede peludo e com cauda” (*apud* HURLEY, 2002, p. 195)<sup>79</sup>, propondo, assim, uma estreita relação entre o humano e o instinto animal, a visão antropocêntrica vitoriana foi abalada, e o ser humano passou a ser visto apenas como mais uma espécie, que poderia transformar-se ou metamorfosear-se em outras formas (*ibid.*). Nesse contexto, teorias atávicas como aquela do criminoso nato discutida em 1.1 provocaram uma crise de identidade na sociedade vitoriana e a própria noção de civilização foi questionada, instaurando um ambiente de dúvida e temor em todas as esferas do que se considerava humano até então. Dessa forma, o corpo ocupa um lugar central nas discussões críticas que se faziam na época, representado não só como produto da criminalidade e outros desvios sociais (MIGHALL, 1999), mas também como algo fluido, misto e desintegrado (HURLEY, 2002). Conforme Hurley (2002, p. 190), é dessa natureza humana instável que surgem as incontáveis obras de literatura reproduzindo o chamado estado de *abhumanness*, isto é, “corpos que

---

<sup>79</sup> “descended from a hairy, tailed quadruped”.

ocupam o limiar entre os dois termos de uma oposição, como humano/fera, masculino/feminino, ou civilizado/primitivo”<sup>80</sup>. São figuras que estão na fronteira da dicotomia homem/animal: têm aparência humana, mas estão em processo de mutação para transformar-se em outro ser, este, por sua vez, caracterizado por atitudes bestiais (PEREIRA, 2016).

Esse estado de *abhumanness* encontra na figura vampiresca, introduzida na ficção gótica décadas antes por John Polidori e revitalizada na época por Bram Stoker (1847-1912) no clássico *Dracula* (1897), um de seus exemplos mais famosos e difundidos mundialmente. Agora, o vampiro não só tem a capacidade de metamorfosear-se completamente, como também consegue contagiar as outras pessoas e transformá-las em *abhumans* iguais a ele. Tais figuras refletiam os conflitos causados pelo medo do retorno ao primitivo de alguma forma estimulado pelas teorias darwinistas, ao mesmo tempo em que sinalizavam receios quanto aos avanços científicos que colocavam em questão os limites entre o divino e o humano. Conforme Hurley (1996 *apud* Warwick, 2007, p. 35), “no lugar de um corpo humano estável e integral, o gótico do *fin de siècle* oferece o espetáculo de um corpo metamórfico e indiferenciado”<sup>81</sup>. Nesse sentido, a autora associa essa obsessão do gótico do fim da era vitoriana pelo estado de *abhumanness* a uma

ansiedade geral sobre a natureza da identidade humana permeando a cultura do final do vitorianismo e do período eduardiano, uma ansiedade gerada pelos discursos científicos, biológicos e sociomédicos, que serviram para dismantlar as noções convencionais do ‘humano’ tão radicalmente quanto o fez o Gótico que surgiu em resposta a eles<sup>82</sup> (HURLEY, 1996 *apud* MIGHALL, 1999, p. 130-131).

As manifestações do gótico no fim do século vitoriano também refletiram questionamentos vigentes acerca da supremacia imperial do Reino Unido. Na época, de acordo com Warwick (2007, p. 34), a cidade urbana havia tornado-se uma espécie de Outro de si mesma, ao ser “[...] predominantemente figurada como labirinto, selva, pântano e ruína, e descrita como enegrecida, podre, sombria e doente”<sup>83</sup>. Porém, mais que isso, ela servia como um espaço povoado por inúmeros grupos outremizados em decorrência do imperialismo

---

<sup>80</sup> “bodies that occupy the threshold between the two terms of an opposition, like human/beast, male/female, or civilized/primitive”.

<sup>81</sup> “in place of a human body stable and integral, the fin de siècle Gothic offers the spectacle of a body metamorphic and undifferentiated”.

<sup>82</sup> “general anxiety about the nature of human identity permeating late-Victorian and Edwardian culture, an anxiety generated by scientific discourses, biological and sociomedical, which served to dismantle conventional notions of ‘the human’ as radically as did the Gothic which arose in response to them”.

<sup>83</sup> “dominantly figured as labyrinth, jungle, swamp and ruin, and described as blackened, rotten, shadowed and diseased”.

e da industrialização, como pobres, negros, mulheres e estrangeiros, sobre os quais pesava a carga de serem considerados a escória da sociedade e, como tal, responsáveis pelos males que afetavam a população e culpados por “manchar” a imagem britânica para o mundo. Nenhum acontecimento parece ser mais representativo dessa situação do que o caso do “assassino de Whitechapel”, Jack, o estripador. Para Warwick (2007), os assassinatos de Jack são exemplos de quando o gótico extrapola o universo da ficção e converte-se em realidade. O modo macabro como os crimes foram praticados confluem uma série de aspectos góticos: “o pobre urbano outremizado [aqui entram também as prostitutas, principais vítimas do assassino, que tiveram seus corpos dilacerados], a cidade labiríntica, patologia sexual, o criminoso atavisticamente selvagem e questionavelmente humano”<sup>84</sup> (ibid., p. 36). Também é de se notar aqueles que foram tachados como possíveis culpados pelas mortes e passaram a ser fonte de desconfiança por parte da sociedade inglesa, curiosamente figuras outremizadas: judeus e irlandeses (SILVA, 2006).

Um importante aspecto do gótico do *fin de siècle* diz respeito às reformulações de questões de gênero que ganharam força na época. A imagem da mulher, em si contraditória por ser retratada como um ser sensível, angelical, dona de casa conformada – verdadeira *angel in the house* –, por um lado, mas também como um ser “monstruoso” pela constituição de seu corpo e fenômenos naturais dele decorrentes – como parto, menstruação, menopausa –, por outro (HURLEY, 2002), ganhou novas nuances com a ascensão da *New Woman*. A ideia de ser independente, forte, obstinada e autossuficiente, ou seja, de “comportar-se como um homem”, também fez das mulheres uma espécie de monstro, justamente por causa dos seus supostos “comportamentos masculinos” (ibid.). Outrossim, a figura masculina, do mesmo modo, sofreu alterações durante o fim da era vitoriana: características como doçura, leveza, sensibilidade, emoção – todas “femininas” –, passaram a ser associadas também aos homens, em detrimento de sua virilidade tradicional. Aliado a isso, a questão da homossexualidade deferiu um grande golpe contra as assunções convencionais de gênero, e o corpo masculino de homossexuais era relegado pela sexologia como produto de “[...] uma masculinidade incompleta e um estado regressivo” (ibid., p. 202). Essa “feminilização” da masculinidade e “masculinização” da feminilidade, assim sendo, podem ser colocados no contexto da forte crise identitária que marcou o período.

Vale-se mencionar ainda que, a partir da Era Vitoriana, torna-se cada vez mais difícil traduzir as características do gótico numa só forma ou delimitar suas fronteiras em relação a

---

<sup>84</sup> “the othered urban poor, the labyrinthine city, sexual pathology, the atavistically savage and questionably human criminal”.

outros gêneros, já que ele imbrica-se com outros tipos de ficção ascendentes na época. As histórias de detetive, por exemplo, das quais surgiu o romance policial tão famoso hoje em dia, tem suas origens nos tropos da ficção sensacionalista, muito comum no período vitoriano (WARWICK, 2007). Ademais, muitas narrativas daquele momento descritas como góticas podem ser tituladas como ficção científica, gênero que se delineou a partir das especulações científicas vitorianas e desenvolveu-se amplamente no século XX. A ficção científica traz a inovação de “goticizar” não apenas o passado e o presente, mas também o futuro incerto e ameaçador (ibid.), caracterizado pelo medo do que poderia vir pela frente em termos de humanidade e ciência.

Nessa conjuntura, pode-se perceber que o gótico dialoga diretamente com as transformações sociais pelas quais a sociedade em que ele se desenvolve está passando. Cada momento do gótico reflete preocupações e anseios culturais específicos do contexto onde ele é produzido. Ainda assim, a maioria dos críticos tendem a considerarem-no um gênero trans-histórico (HURLEY, 2002), isto é, embora se possa haver alterações quanto aos elementos da trama em determinados momentos sociais (temporalidade e espacialidade, por exemplo), a narrativa retém uma série de características que a mantém essencialmente “gótica” independentemente de questões históricas, como “os enredos [...] exorbitantes, empilhando incidente sobre incidente por causa própria, e seus cenários ainda estão sobrecarregados com uma atmosfera temível e chocante”<sup>85</sup> (ibid., p. 193). Dessa forma, este trabalho ressalta aspectos trans-históricos do gótico, isto é, características marcantes do gênero que se mantiveram ou se aprofundaram ao longo do tempo desde o seu início, mas também renovações que ocorreram devido a acontecimentos singulares do *fin de siècle*, que constituem elementos significativos de *O Médico e o Monstro*.

---

<sup>85</sup> “plots [...] exorbitant, piling incident upon incident for its own sake, and its settings are still overcharged with a fearsome and brooding atmosphere”.

### 3. O GÓTICO EM *O MÉDICO E O MONSTRO*

Este capítulo traz a análise da novela de Stevenson sob a perspectiva do gótico. O primeiro subtópico trata da(s) voz(es) narrativa(s) da trama e da estruturação formal fragmentada. O segundo destina-se a discutir aspectos de tempo e espaço da obra e suas implicações dentro do romance gótico. Por fim, discorre-se acerca da simbologia dos jogos de oposições entre as personagens da novela, em especial sobre a relação de Jekyll e Hyde.

#### 3.1. VOZ(ES) NARRATIVA(S) FRAGMENTADA(S)

Como já se discutiu no primeiro capítulo deste trabalho, a obra mais famosa de Stevenson, que ora nos propomos a analisar, causou grande impacto no público da sociedade vitoriana. *O Médico e o Monstro* (1886)<sup>86</sup> provocou também um considerável interesse por parte da crítica logo de seu lançamento e, desde então, várias leituras foram realizadas sob as mais diversas perspectivas, algumas das quais já foram mencionadas anteriormente. Hoje, 132 anos depois de sua primeira publicação, a novela continua a despertar a imaginação das pessoas e a dialogar com diversas questões contemporâneas, mas, se lida no contexto social de publicação, tal obra pode dizer muito sobre sensibilidades culturais vitorianas, e é isso que se pretende fazer nas páginas que seguem.

Eis um pequeno resumo da trama: num dia habitual de domingo, o advogado Mr. Utterson e Richard Enfield, seu parente distante, caminham pelas ruas de Londres, como já era de praxe, quando o último decide contar um caso que lhe aconteceu outrora. Era o episódio de seu encontro com o misterioso e sinistro Edward Hyde. Ao ouvir esse nome e a descrição de seu aspecto físico, Utterson logo o reconhece e decide investigar o assunto, pois era o mesmo homem a quem Dr. Henry Jekyll, amigo do advogado, tinha dirigido seu testamento. Um bom tempo depois, Utterson descobre que Hyde era, na verdade, o próprio Jekyll, que havia produzido uma espécie de poção para criar uma nova identidade, sombria e violenta. Ao longo do tempo, Jekyll perde o controle sobre o seu eu malvado, por assim dizer, e Hyde acaba por se apossar inteiramente do homem que lhe deu vida, culminando num desfecho trágico em que o doutor tira sua própria vida, ao não suportar a angústia de levar uma existência dupla.

---

<sup>86</sup> Os excertos traduzidos da obra utilizados durante este capítulo são de autoria de Jorge Pinheiro (STEVENSON, 1995).



A história é estruturada em dez capítulos, dos quais os dois últimos assumem a forma de narrativas epistolares, escritas e contadas sob a ótica de dois personagens. Já aqui se tem um típico elemento gótico: a técnica de fragmentar a narrativa. No romance gótico, os eventos são geralmente narrados através de uma série de contos ou manuscritos que vão sendo introduzidos ao longo da obra, trazendo a visão de algum personagem sobre os acontecimentos e revelando, pouco a pouco, segredos e pistas que ajudam a desvendar o desfecho final. Dessa forma, os fatos tendem a não ser apresentados numa sequência linear, mas numa espécie de espiral cheia de digressões, em que se constrói uma atmosfera de suspense a partir da descoberta de acontecimentos inusitados e do aparecimento de fenômenos indecifráveis se analisados individualmente, o que faz com que o leitor tenha que participar ativamente da leitura e reconstituir os pontos mostrados em cada um dos fragmentos, de modo a tirar suas próprias conclusões sobre o texto. Conforme Gamer (2002, p. 102),

enquanto leitores, nos encontramos frequentemente duas ou três vezes afastados dos acontecimentos do romance [...]. Essa experiência de leitura, por sua vez, nos leva a examinar nossos próprios processos de interpretação, já que, como leitores, somos confrontados por desafios psicológicos similares àqueles enfrentados pelas personagens [...]<sup>87</sup>.

