

PARAÍÇOS PERDIDOS E RECONQUISTADOS NA FICÇÃO CIENTÍFICA

PARADISES LOST AND REGAINED IN SCIENCE FICTION

Gabriele Cristina Borges de Moraes¹

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus Araraquara (UNESP-FCLAr); mestra em Estudos Literários pela mesma universidade e bacharela em Letras (Habilitação Português-Inglês) pela Universidade Federal de São Paulo – Campus Guarulhos (UNIFESP-EFLCH). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: gabriele.borges-morais@unesp.br

RESUMO: O presente artigo se propõe a analisar a influência do poema épico *Paraíso perdido*, de John Milton, sobre romances do gênero ficção científica. Os temas da criação artificial e da rebelião contra o criador, bem como suas consequências, serviram de fonte para diversas obras, destacando-se aqui os romances *Frankenstein* (Mary Shelley), *A ilha do Dr. Moreau* (H. G. Wells) e *Flores para Algernon* (Daniel Keyes). Mais do que o diálogo com o poema de Milton, exploraremos também as transformações sociais e científicas que ocorriam no período em que os textos foram escritos e que suscitaram os questionamentos éticos de seus autores.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção científica; *Paraíso Perdido*; *Frankenstein*; *A ilha do Dr. Moreau*; *Flores para Algernon*.

ABSTRACT: This article aims at analyzing the influence of John Milton's epic poem *Paradise Lost* on science fiction novels. The artificial conception and the transgression against the creator, as well as their consequences, are themes widely explored in sci-fi, particularly in the novels *Frankenstein* (Mary Shelley), *The Island of Doctor Moreau* (H. G. Wells), and *Flowers for Algernon* (Daniel Keyes). In addition to the dialogue with Milton's poem, we will also explore the social and scientific revolutions which occurred whilst these novels were written and which aroused the ethical dilemmas of their authors.

KEYWORDS: Science fiction; *Paradise Lost*; *Frankenstein*; *The Island of Doctor Moreau*; *Flowers for Algernon*.

A ORIGEM DO PROBLEMA OU O PROBLEMA DA ORIGEM

Como é comum ocorrer com os gêneros literários, a ficção científica é algo que sabemos identificar, mas cuja explicação nos escapa devido à vastidão de elementos que a compõem. Enquanto literatura, embora possamos identificar narrativas que apresentam características da ficção científica remontando à Antiguidade Clássica, sua recorrência e maior rigor formal se deram apenas no final do século XIX, com intensa produtividade ao longo de todo o século XX, estendendo-se para outros meios como o cinema, a televisão, o rádio, as histórias em quadrinhos, os videogames e *board games*, etc. De acordo com Roberts (2006), o único consenso que se tem quando buscamos uma definição da ficção científica é que seu mundo ficcional não é o que reconhecemos como nosso mundo real, ou seja, trata-se de uma forma de literatura fantástica.

Definições da FC, assim como histórias da FC, são múltiplas não porque os críticos e historiadores da forma estão confusos ou não possam concordar com conceitos-chave, mas porque a própria FC é uma linguagem cultural infinitamente intercambiável, multivalente e de amplo alcance.² (ROBERTS, 2006, p. 2 – tradução nossa³)

Um gênero em constante renovação, uma de suas principais características é a apresentação de algum problema relacionado à ciência, sejam as ciências “duras” como a física e a engenharia ou as ciências humanas como a psicologia, a sociologia, a política ou as linguagens, e as maneiras como esse problema poderia afetar a nossa realidade. Dentro desse enorme guarda-chuva que é a ficção científica, podemos encontrar obras que tratam de temas como viagens no tempo ou viagens interplanetárias, invasões alienígenas, sociedades totalitárias, outros desdobramentos da

2 “Definitions of SF, like histories of SF, are manifold not because critics and historians of the form are confused, or can’t agree on key points, but because SF itself is a wide-ranging, multivalent and endlessly cross-fertilising cultural idiom.” (ROBERTS, 2006, p. 2)

3 A partir daqui, todas as citações do inglês são traduções nossas e serão seguidas do trecho original nas notas de rodapé.

História mundial, hibridismo entre espécies, avanços da robótica e de outros tipos de inteligência artificial, modelos alternativos de organização social, diferentes configurações de gênero e sexualidade, etc. As abordagens são tão diversas e as imbricações com outros gêneros tão comuns que, muitas vezes, nos deparamos com certas obras sendo intensamente reivindicadas por alguns estudiosos enquanto outras são tratadas como outra coisa que não a ficção científica.

Mas é parte da lógica da FC, e não de outras formas de ficção, que essas mudanças sejam plausíveis dentro da estrutura do texto. Isso significa que a premissa de um romance de FC requer uma explicação física, material, ao invés de algo sobrenatural ou arbitrário. Essa fundamentação da FC no material em vez do sobrenatural é uma de suas características principais. Às vezes esse materialismo está enraizado numa perspectiva “científica” – afinal, a ciência é um dos discursos materialistas dominantes na atualidade. Mas às vezes o materialismo não é estritamente científico.⁴ (ROBERTS, 2006, p.5)

Um dos grandes dilemas da FC é a sua origem: não há consenso quanto a um marco inicial do gênero e diversas obras, localizadas em diferentes contextos históricos, são vistas como “proto” -FC. O que se concorda, de fato, é que apenas a partir do século XIX a ficção científica adquire substancial produção a ponto de poder ser tratada como um gênero literário. Dentro desse recorte, alguns críticos verão Edgar Allan Poe (1809-1849) como um impulsionador do gênero; outros voltarão algumas décadas e dirão que o primeiro romance de ficção científica foi *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley (1797-1851); no entanto, é certo afirmar que foi a partir da publicação dos romances de Jules Verne (1828-1905) na França e H. G. Wells (1866-1946), na Inglaterra, que a ficção científica se consolidou, ex-

4 “But it is part of the logic of SF, and not of other forms of fiction, that these changes be made plausible within the structure of the text. This means that the premise of an SF novel requires material, physical rationalisation, rather than a supernatural or arbitrary one. This grounding of SF in the material rather than the supernatural becomes one of its key features. Sometimes this materialism is rooted in a ‘scientific’ outlook – science is, after all, one of the dominant materialist discourses of the present day. But sometimes the materialism is not, strictly speaking, scientific.” (ROBERTS, 2006, p. 5)

pandiu e popularizou, sempre encontrando novos materiais e discursos sobre os quais se reinventar.