Em *O Médico e o Monstro*, há uma voz narrativa onisciente responsável por guiar os oito primeiros capítulos, que precedem às epístolas finais. Trata-se de um narrador heterodiegético com perspectiva passando pela personagem, no caso, o advogado Utterson. Este tipo de narração, de acordo com Reuter (2002), se tornou frequente durante os séculos XVIII e XIX, quando se começou a dar um enfoque maior à densidade psicológica das personagens. Para o autor, essa instância narrativa, ao aproximar-se do ponto de vista de um personagem em específico, faz com que se possa “administrar efeitos de surpresa, pois não se sabe o que as outras personagens pensam ou preparam” (ibid., p. 79). Na trama, o narrador é ausente da história, mas parece estar sempre lado a lado com Utterson, ou às vezes até no seu interior, como se soubesse tudo sobre o advogado e falasse de sua consciência:

‘Pobre Harry Jekyll’, *pensou*, ‘receio que esteja em apuros!’ [...] ‘Este Mr. Hyde – se o pudesse investigar detidamente tem de possuir os seus próprios segredos que, a julgar pelo seu aspecto, *devem* ser muito negros e junto dos quais o pior crime do

---

<sup>87</sup> “as readers, we find ourselves often two and three times removed from the events of the novel [...]. This reading experience, in turn, leads us to examine our own processes of interpretation, since as readers we are confronted by psychological challenges similar to those faced by [...] characters”.

pobre Jekyll deve ser como a luz do sol [...]”<sup>88</sup> (STEVENSON, 1995, p. 14-15; grifos nossos).

Nesse excerto, o narrador exterioriza pensamentos de Utterson sobre seu amigo Jekyll, ao mesmo tempo em que cria um universo de mistério acerca de Hyde, ao sugerir que ele tem “segredos muito negros”. É interessante observar o uso de verbos ou locuções verbais que indicam conjecturas, como o “devem ser”, que não expressam certeza e presumem que há algo a ser confirmado, estimulando a curiosidade do leitor e fazendo com que ele atente para a história e analise os dados apresentados até então.

Vale notar que não é possível determinar a identidade do narrador, tampouco saber quais seus objetivos ou suas motivações em relação ao caso. Apesar disso, após a misteriosa morte do Dr. Lanyon, o narrador aparece de forma um pouco mais explícita, ao especular sobre o estado de Utterson depois de saber do falecimento do amigo: “[...] e *duvido*<sup>89</sup> que a partir de agora, Utterson desejasse a companhia do seu amigo com a mesma ilusão que anteriormente [...]. Era como se tivesse algo sempre presente na mente”<sup>90</sup> (STEVENSON, 1995, p. 25; grifo nosso). Esta aparição, porém, parece ter um objetivo muito claro: trazer um clima de tensão e aumentar a expectativa para o decorrer da trama de forma a saber se esse “algo” que tanto incomodava Utterson seria explicitado nos capítulos seguintes.

Outrossim, no que diz respeito às descrições das personagens, é importante ressaltar que há uma economia por parte do narrador. A única exceção é Utterson, não por coincidência já que, como dito, ele é aquele por quem passa a perspectiva narrativa. O narrador às vezes fala do íntimo do advogado, descrevendo até seus momentos de solidão: “Era austero consigo próprio; quando se encontrava a sós, bebia genebra para mortificar a sua inclinação por vinhos de boas marcas [...]”<sup>91</sup> (STEVENSON, 1995, p. 6). Quanto às demais personagens, percebe-se que a exposição de seus traços se restringem ou a ocasiões em que, de alguma forma, Utterson está presente ou é invocado, – e em geral não passam de aspectos físicos, como quando, num jantar na casa de Jekyll, antes de ele ficar a sós com Utterson, o narrador o qualifica: “Era um homem na casa dos cinquenta anos, grande, forte, de rosto delicado, com uma expressão algo

<sup>88</sup> “‘Poor Harry Jekyll’, he thought, ‘my mind misgives me he is in deep waters!’ [...] ‘This Master Hyde, if he were studied’, thought he, ‘must have secrets of his own: black secrets, by the look of him; secrets compared to which poor Jekyll’s worst would be like sunshine’ [...]”.

<sup>89</sup> No original, essa aparição é mais discreta, já que não está em primeira pessoa. Ainda assim, *it may be doubted* também confere um caráter opinativo ao excerto.

<sup>90</sup> “[...] and it may be doubted if, from that day forth, Utterson desired the society of his surviving friend with the same eagerness [...]. it seemed as if he had something on his mind”.

<sup>91</sup> “He was austere with himself; drank gin when he was alone, to mortify a taste for vintages [...]”.

astuta, talvez, mas em que todos os traços revelavam a sua capacidade e bondade”<sup>92</sup> (ibid., p. 15) –, ou a casos em que dá-se voz a outras personagens através do diálogo, e estas tratam de falar sobre seus amigos, a exemplo da caracterização de Lanyon por Jekyll, quando este conversa com Utterson: “Sim, já sei que é boa pessoa [...], um tipo excelente [...], mas que apesar de tudo é um antiquado, um pedante, um ignorante, exibicionista e presunçoso”<sup>93</sup> (ibid., p. 15).

Nesse sentido, os relatos das personagens constituem um aspecto vital do romance gótico em geral, e de *O Médico e o Monstro* em particular. Além dos capítulos epistolares finais da obra que já foram mencionados, ao longo do texto tem-se uma série de outros manuscritos e exposições que vão aparecendo gradualmente, cada qual com uma informação intrigante sobre a história, numa espécie de quebra-cabeças em que o leitor é induzido a montar as peças. Assim, pode-se falar de uma alternância de vozes narrativas compondo a estética gótica da obra, materializada na passagem da fala de um narrador externo para “personagens-narradores”, que não só são partes integrantes da história, como também participam ativamente dela através de visões particulares sobre os acontecimentos ou do relato de casos, aparentemente externos à trama central mas que ligam-se a ela, que eles vivenciaram e que são importantes para a compreensão da obra no seu todo, embora só se saiba disso no fim, quando se faz a conexão entre os diversos fragmentos apontados no decorrer do texto. Destarte, torna-se quase impossível saber até que ponto o narrador é confiável, uma vez que ele dá credibilidade a outras “testemunhas” que narram a partir de sua perspectiva, por assim dizer. Tampouco são essas testemunhas dignas de confiança, já que seus discursos são marcados por hesitações e ambiguidades. O mistério sobre a veracidade dos fatos, portanto, é talvez o aspecto central da construção da narrativa.

Logo no início da novela, quando o narrador ocupa-se em descrever a relação entre Utterson e seu parente Enfield, há uma mudança narrativa que traz a primeira especulação da trama. O narrador evade-se e traz à baila uma voz popular, por assim dizer, que parece criar boatos e gerar mistérios a respeito do real vínculo entre Enfield e Utterson:

*Para muitos, aquela relação era um enigma e interrogavam-se sobre o que poderiam encontrar de interessante um no outro e o que teriam em comum. Todos quantos se cruzavam com eles [...] diziam que não falavam nada, que pareciam mortalmente*

<sup>92</sup> “a large, well-made, smooth-faced man of fifty, with something of a slyish cast perhaps, but every mark of capacity and kindness”.

<sup>93</sup> “O, I know he’s a good fellow [...], an excellent fellow [...], but a hide-bound pedant for all that; an ignorant, blatant pedant”.

aborrecidos e que saudavam com evidente satisfação o aparecimento de um amigo<sup>94</sup> (STEVENSON, 1995, p. 6; grifos nossos).

Ademais, logo em seguida, enquanto os dois faziam seu costumeiro passeio dominical, a ocasião de passarem em frente a um determinado aposento trouxe à mente de Enfield o acontecimento de uma história muito estranha que ele presenciara outrora. Trata-se da narração do primeiro crime de Hyde e da introdução da personagem na trama, embora aqui ainda apareça de forma anônima e descrita apenas como “um homenzinho acachapado” (ibid., p. 7). Nesse caso, tem-se a inserção do primeiro fragmento narrativo sem a intervenção direta do narrador, que aparentemente se afasta e deixa uma personagem com a voz de narração. Assim, a linearidade narrativa é interrompida para a inclusão de uma circunstância anterior ao tempo de narração, contada exclusivamente por Enfield. O parente de Utterson, portanto, assume o papel de narrador da história, ainda que momentaneamente, trazendo um acontecimento misterioso em forma de analepse que instiga a curiosidade e o suspense.

Durante o caso narrado por Enfield, vários eventos enigmáticos aparecem sem uma explicação plausível, como se quisessem sugerir que há algo a ser investigado e descoberto tanto por parte dos personagens da trama, como pelos leitores exteriores a ela. Enfield relata que, às três da madrugada, quando voltava para sua casa “vindo lá dos confins do mundo”<sup>95</sup> (STEVENSON, 1995, p. 7) ele deparou-se com uma menina e um homem que vinham de direções opostas até chocarem-se em determinado ponto da rua, ocasião em que o homem atropelou e pisou a menina com requintes de crueldade e a deixou só, o que fez com que Enfield, ao ver a situação, decidisse correr atrás do misterioso homem e o obrigasse a regressar até onde estava a menina. É de se notar aqui que, primeiramente, o fato de haver uma criança de 10 anos sozinha no meio da noite é por si só algo sinistro. Também se observa que Enfield, além de não revelar exatamente de onde vinha e o que fazia nesses “confins do mundo”, no momento do acontecimento encontrava-se numa situação de terror psicológico influenciado pelo ambiente vazio:

Percorri rua após rua, uma atrás da outra, todas iluminadas como que preparadas para um desfile e vazias como uma igreja e onde toda a gente dormia... até que por fim me encontrei naquele estado de ânimo em que escutamos o mínimo ruído e

---

<sup>94</sup> “It was a nut to crack for many, what these two could see in each other, or what subject they could find in common. It was reported by those who encountered them [...] that they said nothing, look singularly dull, and would hail with obvious relief the appearance of a friend”.

<sup>95</sup> “coming home from some place at the end of the world”.

ficamos com o ouvido atento, começando a desejar a presença de um polícia<sup>96</sup> (ibid., p. 7).

Percebe-se ainda que, em sua fala, Enfield instiga um suspense acerca do tal *homenzinho acachapado* em termos de aparência física, no sentido de que todos que o olham sentem uma aversão intensa e inexplicável. Além disso, é importante ressaltar que, para resolver o caso, Enfield e o médico que atendeu a menina utilizam-se de ameaças de cunho social para amedrontar o homem, como se quisessem dizer que o prestígio social era a única coisa que faria o criminoso recuar e pagar a indenização que cobravam:

Dissemos àquele homem que armaríamos tal escândalo do sucedido que faríamos com que o seu nome fosse odiado de uma ponta à outra de Londres e que se tivesse alguns amigos e algum prestígio, prometíamos que os perderia<sup>97</sup> (ibid., p. 8).

O homem aceita a proposta e cede à chantagem, reconhecendo a má influência que a perda de reconhecimento social poderia causar: “Qualquer cavalheiro que se preza sabe que tem de evitar uma cena a qualquer custo”<sup>98</sup> (STEVENSON, 1995, p. 8). Vale-se mencionar ainda que, ao concluir sua história, Enfield cria uma tensão que alimenta a curiosidade de Utterson, e consequentemente do leitor, e serve de guia para a continuação da trama. Para pagar o valor que lhe foi cobrado, Enfield conta que o homem dirigiu-se ao edifício o qual, quando ele e Utterson passavam em frente no seu passeio, trouxe a lembrança da história. O personagem-narrador recorda que, no dia do acontecido, o homem entrou na residência e saiu com um cheque assinado por alguém de alto prestígio na sociedade londrina. O interessante é que ele não só não revela o nome do assinante, como também levanta pistas que despertam o interesse para saber mais sobre o caso: “[...] assinado com um nome que não posso mencionar, *embora seja um dos aspectos importantes da minha história*. Só te direi que era um homem muito conhecido, a miúdo citado na imprensa”<sup>99</sup> (ibid., p. 8; grifo nosso). No trecho destacado, pode-se observar que a voz narrativa cria um suspense estratégico que estimula a curiosidade, principalmente por tratar-se de alguém com considerável notoriedade em Londres, o que, se descoberta a identidade, poderia causar um alvoroço social.

<sup>96</sup> “Street after street, and all the folks asleep – street after street, all lighted up as if for a procession, and all as empty as a church – till at last I got into that state of mind when a man listens and listens and begins to long for the sight of a policeman”.

<sup>97</sup> “We told the man we could and would make such a scandal out of this, as should make his name stink from one end of London to the other. If he had any friends or any credit, we undertook that he should lose them”.

<sup>98</sup> “No gentleman but wishes to avoid a scene”.

<sup>99</sup> “[...] signed with a name that I can’t mention, though it’s one of the points of my story, but it was a name at least very well known and often printed”.

O caso narrado por Enfield é o ponto chave para que Utterson lance-se numa busca desenfreada por saber mais informações sobre os mistérios contidos na narrativa de seu parente. Nos capítulos seguintes, a narração fica a cargo do narrador onisciente, que retomou a voz logo após o término do relato de Enfield. Essa voz narrativa acompanha Utterson durante todas as suas investigações acerca do caso, investigações essas também repletas de digressões. O quarto capítulo, por exemplo, insere uma nova história que aumenta ainda mais a tensão. Trata-se do caso do assassinato do Sir Danvers Carew, um homem de considerável importância social. Essa narrativa reacende as suspeitas e dúvidas de Utterson sobre o caso, o qual havia sido deixado de lado um ano antes do novo acontecimento, a pedido do seu amigo Jekyll. O homicídio de Carew abalou por completo a população londrina, não somente pela crueldade com que o assassino cometeu o ato, mas “pela elevada posição social da vítima”<sup>100</sup> (STEVENSON, 1995, p. 16). Dessa forma, o horror causado pela morte do homem relaciona-se ao fato de ser alguém com elevado prestígio social, o que provoca um estado de choque quando as pessoas tomam conhecimento do caso: “ – Meu Deus! – exclamou o policial. – Será possível? – E *de imediato se lhe iluminaram os olhos de ambição profissional*. – Isto vai provocar um grande escândalo”<sup>101</sup> (ibid., p. 18; grifo nosso). Neste excerto, nota-se também o jogo de interesse por parte do profissional responsável pelo caso, que vê na ocasião uma possibilidade de ganhar notoriedade e ascender socialmente.

Vale-se mencionar que, na narrativa, há uma intensa preocupação por parte do narrador no que diz respeito à produção de testemunhas para cada um dos acontecimentos mostrados, como se se quisesse enfatizar um efeito de verossimilhança dos eventos através dos relatos de “pessoas reais” que presenciam os fatos. No caso do homicídio em questão, tem-se a comprovação do assassinato por meio da declaração de uma criada que coincidentemente no dia do ocorrido, mais uma vez de madrugada, estava na janela de seus aposentos e de lá viu Hyde cometer o crime. Essa presença constante de testemunhas pode ser lida como reflexo do “modelo judicial de narração”, que Halberstam (1995) afirma ser uma característica marcante do gótico. Nesse modelo, vários “depoentes” são convocados a narrarem algum evento significativo para o contexto geral da trama e os leitores são levados a agir como uma espécie de júri, que analisam os relatos e verificam quão verdadeiros e quão importantes são para a história, reconhecendo “inocentes” e “culpados”. Nessa conjuntura, o investigador dos fatos funcionaria como uma espécie de coletor de documentos e evidências

<sup>100</sup> “by the high position of the victim”.

<sup>101</sup> “‘Good God, sir!’ exclaimed the officer, ‘is it possible?’ And the next moment his eye lighted up with professional ambition. ‘This will make a deal noise’”.

sobre os conflitos centrais, assim como ocorre com o advogado Utterson em relação aos acontecimentos misteriosos que vão sucedendo ao longo da obra.

Outro elemento do gótico mencionado por Halberstam (1995, p. 131) que pode ser observado na trama de Stevenson é o fato de geralmente haver uma obsessão com documentações. No segundo capítulo da novela, por exemplo, depois que Enfield relembra, no capítulo inicial, o caso do acidente com a menina, o leitor fica sabendo que o interesse repentino do advogado Utterson no evento narrado por seu parente devia-se à existência de um testamento do Dr. Jekyll relegando seus bens ao desconhecido Edward Hyde, mesmo nome mencionado por Enfield como responsável pelo crime com a criança. Tal documento é a primeira “pista oficial” acerca do envolvimento de Jekyll e Hyde, e é a partir dele que Utterson começa sua investigação.

Além disso, em *O Médico e o Monstro* a estrutura epistolar de algumas narrativas internas desempenha uma função primordial para os conflitos. Nesse sentido, o episódio do assassinato do Sir Carew é estranho também porque, junto ao corpo da vítima, foi encontrado um sobrescrito fechado endereçado a Utterson, fato que não é claramente explicado. Outrossim, o quinto capítulo da novela intitula-se “A carta de Mr. Hyde” e gira em torno justamente duma missiva supostamente escrita por Hyde dizendo que ele se afastaria de Jekyll. Utterson, por sua vez, desconfiado da confiabilidade das palavras de seu amigo, indaga o mordomo sobre o assunto, ao que este responde que nenhuma carta havia sido recebida naquele dia. Pouco tempo depois, já em sua casa e ainda inculcado com a história, Utterson recebe um convite de Jekyll para um jantar, escrito a punho. Nessa ocasião, ele coincidentemente encontrava-se com Guest, seu secretário, descrito como um estudioso apaixonado pela grafologia. Guest, a pedido de Utterson, analisa comparativamente a grafia da carta e do convite e chega à conclusão que “[...] possuem uma semelhança singular; em muitos aspectos, as duas escritas são idênticas. Só se diferenciam na inclinação das letras”<sup>102</sup> (STEVENSON, 1995, p. 22). Através dessas cartas, portanto, tem-se mais uma pista acerca do “estranho caso” e da duplicidade de Jekyll, embora, até nesse momento, as especulações de Utterson ainda apostavam num suposto acobertamento de Jekyll em relação a Hyde, como se fossem pessoas diferentes.

Outras narrativas epistolares revelam-se ainda mais importantes e misteriosas. Após a enigmática morte de Lanyon, Utterson recebe um sobrescrito de seu amigo, que dizia: “PESSOAL: para ser entregue em mãos UNICAMENTE a J. G. Utterson; caso ele morra

---

<sup>102</sup> “[...] there’s a rather singular resemblance; the two hands are in many points identical; only differently sloped”.

antes de mim, deve ser destruído”<sup>103</sup> (STEVENSON, 1995, p. 24; grifos no original). Dentro, havia uma carta lacrada, com a seguinte frase em seu dorso: “Abrir apenas depois do falecimento ou desaparecimento do Dr. Henry Jekyll”<sup>104</sup> (ibid., p. 24). Do mesmo modo, quando Utterson e o mordomo Poole vasculham o escritório de Jekyll depois que este (na personalidade de Hyde) comete suicídio, eles encontram outro sobrescrito também endereçado ao advogado, contendo em seu interior três documentos: um testamento favorecendo Utterson e não mais Hyde em caso de desaparecimento do doutor, um bilhete e uma carta lacrada, que é a peça chave para a explicação de todos os acontecimentos da trama. Dessa forma, percebe-se que a estrutura narrativa da trama reflete a obsessão gótica por documentos de que fala Halberstam (1995), pois é composta por diversas histórias fragmentadas que aparecem paulatinamente e parecem completar uma a outra, de modo a apresentar pistas que ajudam a esclarecer as ocorrências. Sua influência no leitor é ambivalente: se, por um lado, a fragmentação narrativa o orienta no sentido de analisar as informações contidas nos fragmentos para entender os conflitos, por outro o desorienta ao oferecer novas histórias aparentemente desconstruídas e repletas de mistérios, criando nele uma tensão e um suspense estratégico. Essas digressões, portanto, retardam as ações e atrasam o final dramático.

As cartas de Lanyon e Jekyll que Utterson encontra são, respectivamente, os capítulos 9 e 10 da novela, os quais encerram a narrativa. É interessante observar que eles são justapostos abruptamente, isto é, sem a figura do narrador conduzindo os fatos. As epístolas são colocadas no fim da novela, trazendo explicações sob as vozes de Lanyon e Jekyll. Ao longo da trama, é possível perceber que o grau de onisciência do narrador vai se reduzindo consideravelmente até aparentemente desaparecer por completo, no momento que antecede à colocação das cartas. Essa voz narrativa não volta diretamente, tampouco se tem relatos do que acontece com Utterson e as demais personagens após as revelações apresentadas nas missivas. O enredo, portanto, não tem um final absolutamente conclusivo, atribuindo à trama um caráter inquietante e perturbador, o que permite concluir que uma das grandes questões da obra é perguntar pelas causas dos acontecimentos e deixar o leitor com dúvidas. Mais que isso, esse aparente “afastamento” do narrador antes da explicação final dos fatos parece ter um objetivo didático-moralizante exterior ao mundo da narrativa: ao ler as cartas finais e saber dos acontecidos sem uma opinião final de um narrador, o leitor pode construir por si só sua interpretação final, sem a interferência de uma voz onisciente que o possa influenciar, o

---

<sup>103</sup> “PRIVATE: for the hands of J. G. Utterson ALONE, and in case of his predecease *to be destroyed unread*”.

<sup>104</sup> “not to be opened till the death or disappearance of Dr Henry Jekyll”.



que permite criar um efeito narrativo de confiar mais em documentos do que no próprio narrador. Dessa forma, ficam a cargo do leitor, de modo direto, as possíveis consequências morais dessa interpretação, que podem ser *grosso modo* explicitadas em duas vertentes gerais: ou ele entende que reprimir seus sentimentos levará a uma derrocada análoga a de Jekyll e, portanto, a culpa estaria na sociedade que exige uma pretensão moral maior do que a natureza humana consegue suportar, ou ele atribui a loucura e posterior morte de Jekyll à própria personagem, que se excedeu em tentar reverter algo “irreversível”, isto é, as regras e restrições sociais – semelhantemente, não se sabe se Utterson continuou a viver de forma “socialmente aceitável” ou se se rebelou contra o sistema, por assim dizer, e decidiu romper as amarras que lhe prendiam a uma vida “correta” e austera.

Os capítulos epistolares finais merecem particular atenção, já que é neles que se encontram as “explicações racionais” para os acontecimentos. Inicialmente, é importante considerar que ambas são vozes de pessoas mortas, pois, na altura em que são reveladas, tanto Lanyon quanto Jekyll já tinham falecido, o que indica que os fatos apresentados são em certo sentido imutáveis, visto que não há possibilidade de reescritas ou adaptações posteriores. A narrativa de Lanyon contém em seu interior outra narrativa, que motivou a escrita da carta. Trata-se de uma missiva de Jekyll enviada a Lanyon, pedindo-o que ajudasse, embora não estabeleça de início exatamente em quem e para quem serviriam todos os procedimentos que Jekyll solicitava a Lanyon. A epístola termina com uma justificativa sinistra e estranha, o que faz com que Lanyon conclua que seu amigo está louco:

“[...] meu coração fica destroçado e a minha mão treme só de pensar na possibilidade de não o fazeres. Pensa que neste momento estou num local desconhecido, lutando com uma negra angústia, dificilmente imaginável, consciente, contudo, de que se cumprires pontualmente as minhas ordens, as minhas preocupações acabarão [...]”. A leitura daquela missiva criou em mim a ideia de que o meu colega enlouquecera, mas [...] senti-me forçado a fazer o que me pedia<sup>105</sup> (STEVENSON, 1995, p. 35).

Após fazer o que se lhe pedia, Lanyon recebe a visita de Hyde, e é nesse momento que, pela primeira vez, fica-se sabendo que Hyde e Jekyll sempre foram a mesma pessoa. Hyde prepara a poção com os ingredientes que haviam sido solicitados a Lanyon e faz a transformação na frente deste, que não consegue acreditar no que vê: “A minha vida foi abalada até às raízes; o sono abandonou-me e estou possuído de um temor de morte a todas as

<sup>105</sup> “[...] my heart sinks and my hand trembles at the bare thought of such a possibility. Think of me at this hour, in a strange place, laboring under a blackness of distress that no fancy can exaggerate, and yet well aware that, if you will but punctually serve me, my troubles will roll away like a story that is told [...]’. Upon the reading of this letter, I made sure my colleague was insane; but [...] I felt bound to do as he requested”.

horas do dia e da noite”<sup>106</sup> (STEVENSON, 1995, p. 38). De fato, Lanyon falece. Seu impacto foi tanto que, ao presenciar o sofrimento de seu amigo, ele parece se ver refletido em Jekyll e, assim como este, não consegue suportar as angústias de viver numa espécie de enclausuramento social, como havia vivido até então. As explicações de Lanyon, entretanto, não são suficientes, pois ele não estava apto a narrar tudo o que Jekyll lhe contara. Ele, portanto, encerra sua narrativa criando um suspense no leitor para o que se seguirá, ou seja, para o relato de Jekyll: “Quanto ao que me disse depois, durante a hora seguinte, sinto-me mentalmente incapaz de o transcrever”<sup>107</sup> (ibid., p. 38).