Como apontado acima, não é estanque o posto de “pai” ou “mãe” da ficção científica, como ocorre em outros gêneros literários. Esse problema de origem não se restringe apenas à história da ficção científica, mas é também tema bastante abordado em diversas obras do gênero. Mais do que uma “ficção imaginativa”, a FC muitas vezes lida com o desenvolvimento de novos mundos ou formas de vida, confrontando no processo criaturas e criadores, além dos dilemas éticos que permeiam as existências, naturais ou artificiais. Neste trabalho, pretendemos confrontar quatro obras que têm como conflito central a relação entre Criador e Criatura, cada uma inserida em um contexto histórico e social em que novas abordagens científicas estão em ascensão e, portanto, no cerne do dilema bem x mal. Nossa intenção não é trazer soluções para o problema da origem, que, acreditamos, não possui uma solução possível, mas apontar o diálogo entre essas obras e autores que, certamente, já conversam com muitas outras obras de FC e que deverão ser atualizados de acordo com novas descobertas científicas, novos autores e obras a serem publicadas. As obras que discutiremos são os romances *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, *A ilha do Dr. Moreau* (1896), de H. G. Wells, e *Flores para Algernon* (1966), de Daniel Keyes e a influência que o poema *Paraíso perdido* (1667), de John Milton, exerce sobre todas elas. Nosso percurso será uma breve apresentação do enredo de cada obra que analisaremos, para então nos debruçarmos sobre questões que as aproximam e que as diferenciam no que tange às complicadas relações entre criadores e criaturas, pais e filhos.

Paraíso perdido é um poema épico do inglês John Milton, publicado pela primeira vez em dez cantos em 1667 e reeditado em doze cantos em 1774. A narrativa bíblica da expulsão de Adão e Eva do Paraíso terrestre, o Éden, é antecipada pela expulsão de Satã e sua horda de anjos rebeldes do Paraíso celestial e seu confinamento no Inferno, demonstrando as contradições que permeiam os debates sobre poder, liberdade, conhecimento e obediência. É consenso de toda a literatura subsequente de que a figura do diabo na cultura ocidental deve tudo ao Satã de Milton – que é, em si, um espelho do próprio poeta e de sua trajetória intelectual na Inglaterra seicentista. Apesar de sua controversa postura política, o talento de Milton o manteve entre

os grandes nomes da literatura inglesa dos séculos seguintes e o poema é apontado como uma das obras fundamentais para a *Bildung* da Criatura no romance *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, e também uma das leituras feitas por Charlie Gordon em *Flores para Algernon* (1966). O já citado romance paradigmático da ficção científica, *Frankenstein*, é centrado no jovem cientista que dá vida a um humanoide de dois metros e meio de altura, composto de partes de corpos mortos e depois o abandona, desencadeando em sua criatura sentimentos de rejeição e vingança que levam a um trágico desfecho para ambos.

A terceira obra que selecionamos é *A ilha do Dr. Moreau* (1896), de H. G. Wells, na qual um jovem inglês, após um naufrágio, vai parar numa misteriosa ilha habitada por um cientista, seu assistente e estranhos humanoides. Eventualmente, o narrador descobre que o cientista ficou famoso anos antes em Londres por conduzir experiências polêmicas e que as criaturas da ilha são tentativas de desenvolver a humanidade em animais selvagens. Por fim, *Flores para Algernon* (1966), de Daniel Keyes, nos apresenta Charlie Gordon, um homem de trinta e dois anos, com baixíssimo Q.I., que participa de um experimento científico para aumentar sua inteligência. Acompanhamos o desenvolvimento cognitivo e social de Charlie ao longo da narrativa; em determinado momento, sua inteligência se torna muito superior à dos cientistas que desenvolveram o experimento e Charlie passa a contestar seu status de cobaia ao mesmo tempo que precisa encarar os fantasmas do passado.

Nossa análise seguirá por três caminhos: na primeira parte, falaremos da forma como as narrativas nos são expostas e sobre o contexto sócio-histórico de suas publicações, destacando as revoluções científicas que se consolidavam nesses momentos e que foram essenciais para a concepção das experiências centrais dos romances. Em seguida, trataremos da complexa relação entre criadores (pais) e criaturas (filhos), os conflitos gerados por essas concepções problemáticas e as representações das figuras femininas dentro das obras selecionadas. Por fim, enfocaremos as criaturas e suas buscas pelo conhecimento, a rebelião gerada pela identificação de suas origens e pela impossibilidade de pertencer em meio aos outros homens, e a aniquilação mútua de criadores e criaturas que ocorre nos desfechos dessas obras.

LITERATURA, CIÊNCIA E CONFLITOS ÉTICOS EM QUATRO MOMENTOS

A primeira obra de que trataremos é o poema épico *Paraíso perdido*, do inglês John Milton (1608-1674). Embora não se trate de uma obra de ficção científica, enxergamos no poema a matriz do dilema que pretendemos abordar: a rivalidade entre Criador e Criatura, que se traduz na busca por um sentido da existência, pelo direito de habitar o mundo e por conviver como iguais. O poema é a reencenação da narrativa bíblica da Criação e da Queda, representada primeiro pela expulsão de Satã e seus anjos rebeldes do Paraíso no Céu, e em seguida pela expulsão de Adão e Eva do Paraíso na Terra, o Éden. Os dois movimentos são marcados pela desobediência das Criaturas em relação ao Criador: a curiosidade que leva ao conhecimento e à ameaça ao poder único do Pai.