O relato de Jekyll é o maior capítulo da novela e o mais complexo de todos. O doutor narra detalhadamente todas as circunstâncias que fizeram com que ele decidisse buscar uma forma de libertar-se do seu duplo. É, sem dúvidas, uma narrativa psicologicamente densa e múltipla, na qual, apesar de aparentemente ser narrada por uma só voz, várias entidades parecem apropriar-se do curso da narração, sem seguir uma linearidade ou uma explicação lógica. Num primeiro momento, Jekyll claramente é a voz que guia a apresentação da missiva, mas, no decorrer da exposição, torna-se difícil saber quem está a falar. No excerto seguinte, por exemplo, a fala em primeira pessoa referindo-se a Hyde revela ser Jekyll o narrador momentâneo: “Unir-me definitivamente a Hyde equivalia a deixar morrer para sempre os meus interesses e aspirações [...]”<sup>108</sup> (ibid., p. 44). Noutra ocasião, é Hyde quem parece dominar o curso narrativo: “Unir-me definitivamente a Jekyll era o mesmo que deixar morrer aqueles apetites [...]”<sup>109</sup> (ibid., p. 44). Em determinados momentos, porém, uma terceira voz aparece de forma repentina, uma pessoa exterior às duas personalidades – Jekyll e Hyde – que fala como se houvesse um terceiro eu que permanece consciente ante as alternâncias de personalidades:

*Sentia* que agora seria preciso escolher entre *os dois*. As minhas duas naturezas tinham em comum a memória, mas as outras faculdades estavam repartidas desigualmente entre ambas. Jekyll (que era um complexo) planeava e gozava os prazeres e as aventuras de Hyde, umas vezes com prudente apreensão, outras com inusitado desejo. Quanto a Hyde, olhava Jekyll com indiferença ou apenas o recordava como o bandido recorda o esconderijo em que se oculta da perseguição [...]”<sup>110</sup> (STEVENSON, 1995, p. 44).

<sup>106</sup> “My life is shaken to its roots; sleep has left me; the deadliest terror sits me at all hours of the day and night”.

<sup>107</sup> “What he told me in the next hour I cannot bring my mind to set on paper”.

<sup>23</sup> “To cast in with Hyde was to die to a thousand interests and aspirations [...]”.

<sup>109</sup> “To cast in my lot with Jekyll was to die to those appetites [...]”.

<sup>110</sup> “Between these two I now felt I had to choose. My two natures had memory in common, but all other faculties were most unequally shared between them. Jekyll (who was a composite) now with the most sensitive apprehensions, now with a greedy gusto, projected and shared in the pleasures and adventures of Hyde; but Hyde was indifferent to Jekyll, or but remembered him as the mountain bandit remembers the cavern in which he conceals himself from pursuit [...]”.

Conforme a narrativa continua e se aprofunda no “estranho caso”, essa alternância de vozes – Jekyll, Hyde e a “terceira pessoa” – parece intensificar-se, tornando-se difícil e confuso perceber quem está com a palavra em determinado momento. Essa multiplicidade de planos narrativos pode ser vista como um reflexo da crise psicológica e identitária pela qual passa o protagonista da trama. Analisando “The Giaour” (1813), de Lord Byron, Gamer (2002, p. 101) conclui que a fragmentação estrutural do poema “[...] torna-se uma metáfora para o estado mental do seu personagem título, enquanto os rápidos cortes e múltiplas perspectivas de sua técnica protocinematográfica promovem um modelo fenomenológico de experiência [...]”<sup>111</sup>. O mesmo fenômeno pode ser aplicado a *O Médico e o Monstro*: a estrutura “narrativa dentro de narrativa”, “discurso dentro de discurso”, é uma forma de dizer também na forma da novela que o personagem central passa por distúrbios psicológicos, e a existência de vários “narradores” estimula o leitor a construir sentidos a partir de vários fragmentos identitários.

No caso de *O Médico e o Monstro*, a estrutura fragmentada, além de refletir problemas psicológicos inerentes às personagens, pode ser lida também como reflexo da sociedade vigente. Isto é, se a densidade psicológica das personagens indicam que o ser humano já não é facilmente legível, a sociedade em que ele vive tampouco o é. Como discutido no capítulo 2, as várias teorias humanitárias ascendentes na época de publicação da novela em tela punham em xeque noções até então imutáveis a respeito do homem em suas múltiplas dimensões pessoais e sociais. Nesse contexto, o gótico funciona como o molde ideal para expressar esse universo de dúvidas e incertezas, uma vez que, segundo Hogle (2002, p. 3), tal gênero confronta não só o que está mentalmente “enterrado” em indivíduos, mas também “[...] dilemas sociais e históricos profundamente enraizados”<sup>112</sup>. A configuração formal do romance gótico, portanto, como pode ser verificado na análise de *O Médico e o Monstro*, “[...] reflete sobre a monstruosidade parasítica que ele cria”<sup>113</sup> (HALBERSTAM, 1995, p. 130).

### 3.2. TEMPORALIDADE E ESPACIALIDADE GÓTICAS NA OBRA

Categorias de espaço e tempo são fundamentais para a melhor compreensão de uma obra literária. Consoante Petrova (2016, p. 55), elas podem definir “não só a consciência de

<sup>111</sup> “[...] becomes a metaphor for its title character’s state of mind, while the rapid cuts and multiple perspectives of its protocinematic technique put forward a phenomenological model of experience [...]”.

<sup>112</sup> “[...] deep-seated social and historical dilemmas”.

<sup>113</sup> “[...] reflects further upon the parasitical monstrosity it creates”.

um autor, mas a consciência global da época ou da cultura”. Em se tratando do romance gótico especificamente, as dimensões espaço-temporais possuem uma simbologia muito característica e são fundamentais para composição do enredo do gênero, pois o tempo e principalmente o espaço tendem a refletir o caráter psicológico das personagens principais.

Como se debateu no capítulo 2 deste trabalho, a primeira geração de romancistas góticos ambientava suas tramas em cenários temporalmente antiquados e espacialmente distantes. Para Mighall (2007, p. 54), isso se devia ao fato de o gótico na época retratar “o que a cidade (civilização) baniou ou se recusou a reconhecer [...]”<sup>114</sup>, e, dessa forma, o terror era realocado para lugares periféricos em detrimento de ambientes urbanos. Por outro lado, o gótico vitoriano do *fin de siècle* ocupou-se em trazer esse enredo para a situação moderna, carregando a ideia de que, com o questionamento do poderio britânico e a noção de progresso cada vez mais debatida, os limites entre centro e margem estariam diminuindo (ibid.). A Londres vitoriana, portanto, enquanto lócus do mundo civilizado, passou a ser um dos cenários ideais para manifestações góticas das contradições sociais vigentes no momento.

Muitas características espaço-temporais do gótico do *fin de siècle* britânico podem ser vistas em *O Médico e o Monstro*. Em termos de tempo, há uma característica labiríntica que não permite a ocorrência de uma narrativa cronológica linear. Tem-se uma narrativa *in media res* que avança e recua no tempo conforme o texto se desenrola, aparentando não seguir uma lógica temporal de continuidade. Um exemplo disso são as diversas analepses que aparecem quando se apresentam partes do enredo em forma epistolar, em que se interrompe a sequência cronológica para contar algo sucedido anteriormente. No mesmo sentido, há diversas supressões temporais, nas quais espaços de tempo específicos são suprimidos para focar-se em assuntos relevantes para o contexto da trama. Depois que Utterson fica sabendo da história que Enfield o narra, por exemplo, quando surgem as primeiras desconfianças do advogado em relação a Hyde e ele decide procurar Jekyll para obter explicações, este o pede que não investigue mais o caso. Já no capítulo seguinte, a trama volta um ano depois, relatando o caso do assassinato de Carew, que reascendeu as suspeitas de Utterson e deu continuidade à trama.

Essas idas e vindas temporais, por um lado, podem refletir a perturbação psicológica das personagens centrais, mas também, por outro, podem ser lidas como reflexo da inquietação social sentida na época. Isto é, pode-se dizer que, na obra, há uma visão pessimista da noção de marca temporal, o que pode estar ligado a uma descrença na ideia de

---

<sup>114</sup> “what the city (civilisation) banished or refused to acknowledge [...]”.

progresso. Em outras palavras, o “labirinto temporal” expresso na novela revela uma noção de tempo que anda mais para trás do que para frente, como se dissesse que o presente encontra-se fragmentado em relação a um suposto passado uno e promissor.

Ao longo da obra, nota-se também que nenhuma data inteira – dia, mês, ano – é fornecida. Na verdade, tem-se menção de dias específicos em que determinadas ações importantes para a história acontecem, como o homicídio de Carew, que ocorreu em 18 de outubro, ou ainda o capítulo que descreve a morte de Dr. Lanyon, que contém uma sucessão de datas com acontecimentos relevantes: “No dia 8 de Janeiro, Utterson comeu em casa do doutor com um pequeno grupo de convidados; [...] Mas no dia 12, e novamente a 14, o advogado deu de caras com a porta fechada. [...] No dia 15, voltou a procurá-lo [...]”<sup>115</sup> (STEVENSON, 1995, p. 23). Essa preocupação com o fornecimento de dias específicos também parece ser reflexo da obsessão gótica por documentação, de que fala Halberstam (1995), mencionada no subtópico anterior. O fato de especificar dias contribui para que se perceba o relato das ocorrências como algo verídico ou documentado, que possui comprovação através das descrições datadas.

Um último aspecto temporal que merece ser destacado é que, apesar de não se ter a certeza do(s) ano(s) em que se passa a história, sabe-se que ela é “atual” pela aparição dos dígitos iniciais do ano em que Jekyll nasceu. No último capítulo, que traz a carta que Jekyll deixou para Utterson, o médico começa sua fala dizendo: “Nasci no ano de 18... [...]”<sup>116</sup> (STEVENSON, 1995, p. 39). Dessa forma, pode-se entrever que a trama ou é contemporânea à publicação da novela ou acontece numa data próxima a ela. Nesse sentido, o ato de apenas sugerir o contexto temporal de publicação parece ter um caráter alegórico implícito, ou seja, a marcação do século em que as ações acontecem indica que a história narrada ali pode não se referir a alguém em específico, mas a outros que, naquele contexto histórico, padeceriam do mesmo mal, no caso, a repressão de sentimentos em favor de prestígio social.

Quanto aos espaços da novela, é importante inicialmente considerar que há uma duplicidade simbólica muito importante. Para compreender isso, analisa-se, a princípio, o espaço exterior – a metrópole – e, em seguida, o espaço interior – o ambiente doméstico.

A trama acontece na cidade de Londres, num período de grandes tensões políticas e sociais. Com seus quatro milhões de habitantes na época, Londres incorporava a ideia de metrópole urbana moderna, simbolizando o poder do império. Mas, ao mesmo tempo, a

---

<sup>115</sup> “On the 8th of January Utterson had dined at the doctor’s with a small party; [...] On the 12th, and again on the 14th, the door was shut against the lawyer. [...] On the 15th he tried again [...]”.

<sup>116</sup> “I was born in the year 18– [...]”.

cidade representava a vulnerabilidade imperial ante aos problemas econômicos cada vez mais aparentes, principalmente devido ao declínio dos valores morais de meados da Era Vitoriana, aos efeitos da Grande Depressão, à queda de várias indústrias londrinas e à competição mercadológica com os Estados Unidos e a Alemanha (WALKOWITZ, 1992). Dessa forma, Londres tornou-se uma sociedade profundamente dividida, na qual a segregação residencial por questões econômicas crescia sem precedentes (ibid.). Conforme Walkowitz (1992, p. 142), “[...] de uma área residencial rica, ela tinha se transformado e se diversificado no centro burocrático do império [...] – para servir não apenas os ricos tradicionais de Mayfair, mas uma nova classe média de funcionários civis e funcionários administrativos”<sup>117</sup>.

Em *O Médico e o Monstro*, a descrição do ambiente onde está localizada a casa de Jekyll em muito dialoga com essa passagem de zona tradicional a uma zona mais liberal:

Dobrando a esquina da ruela, havia uma praça de lindas casas antigas, a maior parte das quais sem o brilho do seu passado esplendoroso, que se alugavam agora por pisos e quartos a pessoas de toda a classe e condição: gravadores, arquitetos, advogados de causas duvidosas e representantes de empresas obscuras. Contudo, uma das casas, a segunda a contar da esquina estava ocupada por um único inquilino; foi diante da sua porta, que possuía um ar de riqueza e comodidade, ainda que quase oculta pela obscuridade, sem outra luz que a janela, que Utterson parou e bateu [...]<sup>118</sup> (STEVENSON, 1995, p. 13-14).

Analisando esse excerto, nota-se que o espaço externo da trama apresenta um caráter simbólico de mutação, de algo que já foi esplendoroso e respeitoso, mas que agora se encontra decadente e desregrado, embora resquícios desse “passado magnífico” ainda permaneçam, como se dissessem que seria impossível superá-lo totalmente. No meio desse cenário misto está a vivenda de Jekyll, que se destaca por possuir *um ar de riqueza e comodidade*, representando uma espécie de resistência ou de incapacidade de romper com os laços do passado. Esses aspectos espaciais da rua de Jekyll parecem refletir seu estado psicológico ou insinuar as transformações que estão por vir. Isto é, o fato de a zona estar em processo de mudança sugere analogamente uma transformação da personagem que habita naquele local. Ademais, percebe-se que há todo um mistério sinistro e inexplicável circundando o ambiente,

---

<sup>117</sup> “[...] from a wealthy residential area it had been transformed and diversified into the bureaucratic center of empire [...] - to service not only the traditional rich of Mayfair but a new middle class of civil servants and clerks”.

<sup>118</sup> “Round the corner from the by street there was a square of ancient, handsome houses, now for the most part decayed from their high estate, and let in flats and chambers to all sorts of conditions of men: map-engravers, architects, shady lawyers, and the agents of obscure enterprises. One house, however, second from the corner, was still occupied entire; and at the door of this, which wore a great air of wealth and comfort, though it was now plunged in darkness except for the fan-light, Mr Utterson stopped and knocked [...]”.

estimulando o suspense: *causas duvidosas* defendidas por advogados, *empresas obscuras*, além da própria porta do edifício de Jekyll estar *oculta pela obscuridade*.

Outrossim, é possível observar que há pessoas de todos os níveis e classes sociais morando naquele lugar. De acordo com Mighall (2007), o rompimento dessas barreiras de classe aterrorizava Londres, ao juntar num mesmo local o rico e o pobre, a parte respeitável e o “mundo do crime”, o “próximo” e o “distante”. Para o autor, “seus [de Londres] perigos derivavam da proximidade desses dois mundos distintos. Essas divisões e segregações, todavia, começaram a embaçar ou ser derrubadas à medida que o século avançava, permitindo que diferentes formas de terror fossem imaginadas”<sup>119</sup> (ibid., p. 55). Como dito no capítulo anterior, o crescimento de grupos outremizados na metrópole, principalmente pobres e estrangeiros, aliado às teorias evolutivas darwinianas que aproximavam homem e animal, provocava certo medo de “contaminação” na população. Nesse contexto, Saposnik (1971) declara que a localização da novela é um aspecto vital de *O Médico e o Monstro*, pois Londres, além de encarnar esses temores sociais, ainda representava o centro do comportamento moral vitoriano. Assim, o espaço urbano onde acontecem os eventos simboliza também o aprisionamento imposto pelos padrões morais da sociedade vigente.

Isso pode ser notado na atmosfera sombria da cidade. Quando Utterson dirige-se à casa de Hyde, tem-se uma descrição pormenorizada da ambientação:

Um grande manto cor de chocolate cobria o céu, mas o vento soprava constante e punha em fuga desordenada aqueles vapores que se agrupavam como para uma batalha [...]. O bairro sombrio do Soho, vislumbrado sob aquele cambiante de luzes, com as suas ruas cobertas de lodo, as pessoas andrajosas e sujas e os seus candeeiros que ou não haviam sido apagados ou tinham sido acendidos de novo para combater aquela nova e lúgubre invasão das trevas, parecia aos olhos do advogado um bairro de alguma *cidade de pesadelo*<sup>120</sup> (STEVENSON, 1995, p. 18; grifo nosso).

No trecho, assim como em toda a novela, a cidade é descrita como um lugar escuro, sinistro, associado ao mal e ao mistério. O mundo não é completamente iluminado, pois há uma espécie de véu encobrindo os ambientes, materializado na constante neblina que permeia a atmosfera do local e o torna em parte impenetrável. Conforme Mighall (2007), a neblina é um elemento sublime, uma vez que estimula o terror através da obscuridade e da pouca

<sup>119</sup> “Its dangers derive from the proximity of these two distinct worlds. These divisions and segregations, however, started to blur or be overturned as the century progressed, enabling different forms of terror to be imagined”.

<sup>120</sup> “A great chocolate-coloured pall lowered over heaven, but the wind was continually charging and routing these embattled vapours [...]. The dismal quarter of Soho seen under these changing glimpses, with its muddy ways, and slatternly passengers, and its lamps, which had never been extinguished or had been kindled afresh to combat this mournful reinvasion of darkness, seemed, in the lawyer’s eyes, like a district of some city in a nightmare”.

visibilidade, ilustrando os problemas com a falta de esclarecimentos e a ideia de que o ambiente labiríntico urbano guarda segredos difíceis de descobrir e enxergar. No entanto, segundo o autor, se a neblina ofusca a cidade, ela também revela sua verdadeira identidade. Quando Utterson chega à frente da casa de Hyde, por exemplo, o nevoeiro estranhamente diminui: “[...] a neblina dissipara-se um pouco, *deixando ver* uma rua escura, com uma taberna [...], um restaurante francês barato [...], muitas crianças maltrapilhas acoradas nos portais e inúmeras mulheres de diferentes nacionalidades [...]”<sup>121</sup> (STEVENSON, 1995, p. 18; grifo nosso). Desse modo, ao desvendar esse cenário, tem-se o verdadeiro aspecto do local, revelando que a cidade gótica é, na verdade, uma “concentração de memórias e associações históricas”<sup>122</sup> (MIGHALL, op. cit., p. 57).

Nessa conjuntura, tanto o local de habitação de Jekyll como o de Hyde refletem características do caráter das personagens. No caso de Jekyll, há a descrição de um universo em processo de mudança para algo novo e degradável, mas que carrega feições antigas, o que é de algum modo semelhante à transformação do doutor, pois, ao buscar a exteriorização de suas repressões, ele cria uma multiplicidade de personalidades análoga à multiplicidade do espaço, porém não consegue se desprender totalmente do seu passado moral e mantém-se ligado a ele. Da mesma forma, o domicílio de Hyde localiza-se numa rua totalmente deteriorada e múltipla, como se refletisse os aspectos físicos e psicológicos de Jekyll e seu duplo, este visto como a personificação do horror, do mal e da ruína, assim como o bairro de Soho.

No que diz respeito aos espaços interiores, observa-se que há uma preocupação em caracterizá-los também com ar subversivo e metamórfico. De início, importa notar que todos os ambientes domésticos, que, na época, “deveriam” ser lares familiares representam justamente o contrário. Todas as três casas descritas na história são habitadas por homens solteiros – Jekyll, Utterson, Lanyon –, além de Enfield e Guest que, embora não haja exposições detalhadas de suas vidas privadas nem de suas moradas, aparentemente também não constituíram uma família. Há, portanto, uma quebra do ideal convencional vigente de ambiente familiar. Como debatido no capítulo 2 deste trabalho, no gótico vitoriano, mormente na escrita feminina, tal ambiente configurava-se como um espaço prisional sobretudo em relação à mulher esposa e dona de casa. Em *O Médico e o Monstro*, por sua vez, o espaço doméstico tem uma conotação ambivalente muito tênue, mas bastante significativa: por um

---

<sup>121</sup> “[...] the fog lifted a little and showed him a dingy street, a gin palace, a low French eating-house [...], many ragged children huddled in the doorways, and many women of many different nationalities passing out [...]”.

<sup>122</sup> “a concentration of memories and historical associations”.



lado, o lar das personagens representava uma espécie de refúgio onde elas podiam fugir da sociedade que exigia delas uma carga moral excessiva, mas, ao mesmo tempo, percebe-se que ele simbolizava também um local de aprisionamento, no sentido de que somente lá se poderia viver sem as imposições sociais.

Além disso, é possível observar que os domicílios das personagens principais dialogam com características de sua personalidade. Os poucos destaques que se dá a casa de Utterson, por exemplo, mostram que se trata de um lugar regrado e seguro, sem turbulências nem desordens, tal qual o advogado que lá reside. Utterson e seu lar parecem estar em perfeita harmonia. Também harmônica e requintada parece ser a residência de Jekyll nas primeiras descrições internas do local: “[...] um amplo e confortável salão de teto baixo, de chão alcatifado, aquecido (como as casas de campo) por um fogo crepitante de uma lareira e mobiliado com luxuosos móveis de carvalho”<sup>123</sup> (STEVENSON, 1995, p. 14). Até aqui, ambos os domicílios parecem possuir muita coisa em comum, assim como as personagens que moram lá (tanto Jekyll como Utterson são homens respeitados, bem-sucedidos e aparentemente felizes).

Conforme a trama se desenrola, no entanto, novas feições são adicionadas à casa de Jekyll, construindo uma ideia de metamorfose do ambiente, que antes era calmo e elegante e agora é tenebroso e ameaçador:

Poole abriu-lhe de imediato a porta e conduziu-o escadas abaixo pela cozinha e através de um pátio *que noutros tempos fora um jardim*, até ao edifício que era designado indistintamente pelo nome de laboratório ou sala de dissecação. [...] o advogado contemplou com curiosidade o tétrico edifício sem janelas; uma vez lá dentro, lançou um olhar à sua volta e experimentou uma desagradável sensação de estranheza ao cruzar a sala, anteriormente *recheada de estudantes inquietos e agora vazia e silenciosa*, as mesas abarrotadas de aparelhos de química, o solo coberto de palha e caixas de embalagens abertas e a luz descendo debilmente através de uma cúpula sombria<sup>124</sup> (STEVENSON, 1995, p. 19-20; grifos nossos).

Dessa forma, tem-se a configuração de um local que noutros tempos era um movimentado jardim, mas atualmente transformara-se no recluso e sombrio laboratório onde Jekyll realizava seus experimentos científicos, os quais, como a própria personagem descreve,

<sup>123</sup> “[...] a large, low-roofed, comfortable hall, paved with flags, warmed (after the fashion of a country house) by a bright, open fire, and furnished with costly cabinets of oak”.

<sup>124</sup> “he was at once admitted by Poole, and carried down by the kitchen offices and across a yard which had once been a garden, to the building which was indifferently known as the laboratory or the dissecting-rooms. [...] he eyed the dingy windowless structure with curiosity, and gazed round with a distasteful sense of strangeness as he crossed the theatre, once crowded with eager students and now lying gaunt and silent, the tables laden with chemical apparatus, the floor strewn with crates and littered with packing straw, and the light falling dimly through the foggy cupola”.

“se orientavam por completo para o místico e para o transcendente”<sup>125</sup> (STEVENSON, 1995, p. 39). Assim, há uma concepção espacial de elementos que estão sempre a metamorfosear-se para algo medonho e sobrenatural, de alguma forma refletindo a alternância de “eus” que marcaria a personalidade de Jekyll através da “criação” de Hyde.

Em se tratando do domicílio de Hyde, também nota-se que há uma misteriosa correspondência entre as descrições físicas do local e a caracterização da personagem. Ainda nos primeiros parágrafos da trama, Enfield relata a constituição do edifício:

[...] um edifício sinistro projetava sobre a rua a empena do seu telhado. Tinha dois pisos e não se viam nem janelas nem outra coisa para além de uma porta no piso inferior e de um muro descolorido no andar superior. Todo ele revelava um prolongado e sórdido abandono. A porta, sem campainha nem batente, estava com a pintura estalada e desbotada. [...] Não possui outra porta além da principal e por ela não entra nem sai ninguém a não ser, lá de muito em longe, o cavalheiro protagonista da minha aventura<sup>126</sup> (STEVENSON, 1995, p. 7; 9).

Percebe-se, portanto, que se trata de um ambiente degradado, enclausurado, sem janelas, com uma atmosfera sombria, voltando-se para dentro e não se abrindo ao exterior. O único que tem acesso livre ao local é o próprio Hyde e ninguém sabe ao certo o que ele faz lá. Encarando-se Hyde como uma espécie de incorporação dos impulsos reprimidos pela normatividade vitoriana, vê-se que o interior da casa corresponde, de algum modo, à interioridade do sujeito, que não pode expressar-se livremente devido às restrições sociais que lhe são impostas.