A estrutura de *Paraíso perdido* é a mesma da poesia épica, valendo-se de um narrador principal que, além de contar as ações que se desenvolvem e comentá-las, cederá eventualmente sua voz para que as personagens empreendam narrativas internas: o solilóquio de Satã; Rafael contando para Adão sobre a Criação dos mundos e do Éden; Adão retribuindo a história de Rafael ao narrar sua percepção da Criação de dentro do Éden; Miguel contando a Adão como se desenrolará a história de seus descendentes até o dia em que o Filho de Deus se sacrificará para perdoar a desobediência dos homens. Desta maneira, temos o confronto entre a narrativa oficial, transmitida pelos anjos Rafael e Miguel, e as narrativas marginais das Criaturas, Adão e Satã, com Milton como comentarista dos eventos, além de mediador entre os lados – Céu e Inferno, Céu e Terra, religião e ciência, tradição clássica e cristianismo, como podemos verificar nos versos que abrem o poema:

Da rebeldia adâmica, e o fruto
Da árvore interdita, e imortal prova
Que ao mundo trouxe morte e toda dor,
Com perda do Éden, 'té que homem maior
Nos restaure, e o lugar feliz nos ganhe,
Canta, celestial Musa, que no cume
Do Orebe, ou do Sinai lá, inspiraste

O pastor que ensinou a casta eleita,
De como no princípio céus e terra
Se ergueram do Caos; ou se o Monte Sião
Mais te encanta, e de Siloé o veio
Que corri p'lo oráculo de Deus,
Teu favor invoco à canção ousada,
Que em não mediano voo quer levar-se
Aos cimos de além Hélicon, buscando
Coisas em prosa ou rima não tentadas.
(MILTON, 2016, p. 31 - Livro I, Versos 1-16)

John Milton foi um prolífico intelectual de seu tempo, não se limitando à literatura e à política: bastante ativo durante a Guerra Civil Inglesa, apoiador de Oliver Cromwell e da Commonwealth, Milton escreveu um tratado em que defendia o regicídio de Carlos I, sendo, portanto, perseguido e preso após a restauração da monarquia em 1660. Seus livros foram queimados em praça pública e, já cego, Milton compôs o poema que é considerado sua *Magnum opus* e autobiografia, sendo diversas as críticas que o identificam com o rebelde Satã – vale destacar a afirmação do poeta William Blake de que “Milton era do partido do diabo sem o saber” (apud MILTON, 2016, p. 882). Como nosso foco é a ficção científica, vale ressaltar que John Milton conheceu Galileu Galilei em visita à Itália em 1638 e que há várias alusões ao trabalho do astrônomo italiano em *Paraíso perdido*: quando Rafael narra a Adão a Criação do mundo, fica clara a dificuldade do poeta em escolher entre o sistema copernicano e o geo-heliocentrismo que vigorava na época. Além disso, o anjo adverte o homem que tais conhecimentos não eram de sua alçada e que ele deveria aproveitar os prazeres proporcionados pelo Criador no Éden, sem se preocupar com o funcionamento dos outros mundos. O conflito entre ciência e religião era bastante forte à época de Milton, culminando com perseguições a vários cientistas: alguns renegaram suas teorias, outros se submeteram a punições, tais como o exílio ou a pena de morte, em nome de ideias que desafiavam as “verdades sagradas”. Da mesma maneira que a ciência desafiava a religião, o alinhamento radical de Milton à revolução proposta por Cromwell desafiou a política absolutista que predominava na Europa: como a monarquia foi reinstaurada, o poeta foi punido e forçado a se retratar. *Paraíso perdido*

é lido por muitos como um poema de arrependimento por retratar a punição de Satã e a vitória final do Filho de Deus na absolvição de todos os pecados da humanidade; no entanto, os potentes versos atribuídos a Satã encerram no poema a chama do espírito rebelde. Poderíamos questionar se o espetáculo dos astros narrados pelo anjo Rafael e proibido ao homem não seria, também, uma fagulha da ciência ofertada à curiosidade cerceada de seus contemporâneos. Por fim, Harold Bloom nos recorda de outro potente verso de Milton pós-Restauração, proferido pelo acorrentado Sansão em *Samson Agonistes* (1671): “Meus pés estão presos, mas meu punho está livre!” (MILTON, 2016, p. 11). Cego e desamparado, a poesia é a última arma do poeta que resiste às tradições contra as quais lutou por toda a vida.

Paraíso perdido questiona a autoridade criadora e, de certa maneira, profana a narrativa bíblica através de seu imbricamento com outras áreas do conhecimento, como a História, a Geografia, a Astronomia e também com os debates políticos dos quais Milton participou em sua época. Apesar da reprovação despertada pelo homem-Milton, o poeta-Milton foi alçado à posição de autoridade inquestionável para qualquer um que ousasse se aventurar no mundo literário. Mary Poovey (1984) aponta que a veneração de Milton nos círculos intelectuais londrinos do século XVIII era tamanha que Mary Wollstonecraft, filósofa feminista e mãe de Mary Shelley, não ousou atacá-lo abertamente pela forma submissa como Eva foi retratada em *Paraíso perdido*, ao passo que não poupou de críticas Rousseau e sua Sofia, na *Reivindicação dos direitos da mulher* (1792), um dos primeiros textos de filosofia feminista do ocidente.