É importante considerar que as moradias de Jekyll e Hyde são fisicamente ligadas, embora só se descubra isso prestes às revelações finais do *estranho caso*. Na verdade, nem as próprias “personagens investigadoras” haviam percebido essa relação entre as casas. Apenas no sétimo capítulo da novela é que Enfield relata a Utterson a descoberta: “A propósito, debes ter pensado que eu era um imbecil por não haver reconhecido que esta era uma porta traseira da casa de Jekyll!”<sup>127</sup> (STEVENSON, 1995, p. 25). Isso pode ser lido como uma imagem espacial simbólica de que existe uma conexão intrínseca e inseparável entre os dois universos – o do regrado, de Jekyll, e o do irrestrito, de Hyde. Ademais, percebe-se que, conforme Hyde vai ganhando terreno sobre Jekyll, ele vai gradualmente adentrando a casa e se apoderando

<sup>125</sup> “led wholly towards the mystic and transcendental”.

<sup>126</sup> “[...] a certain sinister block of building thrust forwards its gable on the street. It was two storeys high; showed no window, nothing but a door on the lower storey and a blind forehead of discoloured wall on the upper; and bore in every feature the marks of prolonged and sordid negligence. The door, which was equipped with neither bell nor knocker, was blistered and distained. [...] There is no other door, and nobody goes in or out of that one, but, once in a great while, the gentleman of my adventure”.

<sup>127</sup> “And, by the way, what an ass you must have thought me, not to know that this was a back way to Dr Jekyll’s!”

dela, assim como faz com seu criador, com uma força incontornável que irrompe e toma conta de tudo.

Nessa conjuntura, é perceptível que os espaços da novela apresentam um caráter simbólico que dialoga diretamente com aspectos psicológicos das personagens protagonistas, configurando uma característica da narrativa gótica. Tanto a metrópole como os ambientes domésticos refletem a interioridade dos sujeitos, simbolizando feições profundas e desconhecidas da psique das personagens. Ocorre que o espaço gótico guarda segredos ocultos antigos que ressurgem e atormentam as protagonistas, de modo a “[...] manifestar crimes ou conflitos não resolvidos que não podem mais ser enterrados com sucesso”<sup>128</sup> (HOGLE, 2002, p. 2). Em *O Médico e o Monstro*, esse espaço é materializado, na verdade, em uma multiplicidade de locais – a cidade, o bairro, o lar – que, em conjunto, representam recônditos misteriosos que camuflam a verdade sobre o que, de fato, assombra as personagens e as enlouquece. Entretanto, na novela, um espaço específico parece ser o principal local onde os segredos estão escondidos, que também se transformaria num tropo comum do gótico do *fin de siècle*: o laboratório. É lá que o Dr. Jekyll realiza seus experimentos *que se voltam para a transcendência* e, portanto, é no laboratório que se encontram as revelações ocultas acerca da “loucura” do doutor, de forma análoga a Victor e sua criação do monstro, no romance *Frankenstein* (1818).

Por fim, vale-se mencionar que, ao trazer o terror para o ambiente urbano, o gótico vitoriano permite o questionamento da civilização por dentro, tanto em termos de progresso e ciência como também quanto a questões de regras e comportamentos. Ao não realocar a trama para lugares antiquados, a narrativa gótica lida com assuntos problemáticos e recorrentes de forma mais profunda, intensa, reveladora e subversiva, assim como acontece em *O Médico e o Monstro*.

### 3.3. SISTEMA DE PERSONAGENS E DICOTOMIA HERÓI/VILÃO

Uma das principais características do gótico é a presença de forças opostas operando em contraste, mas, paradoxalmente, dependentes entre si. Desde suas primeiras manifestações na literatura, o gênero lida com conceitos dicotômicos como uma forma de questionar ansiedades culturais imbricadas na sociedade na qual ele se desenvolve, daí “[...] seu status genérico cruzado desde o início e sua combinação resultante de ‘alta cultura’ e ‘baixa cultura’

---

<sup>128</sup> “[...] to manifest unresolved crimes or conflicts that can no longer be successfully buried from view”.

[...]”<sup>129</sup> (HOGLE, 2002, p. 8). É peculiar ao gótico situar-se no limiar entre oposições conceituais como vida/morte, moderno/primitivo, presente/passado, centro/margem, público/privado, de modo a explorar os conflitos psicológicos e sociais que surgem a partir das incertezas e hesitações relacionadas às fronteiras e intercalações entre universos socialmente distintos.

Essa relação de oposição é representada também na categorização das personagens da trama gótica. A presença de vilões contrapondo-se a heróis, por exemplo, é uma constante, e embora não seja uma particularidade do gótico, ganha nesse gênero conotações próprias, ao colocar o foco narrativo no vilão em detrimento do herói. Na verdade, de acordo com Petrova (2016), devido ao enfoque maior que é dado ao vilão, este pode ser considerado o verdadeiro herói gótico, enquanto o “herói tradicional” seria uma espécie de anti-vilão, no sentido de que tudo o que o vilão é, o anti-vilão não é, e vice-versa. Ainda segundo Petrova (2016, p. 108), “se o vilão é dirigido por suas paixões – crueldade, cobiça, desonestidade, perfídia, perversão –, o herói é o oposto: nobre, honesto e justo”. Em *O Médico e o Monstro*, tal relação entre vilão e herói/anti-vilão é ainda mais complicada, visto que ambos são, com efeito, a mesma pessoa. Mas, percebe-se que, na narrativa de Stevenson, não é apenas o elo de Jekyll e Hyde que materializa oposições aparentemente indissociáveis: o envolvimento de Utterson e Enfield, assim como o de Jekyll e Lanyon, também parece ter esse caráter. Portanto, antes de se debruçar sobre o caso de Jekyll/Hyde especificamente, tratar-se-á da relação entre as outras personagens.

O advogado Utterson é apresentado como um protótipo do que se esperaria de um típico cidadão vitoriano de sua classe. “Tímido na expressão do sentimento”<sup>130</sup> (STEVENSON, 1995, p. 6), Utterson era um “[...] homem de sensatez e dos costumes de todos os aspectos da vida, para quem o fantástico ou o imaginário era quase desonestidade”<sup>131</sup> (ibid., p. 10). Tal era seu apreço pela vida moral e regrada que, embora amasse o teatro, há décadas não frequentava nenhum, provavelmente devido ao medo de ter seu prestígio social ferido ao comparecer a esse tipo de ambientação, que a moralidade vitoriana rechaçava. Seus hábitos eram extremamente metódicos e ele demonstrava ser um cidadão louvável para os padrões da época: “Aos Domingos, depois de cear, tinha o costume de se sentar muito perto da lareira, a ler algum volume de sua predileção, até o relógio da igreja vizinha dar as doze,

<sup>129</sup> “[...] its cross-generic status from the start and its resulting combination of ‘high culture’ and ‘low culture’ [...]”.

<sup>130</sup> “backward in sentiment”.

<sup>131</sup> “[...] lover of the sane and customary sides of life, to whom the fanciful was the immodest”.

hora que ia para a cama, tranquilo e satisfeito”<sup>132</sup> (ibid., p. 10). Entretanto, um fato de sua vida chama a atenção por seu caráter inexplicável: seu estranho envolvimento e aparente dependência de Enfield, seu parente distante.

Enfield é retratado na narrativa como uma espécie de oposto de Utterson. Apesar de não serem fornecidos muitos detalhes sobre Enfield, sugere-se que ele gostava da vida noturna e de frequentar lugares “suspeitos”, ao contrário do advogado: “Regressava a casa vindo lá dos confins do mundo, por volta das três horas de uma negra madrugada de Inverno”<sup>133</sup> (STEVENSON, 1995, p. 7; grifo nosso). Essa relação de oposição entre ambas as personagens é marcada também pelos comentários que se faziam a respeito do que as levaria a manter um vínculo de amizade tendo personalidades tão diferentes: “Para muitos, aquela relação era um enigma e interrogavam-se sobre o que poderiam encontrar de interessante um no outro e o que teriam em comum”<sup>134</sup> (ibid., p. 6; grifos nossos). O intrigante nessa história é que, mesmo sendo tão dessemelhantes, Utterson e Enfield fazem questão de permanecer com seus passeios semanais e abdicam de qualquer outro compromisso para se encontrarem aos domingos:

[...] ambos colocavam o maior interesse nessas digressões, apreciando-as como *o melhor momento da semana* e não só rejeitavam outras oportunidades de diversão para as poderem desfrutar sem interrupção, como também resistiam a qualquer chamamento das obrigações profissionais<sup>135</sup> (ibid., p. 6; grifo nosso).

Além de não atenderem sequer ao *chamamento das obrigações profissionais* no dia em que se encontram, os amigos consideram a ocasião de estarem juntos *o melhor momento da semana*. Esse sentimento de apego entra em contradição com o que eles demonstram sentir quando as pessoas os veem, já que “[...] todos quantos se cruzavam com eles [...] diziam que não falavam nada, que pareciam mortalmente aborrecidos e que saudavam com evidente satisfação o aparecimento de um amigo”<sup>136</sup> (STEVENSON, 1995, p. 6). Nesse sentido, pode-se ler o envolvimento de Utterson e Enfield como um reflexo simbólico de que os universos de ambas as personagens são indissociáveis, e de que essa junção é inevitável. Embora

<sup>132</sup> “It was his custom of a Sunday, when this meal was over, to sit close by the fire, a volume of some dry divinity on his reading-desk, until the clock of the neighbouring church rang out the hour of twelve, when he would go soberly and gratefully to bed”.

<sup>133</sup> “I was coming home from some place at the end of the world, about three o’clock of a black winter morning”.

<sup>134</sup> “It was a nut to crack for many, what these two could see in each other, or what subject they could find in common”.

<sup>135</sup> “[...] the two men put the greatest store by these excursions, counted them the chief jewel of each week, and not only set aside occasions of pleasure, but even resisted the calls of business, that they might enjoy them uninterrupted”.

<sup>136</sup> “It was reported by those who encountered them [...] that they said nothing, look singularly dull, and would hail with obvious relief the appearance of a friend”.

aparentemente levem vidas distintas e o fato de estarem em contato cause um sentimento de desconforto, há algo inexplicável que faz com que eles sintam a necessidade de se encontrarem, mesmo com as diferenças. O mundo respeitável de Utterson parece não conseguir existir sem a vida dos *confins do mundo* de Enfield, e vice-versa: Enfield precisa de sua “parte polida” para seguir na sociedade que exige exacerbadamente essa polidez. A relação de oposição e, ao mesmo tempo, de dependência entre essas personagens ilustra, portanto, o jogo de atração e repulsa que caracteriza o gótico.

Também em situação de oposição estão Jekyll e Lanyon. Ambos, assim como Utterson, são cidadãos londrinos conhecidos e respeitados, mas no quesito ciência e medicina os doutores divergem consideravelmente. Lanyon é descrito como “um cavalheiro cordial, saudável e irrequieto, de rosto rubicundo, cabelos prematuramente brancos e maneiras decididas e ruidosas”, em quem “a cordialidade [...] era algo de teatral, mas correspondia a um sentimento sincero”<sup>137</sup> (STEVENSON, 1995, p. 10). Nessa direção, Jekyll é apresentado como alguém “[...] em que todos os traços revelavam a sua capacidade e bondade [...] e se até então havia sido conhecido pelas suas obras de beneficência, agora não se distinguia menos pela sua devoção”<sup>138</sup> (ibid., p. 15; 23). Os dois compartilham o fato de prezarem pela respeitabilidade e pelo decoro, mas Jekyll parece não estar satisfeito com esta vida. Lanyon declara que, em determinado momento, Jekyll começara a dar sinais de perturbação mental, ao que posteriormente se revela que este estava se dedicando ao que aquele chama de “heresias científicas”. Ocorre que Jekyll deixara a dita medicina tradicional para arriscar-se em experimentos modernos, o que causa uma desavença entre os médicos:

[...] esse *pedante* do Lanyon, *tão rígido e agarrado à tradição*, perante o que ele chama de ‘minhas heresias científicas’. Sim, já sei que é boa pessoa [...] um tipo excelente e a quem devia ver mais a miúdo mas que apesar de tudo é um antiquado, um pedante, um ignorante, exibicionista e presunçoso<sup>139</sup> (STEVENSON, 1995, p. 15; grifos nossos).