É significativo que Wollstonecraft não possa atacar Milton diretamente. De todas as “autoridades” culturais que ela confronta, Milton é claramente o mais imponente, não apenas por causa de sua preeminência nas tradições religiosas, políticas e literárias inglesas, mas por causa da veneração especial dedicada a Milton pelo círculo londrino de Johnson. O fato de ela poder registrar sua ira contra Milton apenas por alusões e palavras em itálico em um texto citado (...) sugere a extensão do quanto ela ainda reluta em levar sua agressividade a sua lógica extrema.⁵ (POOVEY, 1984, p. 73)

5 “It is significant that Wollstonecraft cannot attack Milton directly. Of all the cultural “authorities”

Retornaremos à questão da representação feminina na seção seguinte; por ora, a polêmica entre Mary Wollstonecraft e John Milton nos interessa devido à forte influência de ambos sobre o romance criador-criatura *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. Gilbert & Gubar (2000) comentam o fato de Mary Shelley ter registrado a leitura de *Paraíso Perdido* em momentos críticos de sua vida e como essa leitura, juntamente com a leitura das obras de sua mãe, do pai – o também filósofo William Godwin –, e do marido, o poeta romântico Percy Bysshe Shelley, além de suas experiências pessoais – a culpa pela morte da mãe coincidir com o momento de seu nascimento, os conflitos com a madrasta, o repúdio do pai a seu relacionamento com Shelley, a descoberta da sexualidade e o horror de várias gestações malsucedidas ainda na adolescência – foram determinantes para a concepção de *Frankenstein*:

Ao mesmo tempo, é precisamente a coincidência de todas essas atividades díspares – seus estudos familiares, sua iniciação na sexualidade adulta e sua autodidática literária – que faz sua visão de *Paraíso perdido* tão significativa. Pois o desenvolvimento da noção de si como criatura e/ou criadora literária parece ter sido inseparável de sua emergente autodefinição como filha, amante, esposa e mãe. Deste modo, ela projeta seu mito do nascimento – seu mito da origem – precisamente naqueles termos cosmogônicos aos quais seus pais, seu marido e toda sua cultura literária continuamente aludiam: os termos de *Paraíso Perdido*, que (como ela indica na folha de rosto de seu romance) ela via anteceder, comparar-se e comentar a cosmogonia grega da peça de Prometeu que seu marido acabara de traduzir. É uma fantasia feminina do sexo e da leitura, então, um psicodrama gótico refletindo a percepção da própria Mary Shelley sobre o que poderíamos chamar de bibliogênese, que *Frankenstein* é uma versão da história misógina implícita em *Paraíso perdido*.⁶ (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 224)

she engages, Milton is clearly the most imposing, not only because of his preeminence in the English literary, political, and religious traditions but because of the special veneration accorded to Milton by Johnson's London circle. The fact that she can record her outrage against Milton only by allusions and by italicizing words in a quoted text (...) suggests the extent to which she is still reluctant to take her aggression to its logical extreme." (POOVEY, 1984, p. 73)

6 "At the same time, it is precisely the coincidence of all these disparate activities – her family studies, her initiation into adult sexuality, and her literary self-education – that makes her vision of

Apesar de Prometeu figurar no subtítulo do romance de Mary Shelley, evitaremos o mito grego em nossa análise por não nos parecer, a princípio, relevante na relação com as outras obras em análise. Vale destacar a observação de Harold Bloom sobre as aproximações entre Prometeu e *Paraíso perdido*:

Agrada-me, mais uma vez, a crítica de Nutall, que observa a inexistência de alusão a Prometeu em *Paraíso perdido*; penso que algo profundo em Milton, partidário do arianismo, tenha levado o poeta a evitar Prometeu. Milton exalta a Liberdade humana, inclusive a Liberdade de pecar, mas tenta não exaltar a rebeldia humana contra um tirano celestial. Na percepção de Blake e Shelley, um Prometeu subjaz em Milton, mas tal imputação em muito desagradaria ao autor. (MILTON, 2016, p. 12)

Como a última seção deste trabalho demonstrará, os romances que selecionamos não exaltam a transgressão de limites éticos pelos avanços da ciência, ou seja, a aniquilação das criaturas ou seu regresso a um estágio inicial demonstram que há uma autoridade maior que deve prevalecer ao final.

O romance de Mary Shelley se inicia por uma série de cartas escritas por um explorador, Robert Walton, a sua irmã, a Sra. Margaret Saville, que se encontra na Inglaterra. Walton tem uma imensa sede de conhecimento e, por isso, deixa seu país em direção ao Polo Norte a fim de estudar “o segredo do magnetismo”. As cartas são datadas do século XVIII (11 de dezembro a 12 de setembro de 17-), o chamado Século das Luzes, e aponta locais e acontecimentos reais, sendo possível compreender o início da Revolução Industrial como contemporânea aos eventos narrados. Durante

Paradise Lost so significant. For her developing sense of herself as a literary creature and/or creator seems to have been inseparable from her emerging self-definition as daughter, mistress, wife, and mother. Thus she cast her birth myth – her myth of origins – in precisely those cosmogenic terms to which her parents, her husband, and indeed her whole literary culture continually alluded: the terms of Paradise Lost, which (as she indicates even on the title page of her novel), she saw as preceding, paralleling, and commenting upon the Greek cosmogeny of the Prometheus play her husband had just translated. It is a female fantasy of sex and reading, then, a gothic psychodrama reflecting Mary Shalley’s own sense of what we might call bibliogenesis, that Frankenstein is a version of the misogynistic story implicit in Paradise Lost.” (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 224)

a exploração, no início de agosto, Walton e sua tripulação resgatam um cientista que vai até os confins do mundo e os limites do corpo humano para destruir sua terrível criação: inicia-se, então, a narrativa de Victor Frankenstein, que conta sua trajetória desde suas origens em uma amorosa família suíça ao interesse pela ciência, inicialmente a alquimia e, por fim, já na universidade, a anatomia e a eletricidade, que lhe permitem animar um corpo morto. Horrorizado com seu feito, Victor abandona sua criatura à própria sorte, mas esta acaba por se desenvolver de maneira autônoma e, após uma série de experiências malsucedidas de contato com seres humanos, resolve localizar seu criador e requisitar uma companhia da mesma espécie. Dentro da história do cientista, temos a Criatura narrando seu próprio desenvolvimento, de maneira análoga às narrativas de Satã e Adão no *Paraíso perdido* – inclusive, ele identifica a obra como parte de sua *Bildung*, como discutiremos no próximo tópico. Inicialmente, Victor concorda em criar uma fêmea para sua Criatura, mas logo se arrepende e destrói a experiência, fazendo com que aquela se converta em um monstro disposto a destruir todas as ligações de seu criador com a humanidade. A criatura-monstro tem sucesso em sua vingança e Victor põe em ação a caçada que o levará ao ponto em que Walton o encontra já moribundo. Após a morte de Frankenstein, Walton fica frente a frente com a Criatura, que expressa toda sua dor e remorso antes de se lançar para a morte nas águas polares.

As explorações marítimas são bastante presentes na ficção científica do final do século XIX, sendo o ponto de partida para o enredo de *A ilha do Dr. Moreau*, de H. G. Wells, que Adam Roberts (2006, p. 45) afirma ser “uma poderosa reformulação de *Frankenstein* e, através de Shelley, uma revisão do *Paraíso perdido* de Milton”. O romance começa com uma introdução escrita por Charles Edward Prendick, sobrinho e herdeiro de Edward Prendick, contextualizando o relato que encontrou entre as notas do tio: após ser dado como morto no naufrágio do navio *Lady Vain* em primeiro de fevereiro de 1887, Edward foi encontrado em cinco de janeiro de 1888 em um bote sem nome que teria pertencido à escuna desaparecida *Ipecacuanha*. Embora o tio tenha sido considerado louco após esse acontecimento e se afastado do convívio com outros homens, Charles Prendick nos apresenta, além das datas e dos nomes das embarcações, as coordenadas exatas do local onde Edward naufragou e

onde foi encontrado onze meses e quatro dias depois, apontando a chance de que, por inacreditáveis que fossem, os eventos narrados nas páginas seguintes pudessem ter ocorrido – afinal, como um homem teria sobrevivido à deriva por tanto tempo? Em seguida, temos o relato de Edward Prendick de seu naufrágio, do resgate pelo *Ipecacuanha* e seu desembarque na misteriosa ilha habitada pelo doutor Moreau, seu assistente Montgomery e diversas criaturas humanoides que, como logo descobrirá, são frutos de um experimento do cientista: utilizando técnicas de anatomia e hipnose, Moreau tenta desenvolver uma nova espécie de humanos partindo dos corpos de animais, muitas vezes da combinação de dois ou mais animais. A primeira reação de Prendick é o repúdio tanto aos cientistas como às criaturas; porém, no desenrolar dos capítulos, ele vai conhecendo cada um dos habitantes da ilha e desenvolve sentimentos complexos por eles, o que afetará suas relações com as outras pessoas quando retornar à “civilização”. Como essas criaturas apresentam uma inteligência própria, Prendick se surpreende com o desenvolvimento de uma “Lei” quase religiosa na ilha, que identifica Moreau como Deus e seu laboratório como local proibido, além de proibir práticas que facilitariam o retorno à condição animal, sendo o consumo do sangue o maior dos tabus. Moreau comenta com Prendick que essa Lei apenas retarda uma consequência inevitável, que é a prevalência da parcela animal sobre a consciência humana e que, por isso, ele segue desenvolvendo suas práticas a fim de encontrar uma maneira de eliminar a animalidade de suas criaturas. Uma experiência acaba dando errado e Moreau e sua fera matam um ao outro; o desespero pela ausência do mestre e o alcoolismo fazem com que Montgomery enfrente o mesmo destino e, assim, vendo-se sozinho, Prendick vale-se da experiência religiosa para convencer as criaturas restantes a continuarem vivendo sob a Lei. Inevitavelmente, como Moreau alertou, a carne é mais forte e todas as criaturas acabam retornando a seu estado original, com o agravamento de várias delas serem a combinação de diferentes espécies, o que torna insuportável a Prendick continuar vivendo na ilha.

Essas criaturas são “monstruosas” da mesma maneira como o era o monstro de Shelley; o que quer dizer que ambos são repulsivos e também estranhamente atraentes, belamente estranhos. Eles desenvolveram uma religião primitiva, centrada em Moreau como uma

combinação de um Deus da Misericórdia e da Dor; eles cantam “é Dele a Mão que fere, é Dele a mão que cura”. O Éden gótico do romance também inclui uma versão da bíblica “Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal” na proibição de Moreau aos homens-feras de provar o sangue. Essa ordem é, claro, desobedecida, e os homens-feras retornam a suas origens bestiais. Tudo isso fornece a Wells o veículo perfeito para satirizar a religião.⁷ (ROBERTS, 2006, p. 46)

Tendo isto em vista, além das claras influências de Milton e Shelley no romance de H. G. Wells, é importante notar que o autor estudou no lugar que se tornaria o Royal College of Science em Londres, onde foi aluno de biologia de Thomas Henry Huxley, conhecido como “o buldogue de Darwin” por sua acalorada defesa do evolucionismo, teoria então recente e não plenamente aceita pela academia, mas que certamente inspirou o autor em *A ilha do Dr. Moreau* (além de outras de suas obras).

Finalmente, Daniel Keyes (1927-2014) publica seu *Flores para Algernon* em um cenário que pode ser visto como a “era de ouro” da ficção científica, com o gênero já consolidado entre público e crítica e com grandes nomes como Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, Philip K. Dick, Frank Herbert, Ursula K. Le Guin, Kurt Vonnegut, dentre outros, lançando suas obras-primas. Além disso, o autor já tinha experiência em publicações do gênero, sendo que alguns anos antes, em 1960, seu conto “Flores para Algernon”, matriz do romance, recebeu o prêmio Hugo de melhor conto – em 1967, o romance homônimo dividiria o prêmio Nebula de melhor romance com *Babel-17*, de Samuel R. Delaney. De acordo com o próprio autor, a inspiração para a história veio da experiência que teve como professor em uma turma de alunos especiais, quando um aluno lhe questionou “se, caso se esforçasse o bastante, poderia se tornar inte-