Enquanto Lanyon segue *agarrado à tradição* – medicinal, mas, análoga e simbolicamente, também social –, Jekyll busca meios de desfazer-se da *tradição* e libertar-se dela, daí seu discurso inflamado quando o assunto é mencionado. Não obstante haver essa

<sup>137</sup> “This was a hearty, healthy, dapper, red-faced gentleman, with a shock of hair prematurely white, and a boisterous and a decided manner”; “The geniality [...] was somewhat theatrical to the eye; but it reposed on genuine feeling”.

<sup>138</sup> “[...] every mark of capacity and kindness [...] and whilst he had always been known for charities, he was now no less distinguished for religion”.

<sup>139</sup> “[...] that hide-bound pedant, Lanyon, at what he called my scientific heresies. O, I know he’s a good fellow [...] an excellent fellow, and I always mean to see more of him; but a hide-bound pedant for all that; an ignorant, blatant pedant”.

discrepância entre eles, há também algo que os une e que faz com que Jekyll prontamente recorra a Lanyon quando precisou de alguém que buscasse a poção em sua casa, após transformar-se em Hyde longe de seu gabinete: “És um velho amigo meu [...] e embora por vezes tenhamos divergido em questões científicas, não posso recordar-me [...] de nenhuma ruptura na nossa amizade e afeto mútuo”<sup>140</sup> (STEVENSON, 1995, p. 34). Há, dessa forma, um laço que os aproxima e que nunca pôde ser rompido, mesmo com a mais severa divergência de opinião. Mais uma vez, tem-se a configuração de uma relação dicotômica altamente simbólica entre personagens, no sentido de que existe um vínculo opositor que é, ao mesmo tempo, necessário entre forças ideológicas distintas.

Nesse contexto, é a predisposição de Jekyll à heresia que o leva à “perdição” e provoca o motim da trama. O doutor é um homem nobre comum de seu tempo:

herdeiro de uma grande fortuna e dotado de resto de excelentes qualidades. Inclinado por natureza ao trabalho, gozei de pronto afeto e do respeito das pessoas mais instruídas e bondosas entre os meus semelhantes. Foi assim que tudo fazia supor um futuro com todas as garantias, eminente e honroso<sup>141</sup> (STEVENSON, 1995, p. 39).

No entanto, há algo que o distingue das demais pessoas e, portanto, atribui a ele um caráter heróico, de modo semelhante a Victor Frankenstein, de Shelley: ambos têm interesse no transcendente e no sobrenatural. Como o próprio Jekyll declara, seus estudos científicos “[...] se orientavam por completo para o místico e para o transcendente”, e esse peculiar atributo parece ser inato, já que o início do fascínio pelo metafísico é colocado como pura obra da casualidade. O encanto pelo proibido e desconhecido é, no gótico, um lugar-comum, estando presente, como já dito, no cientista Victor Frankenstein, o qual transcende os limites da vida ao criar seu monstro, e também no narrador-personagem de “The Raven”, de Edgar Allan Poe (1845), que lia um *curioso volume de sabedoria esquecida* no momento em que as alucinações com o corvo têm início.

A busca de Jekyll pelo proibido e incomum o leva à reflexão de que ele, assim como, analogamente, as pessoas de sua condição social, estavam inerentemente comprometidas com uma vida dupla. A personagem declara que havia uma luta interior entre o “[...] arrogante desejo de [s]e apresentar em público com a cabeça erguida e aspecto sisudo” e “uma certa

---

<sup>140</sup> “You are one of my oldest friends; and although we may have differed at times on scientific questions, I cannot remember [...] any break in our affection”.

<sup>141</sup> “to a large fortune, endowed besides with excellent parts, inclined by nature to industry, fond of the respect of the wise and good among my fellow-men, and thus, as might have been supposed, with every guarantee of an honourable and distinguished future”.

propensão para o divertimento”<sup>142</sup>, categorizada como o pior dos defeitos, fazendo com que ele tenha que “dissimular as [suas] emoções” e “ocultar os [seus] pequenos prazeres”<sup>143</sup> (STEVENSON, 1995, p. 39). Aos poucos, a necessidade de dar vazão a essa *propensão para o divertimento* que o seu eu social proibia torna-se mais evidente, levando Jekyll a apoiar-se em seus conhecimentos científicos ocultos, que, por sinal, são mantidos em segredo durante toda a trama, para separar suas duas personalidades conflituosas. A tentativa inicial é aparentemente bem sucedida, mas, ao ver que, ao invés de separar bem e mal, Jekyll materializara apenas o mal e, quando “voltava a si”, a duplicidade de personalidades permanecia, a cisão de eus passa a ficar incontrolável, e a personagem percebe que “[...] o homem está ligado indissolavelmente ao seu destino e à carga da sua própria vida e quando procura libertar-se desse peso, regressa novamente a ele com uma pressão maior e mais terrível”<sup>144</sup> (ibid., p. 40)”, trazendo de volta a ideia simbolizada nas oposições Utterson/Enfield e Lanyon/Jekyll de que, no ser humano, bondade e maldade são indissociáveis. Isso faz com que o doutor tenha que optar entre uma de suas identidades e acabe sucumbindo à pressão social, o que contribuiu para o caráter alegórico que se atribuiu à novela quando de seu lançamento, uma vez que Jekyll opta pela respeitabilidade moral em detrimento da liberdade de Hyde. Como aclara Saposnik (1971, p. 715), “o experimento de Henry Jekyll de livrar-se da carga da dualidade resulta em falha por causa de sua miopia moral, porque é vítima dos padrões da sociedade mesmo quando quer livrar-se deles”<sup>145</sup>. É interessante observar que a característica transcendental do gótico, materializada aqui também na substância impura e indefinida que é responsável por modificar a poção e permitir a exteriorização de Hyde, funciona como um elemento de suspense e terror em relação aos descobrimentos e exageros científicos do fim do século vitoriano, ao mesmo tempo em que critica e questiona anseios culturais vigentes ao aproximar-se do que é socialmente rechaçado.

A personagem de Hyde, por sua vez, é tratada como vilã desde sua primeira aparição na novela. Ela é categorizada sempre como alguém estranho, deformado ou anormal e causa um sentimento de horror inexplicável em todos que a veem. Vale-se notar o uso de vocábulos que remetem ao mal ou ao selvagem, como “ser satânico”, “troglodita”, “Satanás”, “símio selvagem”, “macaco” ou “animal”, caracterizando Hyde como um ser habitado unicamente

<sup>142</sup> “[...] imperious desire to carry my head high, and wear a more than commonly grave countenance before the public”; “gaiety of disposition”.

<sup>143</sup> “concealed my pleasures”.

<sup>144</sup> “[...] the doom and burthen of our life is bound for ever on man’s shoulders; and when the attempt is made to cast it off, it but returns upon us with more unfamiliar and more awful pressure”.

<sup>145</sup> “Henry Jekyll’s experiment to free himself from the burden of duality results in failure because of his moral myopia, because he is a victim of society’s standards even while he would be free of them”.



pela propensão à maldade. Entretanto, esse caráter animalesco da personagem não está exatamente em seu aspecto físico, pois, como o narrador afirma, ela “não parecia ter nenhum sinal de malformação”<sup>146</sup> (STEVENSON, 1995, p. 13), ou, conforme Enfield, “não podemos indicar nele nenhum sinal fora do normal”<sup>147</sup> (ibid., p. 9). O que havia era uma sensação de mal estar, algo desagradável e esquisito, mas nenhuma personagem conseguia explicar com exatidão o que sentia ao vê-lo. Dessa forma, pode-se dizer que Hyde encarna a ideia de figura abjeta de Kristeva (1980), no sentido de que ele representa aquilo que é condenado socialmente, mas que não passa de algo familiar traduzido numa manifestação desfamiliarizada pelo fato de a sociedade não reconhecer os próprios terrores que a constituem. Quando as personagens da trama veem Hyde é como se, inconscientemente, aquilo lhes trouxesse um espelho de sua própria alma e, ao perceber que há uma falha moral e social arraigada nela, elas automaticamente a rechaçam, o que faz com que haja uma sensação de horror, mas, ao mesmo tempo, uma impossibilidade de descrição:

Não é fácil descrevê-lo. No seu aspecto, há algo de estranho, algo de desagradável, de francamente detestável. Nunca vi um homem a quem considerasse tão antipático e, apesar disso, *não sei bem explicar a razão da minha atitude*. Deve possuir alguma deformidade. Essa é a sensação que dá, *embora não possa especificá-la com exatidão*<sup>148</sup> (STEVENSON, 1995, p. 9; grifos nossos).

Nesse sentido, nota-se que Hyde é também um exemplo de manifestação do *estranho* de Freud, uma vez que ele simboliza a reaparição do que foi há muito reprimido e externado agora numa forma repelente. De acordo com Hogle (2002, p. 7), o uso do estranho e do processo de abjeção, no gótico, faz com que se possa “[...] lidar com contradições emaranhadas fundamentais para sua [pessoas de classe média] existência, lançando-as em contrapartes fantasmagóricas ou monstruosas que então parecem ‘estranhas’ em sua familiaridade não familiar [...]”<sup>149</sup>. Assim, o gótico reforça suas nuances enquanto veículo literário de crítica social, ressaltado também em Hyde na sua categorização simiesca pelas demais personagens, o que remete às teorias darwinistas vigentes que punham em cheque as barreiras entre o humano e o selvagem.

<sup>146</sup> “without any namable malformation”.

<sup>147</sup> “I really can name nothing out of the way”.

<sup>148</sup> “He is not easy to describe. There is something wrong with his appearance; something displeasing, something downright detestable. I never saw a man I so disliked, and yet I scarce know why. He must be deformed somewhere; he gives a strong feeling of deformity, although I couldn’t specify the point”.

<sup>149</sup> “[...] to deal with the tangled contradictions fundamental to their existence by throwing them off onto ghostly or monstrous counterparts that then seem “uncanny” in their unfamiliar familiarity [...]”.

Nesse contexto, tem-se a reafirmação de Hyde como um típico vilão gótico. Consoante Petrova (2016), o vilão da narrativa gótica em geral permanece um mistério até a resolução da trama e, quando se descobre suas motivações, passa-se a enxergá-lo não como um criminoso, mas como uma vítima. Nessa perspectiva, ele configura-se como um enigma para a sociedade hipócrita que o concebeu, e tende a ser melhor do que ela em termos de verdade e justiça. É possível observar, portanto, que Hyde corresponde a todas essas características, opondo-se diretamente à persona de Jekyll enquanto herói. Ainda segundo Petrova (2016, p. 120), o herói gótico é alguém que “[...] luta moralmente para se livrar das correntes sociais e até religiosas que atrapalham sua felicidade”, colocando-o em combate contra o vilão e exigindo demais de si tanto física quanto mentalmente, o que faz com que seja praticamente impossível vencer esse vilão. Jekyll e Hyde, dessa forma, são exemplos prototípicos de herói e vilão góticos, respectivamente.

Petrova (2016, p. 122) declara também que, no gótico, “o vilão está em conflito com a sociedade, ele é um exilado, parcialmente, uma vítima”, ao passo que “o herói não é unívoco, tem o seu próprio conflito com a sociedade, visto na sua escolha do amor a favor do coletivo”. Na novela de Stevenson, todavia, esse embate entre herói e vilão não é representado em duas entidades físicas separadas, mas ocorre no interior de uma mesma pessoa. Jekyll, por amar demais o seu eu social, acaba criando Hyde, que é a materialização do eu íntimo que foi durante muito tempo banido da sociedade. Deste modo, as oposições Utterson/Enfield, Jekyll/Lanyon e os espaços tanto exteriores (zonas pobre e rica de Londres associadas) quanto interiores (casas de Jekyll e Hyde coligadas) encontram na dicotomia Jekyll/Hyde o ápice da imagem de que o “eu” e o “outro” estão inerentemente conectados, e tentar rechaçar um a favor do outro, como a sociedade vitoriana hipocritamente tentava fazer, resulta em algo danoso e irreversível para a alma humana, o que implica dizer que, em *O Médico e o Monstro* (1886), identidade e alteridade estão intrinsecamente interligadas.

Por fim, vale-se destacar que essa dicotomia entre herói e vilão na novela é representada também nos nomes das personagens centrais. O editor da “Norton Critical Edition” de *O Médico e o Monstro* afirma que, numa entrevista para o jornal americano *The San Francisco Examiner* em 1888, Stevenson declarou que “[...] Jekyll é um ótimo nome de família na Inglaterra”<sup>150</sup> (in: STEVENSON, 2003, p. 80), no sentido de que indicava alguém bem sucedido e respeitado. Hyde, por sua vez, é foneticamente equivalente ao vocábulo *hide*, que significa “esconder, ocultar, encobrir”. Conforme Reuter (2002, p. 102), “o nome é de

---

<sup>150</sup> “[...] Jekyll is a very good family name in England”.

algum modo a unidade de base da personagem, aquilo que a sintetiza de maneira global e constante” e “fundamenta sua identidade”. Assim, Hyde e Jekyll são nomes extremamente simbólicos e remetem, respectivamente, à repressão de sentimentos que é mantida oculta pela alta sociedade vitoriana.