7 These creations are ‘monstrous’ in much the way that Shelley’s monster was; which is to say, they are both repulsive and also oddly attractive, beautifully strange. They have developed a primitive religion, centred on Moreau as a combined God of Mercy and Pain; they chant ‘His is the Hand that wounds, His is the Hand that heals’. The novel’s Gothic Eden also includes a version of the biblical ‘Tree of the Knowledge of Good and Evil’ in Moreau’s injunction to the beast-men not to taste blood. This command is, of course, transgressed, and the beast-men revert to their bestial origins. All this provides Wells with a straightforward vehicle for satirising religion. (ROBERTS, 2006, p. 46)

ligente” (KEYES, 2018, p. 5). Assim nasceu a narrativa epistolar de Charlie Gordon, cujo empenho em se tornar inteligente comove a professora do Centro para Adultos Retardados da Universidade Beekman, Alice Kinnian, que o recomenda a um grupo de neurocientistas da faculdade que conduzia experimentos de aumento de Q.I. em animais. O procedimento havia sido bem sucedido em Algernon, um rato de laboratório, e estava pronto para ser testado em uma cobaia humana.

A narrativa se desenvolve através dos relatórios de progresso de Charlie, diários que se iniciam com os testes para ver se ele estava apto ao experimento e acompanham os resultados do procedimento; assim, é possível averiguar tanto o aperfeiçoamento formal da escrita de Charlie – ortografia, gramática, pontuação, etc. –, como seus processos mentais – percepções do cotidiano, avanços na aprendizagem, memórias que retornam via sonhos, o desabrochar da sexualidade, além de novos níveis de inteligência que, aos poucos, superam os daqueles que o tornaram um gênio. Em determinado momento, Charlie se revolta por se ver objeto de escrutínio de pessoas menos inteligentes do que ele e, juntamente com Algernon, desaparece na cidade, tornando-se sujeito de sua própria vida e vivendo novas experiências. Ele continua a estimular a inteligência de Algernon; no entanto, logo começa a perceber que o animal regride gradualmente e resolve retornar a seus “criadores”, tentando descobrir as possíveis falhas em sua gênese – tornando-se, portanto, seu autor e crítico – antes que seu próprio corpo o conduza ao estágio de retardamento inicial.

Além de todo o cânone da ficção científica que o precedeu, Daniel Keyes se formou em Psicologia pelo Brooklyn College em 1950. É interessante lembrar que a primeira metade do século XX foi bastante rica para o desenvolvimento da psicanálise e também da linguística em suas várias correntes, o que torna *Flores para Algernon* um romance bastante inovador, que conquistou gerações de leitores desde sua publicação e é um sucesso editorial até hoje – a edição brasileira passou por 7 reimpressões entre junho de 2018 e outubro de 2020.

MÃES E OBJETOS DE DESEJO: AS FIGURAS FEMININAS NO CONFRONTO DA ORIGEM

Em todas as obras que discutimos neste trabalho há complexos espelhamentos entre vários personagens, especialmente no que se refere aos relacionamentos entre pais e filhos, por isso é importante destacarmos os pares que nos interessam em cada um deles: Satã x Deus, a Criatura x Victor Frankenstein, o puma x Dr. Moreau, e Charlie Gordon x professor Nemur. Como enxergamos nessas relações a erupção da violência de um filho em relação a um pai, é impossível não associá-las prontamente ao complexo de Édipo; porém, há a ausência da figura materna que seria o objeto de disputa entre os pares, pois tratam-se de nascimentos artificiais. Deus cria o universo, os anjos, seu Filho, o Inferno, a Terra e seus habitantes, a partir do nada; Frankenstein organiza partes de cadáveres em um corpo a que dá vida através do galvanismo; Moreau molda animais vivos na forma de seres humanos e lhes imprime consciência através da hipnose; Nemur e os outros pesquisadores operam o cérebro de Charlie e o estimulam através de testes e métodos de ensino.

As figuras femininas são representadas à margem das narrativas, mas suas presenças são um poderoso espelho negativo nos conflitos. O primeiro “parto” que acontece em *Paraíso perdido* é o nascimento de Pecado do lado esquerdo da cabeça de Satã, uma paródia do nascimento de Palas Atena/Minerva, deusa da sabedoria e da guerra, na mitologia greco-latina:

Com serafins contigo acertados
Em conspiração contra o rei do Céu,
Bruscos raptos de dor te surpreenderam,
Que os olhos te apagaram, vagos, vendo
Por trevas zonzas, chamas que a cabeça
Espessas lançava, até que da sinistra
Franqueada, como tu em talhe e rosto
Lucífero, então eu também celeste,
Deusa armada, rompi e um grande assombro
Tolheu do Céu as hostes; dúbias logo
Se afastaram, chamando-me Pecado,
E por marca agorenta me tomaram.
(MILTON, 2016, p. 163 – Livro II, Versos 750-761)

De maneira igualmente dolorosa, Victor Frankenstein deu vida à sua criatura: após dois anos de trabalho, numa noite de novembro, o cientista vê o sucesso de sua obra e desmaia de exaustão em seguida. No entanto, Satã e Frankenstein encaram suas crias de maneira oposta: enquanto este abandona sua Criatura, Satã é seduzido pela beleza de Pecado, espelho de sua própria beleza celestial, e dessa união incestuosa provêm monstruosidades que habitarão o Inferno, além do filho que estupra a própria mãe e que com ela se espalhará entre os homens após a Queda de Adão e Eva, chamado de Morte. O incesto também é fundamental nas relações entre homens e mulheres de *Frankenstein*: assim como os pais de Victor adotaram Elizabeth Lavenza e a criaram como uma filha para que no futuro se casassem com ele – “minha mais que irmã” (SHELLEY, 2017, p. 52) –, sua Criatura o procurará no futuro exigindo que lhe construa uma companheira igualmente monstruosa, uma amante e irmã:

Exijo uma criatura de outro sexo, mas tão horrenda quanto eu. A gratificação é pequena, mas é tudo que posso receber, e isso deverá me contentar. É verdade, seremos monstros banidos do mundo; no entanto, por conta disso, seremos mais unidos um ao outro. Nossas vidas não serão felizes, mas inofensivas e livres da angústia que sinto agora. (SHELLEY, 2017, p. 153)

O incesto é também fundamental em *Flores para Algernon*. Temos quatro mulheres que fazem parte da trajetória de Charlie Gordon: sua mãe Rose, a irmã Norma, a professora Alice Kinnian e a vizinha artista Fay. Temos acesso às lembranças de infância de Charlie primeiramente através de sonhos, em seguida por livre associação.