Nessa conjuntura, esse jogo dicotômico entre as personagens de *O Médico e o Monstro*, e em especial de Jekyll e Hyde, ilustra as oposições com as quais o gótico tradicionalmente lida. O confronto e aproximação dessas oposições é o que, de acordo com Hogle (2002), mais caracteriza o gênero, pois nele há uma mistura de níveis de discurso em que conceitos opostos se imbricam. Dessa forma, o gótico consegue abordar assuntos culturalmente sensíveis e afetar tanto o universo interno à narrativa quanto o externo, uma vez que é a “[...] abjeção desses cruzamentos em ‘outros’ assombrosos e supostamente desviantes que, portanto, atraem e aterrorizam personagens de classe média e leitores”<sup>151</sup> (ibid., p. 9). Toda essa relação de atração e repulsa pode ser sintetizado na fala de Lanyon ao descrever Hyde: “[...] havia algo de anormal, de informe, na natureza daquela criatura, algo que atraía, assombrava e repelia ao mesmo tempo [...]”<sup>152</sup> (STEVENSON, 1995, p. 37). A personagem é, portanto, uma representação do típico monstro gótico outremizado: condenado pela sociedade que o rodeia, mas fruto natural dela.

---

<sup>151</sup> “[...] the abjection of these crossings into haunting and supposedly deviant ‘others’ that therefore attract and terrify middle-class characters and readers”.

<sup>152</sup> “[...] there was something abnormal and misbegotten in the very essence of the creature that now faced me – something seizing, surprising and revolting [...]”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como visto, o gótico enquanto gênero literário abrange diversas questões de cunho histórico que permitem a exploração de sensibilidades culturais imbricadas na sociedade. Mais do que uma forma estética com um fim em si mesma, o gótico confronta o real a partir de elementos aparentemente “irracionais”, incorporando traumas e anseios numa poética de terror que leva ao choque instantâneo e amedrontador e possibilita, assim, a contraposição direta entre passado e presente, civilizado e primitivo, público e privado, de modo a enfrentar conflitos que assombram o presente e atemorizam população e leitores, de forma análoga às personagens. Com o tempo, as temáticas conflitantes com as quais o gótico tradicionalmente lidava foram se modificando e, se uma vez relacionavam-se à transição do mundo aristocrático à cultura burguesa, em outro momento eram a modernização industrial e as extrapolações científicas que provocavam caos e tensão.

Nesse sentido, a partir das discussões realizadas neste trabalho, pôde-se observar que a estética gótica de *O Médico e o Monstro* (1886) funciona também como um meio de explorar temores relacionados às mudanças sociais que abalaram o Reino Unido do *fin de siècle*. A fragmentação narrativa, materializada sobretudo na segmentação estrutural da história em diversos documentos e na multiplicidade de vozes narradoras, demonstra a conturbada situação psicológica das personagens, aspecto simbolizado também nas dualidades espaciais representadas na trama. Nesse caso, os espaços exteriores mostram os anseios sociais advindos da aproximação cada vez mais recorrente entre dois universos distintos, ao passo que os lares das personagens principais, fisicamente contrastantes mas diretamente ligados, refletem o caráter dual das pessoas que neles habitam, ao mesmo tempo em que, analogamente, ilustram as discrepâncias sociais vigentes. Ademais, o sistema de personagens da trama, que também estabelece oposições conflitantes porém curiosamente interdependentes, simboliza a inevitável associação entre o socialmente “aceitável” e o socialmente “rechaçado”. Assim, a dicotomia Jekyll-Hyde, enquanto encarnação da duplicidade típica do gótico, figura como o núcleo imagético da interconexão entre “eu” e “outro”, culminando na ideia de que a valorização do social em detrimento do pessoal – tal qual o padrão moral exigido pela sociedade vitoriana – resulta em sofrimento e autodestruição.

Portanto, percebe-se que a obra-prima de Stevenson transparece em vários aspectos de sua composição um caráter dual contrastivo a partir da utilização de elementos do gótico, gênero que também se caracteriza pela contraposição de oposições. Em Stevenson, por sua

vez, esse contraste é traduzido numa só pessoa, a qual enfrenta uma luta interior entre suas duas personalidades. Dessa forma, a monstruosidade de Hyde e a respeitabilidade de Jekyll, ao serem representadas como partes de um mesmo ser, revelam que a disjunção entre identidade e alteridade, especialmente no contexto vitoriano do *fin de siècle*, era algo irresolúvel, indo, pois, de encontro ao discurso moralista pregado na época.

Por fim, espera-se que esta pesquisa sirva como inspiração para novos estudos a respeito do gótico do *fin de siècle* e suas manifestações em outras obras contemporâneas a *O Médico e O Monstro*, ou ainda relacionando-as a outros textos literários de outras épocas ou de outros contextos, de modo a perceber possíveis correspondências ou contrastes e quais as implicações dessas relações em determinada(s) cultura(s). Nesse sentido, a partir das considerações apresentadas neste estudo, sugerem-se também alguns tópicos que podem ser abordados por outros trabalhos em relação a *O Médico e o Monstro*, os quais, por fugirem aos objetivos desta pesquisa, não puderam ser discutidos, tais como: de que maneira a novela de Stevenson, mesmo ambientada em Londres, pode dialogar com aspectos do gótico escocês, ou ainda pode refletir possíveis interlocuções problemáticas entre Escócia e Inglaterra; pode-se trazer à baila questões de gênero, seja em referência ao silenciamento e quase exclusão do universo feminino na trama, seja quanto aos anseios sociais vigentes no tocante à homossexualidade; finalmente, aventa-se a possibilidade de estabelecer olhares póscoloniais à narrativa, investigando, por exemplo, processos de outremização da figura de Hyde, ou dando as mãos a vertentes do gótico que lidam com anseios coloniais, como o gótico imperialista.

## REFERÊNCIAS

ALEGRETTE, A. Y. **As metamorfoses da escrita gótica em *Wuthering Heights* (*O Morro dos Ventos Uivantes*)**. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2016.

BALFOUR, G. Summary of Composition and Early Reception. 1901. In: STEVENSON, R. L. **Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde**. London: Norton & Company, 2003, p. 77-79.

BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BURGESS, A. **A Literatura Inglesa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2006.

CAMPBELL, J. **The Beast Within**. The Guardian, 2008.

CEVASCO, M. E.; SIQUEIRA, V. L. **Rumos da Literatura Inglesa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

CHEW, S. C.; ALTICK, R. D. The Nineteenth Century and After (1789-1939). In: BAUGH, A. C. (Ed.). **A literary history of England**. 2. ed. London: Routledge & Kegan Paul, 1967, p. 1111-1589.

CLERY, E. J. The genesis of “Gothic” fiction. In: HOGLE, J. E. (Ed.). **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 21-39.

COOK, E. T. Not Merely Strange, But Impossible. 1886. In: STEVENSON, R. L. **Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde**. London: Norton & Company, 2003, p. 95-96.

CZEKSTER, G. M. **Henry James e Robert Louis Stevenson: uma improvável amizade literária**. Revista *Amálgama*, 2007. Disponível em: <<https://www.revistaamalgama.com.br/07/2017/resenha-a-aventura-do-estilo-henry-james-robert-louis-stevenson/>>. Acesso em: 20 set. 2018.

FLETCHER, R. H. **A History of English Literature**. 2002.

FRANCA NETO, A. C. A era vitoriana. In: \_\_\_\_\_; MILTON, J. **Literatura Inglesa**. 2009, p. 165-197.

FREUD, S. Uma Neurose Infantil e outros trabalhos (1917-1918). In: \_\_\_\_\_. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

- GAMER, M. Gothic fictions and Romantic writing in Britain. In: HOGLE, J. E. (Ed.). **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 85-104.
- GOULD, S. J. Post-Darwinian Theories of the Ape Within. 1981. In: STEVENSON, R. L. **Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde**. London: Norton & Company, 2003, p. 132-134.
- GRAY, W. **Robert Louis Stevenson: A Literary Life**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.
- HALBERSTAM, J. An Introduction to Gothic Monstrosity. 1995. In: STEVENSON, R. L. **Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde**. London: Norton & Company, 2003, p. 128-131.
- HOGLE, J. E. Introduction: the Gothic in western culture. In: \_\_\_\_\_ (Ed.). **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 1-20.
- HOUGHTON, W. Hypocrisy. 1957. In: STEVENSON, R. L. **Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde**. London: Norton & Company, 2003, p. 146-149.
- HUDSON, W. H. **An Outline History of English Literature**. London: G. Bell & Sons, 1913.
- HURLEY, K. British Gothic fiction, 1885-1930. In: HOGLE, J. E. (Ed.). **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 189-207.
- KLINGOPULOS, G. D. The Literary Scene. In: FORD, B. (Ed.). **The Pelican Guide to English Literature: from Dickens to Hardy**. Aylesbury: Penguin Books, 1958, p. 59-116.
- LANG, A. Mr. Stevenson's Originality of Treatment. 1886. In: STEVENSON, R. L. **Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde**. London: Norton & Company, 2003, p. 93-94.
- MCEVOY, E. Gothic and the Romantics. In: SPOONER, C; MCEVOY, E. (Ed.). **The Routledge Companion to Gothic**. Abingdon: Routledge, 2007, p. 19-28.
- MIGHALL, R. **A geography of Victorian Gothic fiction**. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- \_\_\_\_\_. Gothic Cities. In: SPOONER, C; MCEVOY, E. (Ed.). **The Routledge Companion to Gothic**. Abingdon: Routledge, 2007, p. 54-62.
- MILBANK, A. The Victorian Gothic in English novels and stories, 1830-1880. In: HOGLE, J. E. (Ed.). **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 145-165.

MILES, R. The 1790s: the effulgence of Gothic. In: HOGLE, J. E. (Ed.). **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 41-62.

\_\_\_\_\_. Eighteenth-century Gothic. In: SPOONER, C; MCEVOY, E. (Ed.). **The Routledge Companion to Gothic**. Abingdon: Routledge, 2007, p. 10-18.

PEREIRA, I. B. **Uma reinterpretação da dualidade**: Análise da representação do personagem duplo Jekyll/Hyde em *O Médico e o Monstro* e *A Liga Extraordinária*. Monografia (Graduação em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

PERROTTI-GARCIA, A. J. **Os Médicos e os Monstros**: Dr. Jekyll and Mr. Hyde em Versão Brasileira. TradTerm, São Paulo, v. 21, jul. 2013, p. 51-70.

PETROVA, M. **A poética do romance gótico na coletânea *Noites em uma granja perto de Dikanka* de N. V. Gógol**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

PUNTER, D. The Uncanny. In: SPOONER, C; MCEVOY, E. (Ed.). **The Routledge Companion to Gothic**. Abingdon: Routledge, 2007, p. 129-136.

REUTER, Y. **A Análise da Narrativa**: O texto, a ficção e a narração. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

ROSSI, A. D. **Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americana**: um panorama. ÍCONE, São Luís de Montes Belos, v. 2, jul. 2008, p. 55-76.

SANDERS, A. **The Short Oxford History of English Literature**. Oxford: Oxford University Press, 1994.

SAPOSNIK, I. S. **The Anatomy of Dr. Jekyll and Mr. Hyde**. Studies in English Literature, 1500-1900, v. 11, n. 4, 1971, p. 715-731.

SILVA, A. M. **Literatura Inglesa para Brasileiros**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

STEVENSON, R. L. **The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde**. London: Penguin Books, 1994.

\_\_\_\_\_. **O Médico e o Monstro; Olalla; O Tesouro de Franchard**. Tradução de Jorge Pinheiro. Ediclube, 1995.

\_\_\_\_\_. **Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde**. London: Norton & Company, 2003.



VASCONCELOS, S. G. **Dez Lições sobre o Romance Inglês do Século XVIII**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

WALKOWITZ, J. R. London in the 1880s. 1992. In: STEVENSON, R. L. **Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde**. London: Norton & Company, 2003, p. 141-144.

WARWICK, A. Victorian Gothic. In: SPOONER, C; MCEVOY, E. (Ed.). **The Routledge Companion to Gothic**. Abingdon: Routledge, 2007, p. 29-37.