Livre associação ainda é difícil porque é difícil não controlar a direção dos pensamentos... apenas deixar a mente aberta e permitir que qualquer coisa circule nela... ideias emergindo na superfície como um banho de espuma... uma mulher se banhando... uma garota... Norma tomando banho... Estou assistindo pelo buraco da fechadura... e, quando ela sai da banheira para se secar, vejo que o corpo dela é diferente do meu. Alguma coisa está faltando.

(...) Há um armário onde fica a cesta de roupas sujas, e ele gosta de tirar todas as roupas de dentro e olhar para elas. As coisas do seu pai e de sua mãe... e os vestidos de Norma. Ele gostaria de experimentá-los e fingir que é Norma, mas uma vez fez isso, e sua mãe

lhe deu uma surra. Dentro do cesto de roupas sujas, ele encontra as roupas íntimas de Norma com sangue seco. O que ela fez de errado? Ele está apavorado. Quem quer que tenha feito aquilo poderia voltar procurando por ele... (KEYES, 2018, pp. 83-84)

Com o tempo, Charlie consegue acessar de modo mais ou menos consciente essas memórias, mas é apenas ao confrontar o passado em uma visita à mãe e à irmã que as lacunas são preenchidas e velhas mágoas são perdoadas. Porém, antes desse encontro que só ocorre pouco antes da regressão do procedimento de Charlie, Rose e Norma são projetadas nas duas mulheres com quem ele se envolve emocional e sexualmente. Alice Kinnian é a professora da escola especial que indica Charlie para o procedimento e o auxilia nas primeiras etapas de seu desenvolvimento intelectual, tornando-se sua confidente e, aos poucos, também seu objeto de afeto e desejo. Todas as vezes que Charlie e Alice tentam se relacionar sexualmente, a imagem de Charlie, ainda criança, observando curiosamente de fora o assombra. Essa cisão entre o Charlie pós-cirurgia e o Charlie de antes sempre ocorre nos momentos relacionados ao sexo, e ele só consegue ter a primeira relação com Fay, sua vizinha artista e de mentalidade liberal, ao se embriagar, o que acaba “adormecendo” o “outro Charlie”. Alice pode ser identificada com Rose na medida em que são as duas que estimulam Charlie em sua busca pela inteligência: quando criança, a mãe se recusava a aceitar a deficiência intelectual do filho e tentou diversos tratamentos para ele; apenas após o nascimento de Norma, que se mostrou uma criança inteligente, Rose passou a demonstrar o desapontamento com o menino e, por fim, o exilou do convívio familiar por temer que ele ameaçasse a segurança e a socialização da filha. Uma possível identificação entre Norma e Fay se dá na medida que ambas representam a libertação para Charlie: a vizinha torna possível que ele se torne um sujeito sexual, enquanto a última o liberta das culpas que atormentavam o “outro Charlie”, possibilitando que ele se resolvesse com Alice Kinnian enquanto ainda havia tempo. Ainda sobre projeções, apontamos no início desta seção que o conflito central do romance ocorre entre Charlie e o professor Nemur, mas este é uma projeção masculina da figura de Rose que discutiremos na última seção deste texto.

Por fim, *A ilha do Dr. Moreau* é uma narrativa predominantemente masculina

e não há a presença de mulheres relacionadas ao passado de Prendick, Montgomery e Moreau. Dentre as criaturas da ilha, há uma fêmea-suína para três suínos-machos, várias outras fêmeas de origem indiscriminada e uma “mulher velha particularmente odiosa (e malcheirosa) feita de raposa e urso, a quem odiei desde o início. Diziam que ela era uma devota passional da Lei” (WELLS, capítulo XV). No entanto, uma análise voltada às teorias de gênero e à comparação do romance com *Paraíso perdido* poderia facilmente identificar M’ling, o “homem de cara preta” que auxiliava Montgomery, à figura submissa de Eva, mas isso é tema para outro trabalho.

Desta maneira, tentamos tornar mais clara a presença das “mães” dentro dessas narrativas, os “objetos de desejo” dentro do esquema edipiano, e encerrar nossa discussão, no tópico seguinte, com o confronto entre pai e filho e a extinção desses novos homens proporcionados pela ficção científica.

O CONFRONTO COM O CRIADOR E A ANIQUILAÇÃO DOS “NOVOS HOMENS”

Lúcifer era o anjo mais poderoso e favorito de Deus, mas não suportou que este tivesse criado um Filho à sua imagem e semelhança e partiu com sua horda de anjos para outra extremidade do Paraíso. Consumido pelo ciúme, convenceu a todos de que estavam sendo preteridos por esse Filho e de que eles deveriam governar o Céu como iguais, e não sob uma autoridade divina, afinal,

Quem viu tal criação? Recordas tu
O molde, quando o oleiro pôs o barro?
Não sei de ser em tempos quem não sou,
Nem de alguém a mim prévio, autogênitos
Do nosso próprio viço, quando o curso
Fatal fechou a esfera, sazonado
Parto do Céu natal, filhos etéreos.
(MILTON, 2016, p. 397 – Livro V, Versos 857-863)

Dessa maneira, Satã contesta a legitimidade do poder do Criador e até mesmo a autoria do universo, guiando as hordas rebeldes em batalha contra Deus e seus anjos

fiéis, sendo, finalmente, derrotados e relegados a um local que passou a se chamar Inferno. A narrativa bíblica adquire novos tons com a eloquência miltoniana, que concede que a Queda tanto de Satã e seus apoiadores como, depois, de Adão e Eva foram parte do plano divino enquanto alça o grande inimigo da humanidade a uma representação quase heroica. *Paraíso perdido* é a matriz dos romances que selecionamos não apenas por retratar a rebelião contra uma força criadora autoritária, mas, principalmente, por colocar os leitores na complexa posição de se rebelar também, pois é muito mais possível que nos identifiquemos com as criaturas em dor e raiva do que com seus criadores. Além disso, no centro de todas essas narrativas estão os problemas que a busca por um conhecimento sem limites encerra e, pensando na especificidade da ficção científica, expõe os dilemas éticos que devem ser confrontados e suas consequências para a humanidade.

Paraíso perdido foi um dos livros que formaram a humanidade da Criatura de Frankenstein e uma das leituras apreciadas por Charlie Gordon no apogeu de sua genialidade. É inegável sua influência também na bestial paródia do Éden criada pelo doutor Moreau no romance de Wells. No caso da obra de Shelley, a Criatura reflete sobre sua identificação inicial com Adão e, eventualmente, se confirma como uma figura satânica. A vingança implacável que jura contra Victor Frankenstein, quando este se recusa a criar uma companheira, ecoa a promessa de Satã a Deus, como os trechos a seguir demonstram: já que a derrota é incontestável, que fique a retaliação.

Mas certo sê,
 O bem jamais será nossa tarefa,
 Mas o mal nosso único prazer,
 Como o oposto da altíssima vontade
 Que combatemos. Se então a presciência
 Propuser outro bem do nosso mal,
 Deve ser mister nosso pervertê-lo,
 E do bem achar meios para o mal,
 O que sucede amiúde, e assim talvez
 O moleste, salvo erro, e desoriente
 Seus íntimos conselhos do alvo quisto.
 (MILTON, 2016, p. 45 - Livro I, Versos 158-168)

Nutri sentimentos de afeição, e eles foram recompensados com repulsa e escárnio. Homem! Pode odiar, mas tenha cautela! Suas horas transcorrerão em pavor e infortúnio, e não tardará o raio que fará desaparecer para sempre sua alegria. Deverá ser feliz enquanto mergulho na imensidão de minha desdita? Pode destruir minhas outras paixões, mas a vingança permanece; vingança, daqui por diante, mais estimada que a luz ou o alimento! Posso morrer; mas morrerá primeiro, meu tirano e algoz, maldizendo o sol que testemunhará sua miséria! Cuidado, pois sou destemido e, portanto, poderoso. Hei de vigiá-lo com a astúcia de uma serpente, de modo que possa inocular meu veneno. Homem, há de se arrepender dos males que me infligiu! (SHELLEY, 2017, p. 175)

Não é inocente a comparação que o monstro faz de si com a serpente, visto que é ela que Satã encarna para empreender sua maior vingança, a perdição da humanidade. Após essa promessa, a Criatura acompanha os passos de Frankenstein e o priva, uma a uma, de todas as companhias que lhe eram caras, sendo a última delas Elizabeth Lavenza, logo após sua noite de núpcias. Depois disso, Frankenstein decide que deverá destruir sua Criatura e o persegue até o extremo Norte do mundo – sendo o Norte o espaço tradicionalmente identificado como domínio de Satã –, onde não resiste às condições extremas e acaba morrendo. Após verificar o cumprimento de sua promessa e a extinção de seu criador, o monstro externaliza todo seu sofrimento a Walton antes de se lançar no mar gelado. Eis uma de suas últimas frases: “Mas é assim; o anjo decaído torna-se um diabo maligno. Entretanto, mesmo esse adversário de Deus e dos homens tinha amigos e companheiros na desolação. Eu estou só.” (SHELLEY, 2016, p. 225)

Em *A ilha do Dr. Moreau*, temos dois desafios à autoridade sagrada do criador: primeiro o homem-leopardo viola a Lei ao provar o sangue de outro animal. Prendick se compadece do olhar de desespero da criatura quando esta se vê encurralada e prestes a retornar ao laboratório do cientista para ser “reformado” e, num ato de misericórdia, o mata. Mesmo após essa catástrofe diante de todas suas criaturas, Moreau não desiste de suas experiências e acaba sendo assassinado por um puma em que trabalhava, uma obra ainda incompleta. Eventualmente, sem o controle do cientista/Deus, a parcela animal de cada um dos habitantes da ilha predomina e eles retornam a seu estado de natureza como feras selvagens.

Por fim, *Flores para Algernon* tem não exatamente o corpo, mas a mente de Charlie Gordon como arena de conflitos. Charlie já nascera e vivera trinta e dois anos como um homem mentalmente deficiente quando passou pelo procedimento que aumentou sua inteligência, portanto ele deve processar todos os traumas de seu passado em meio à experiência da aquisição de conhecimento. Torna-se claro, assim, que não é difícil para ele aprender coisas novas, já que ele logo supera em inteligência os cientistas que “o criaram”, mas, sim, lidar com o “outro Charlie” que habita esse mesmo corpo e que, ao final, retorna. São os traumas não processados do “outro Charlie”, que vivia em um paraíso de inocência e não enxergava o mal que as outras pessoas lhe causavam, que impedem as relações do novo homem com o mundo. A relação conturbada com a mãe e com o “outro Charlie” acabam por se refletir em sua relação com o vaidoso professor Nemur, um dos líderes da experiência, com quem nosso protagonista explode, bêbado, durante uma festa:

Você se gabou várias e várias vezes de que eu não era nada antes do experimento, e eu sei por quê. Porque, se eu não era nada, então você foi responsável por me criar, e isso transforma você em meu senhor e mestre. Você se ressentia por eu não mostrar minha gratidão a cada hora do dia. Ora, acredite se quiser, eu sou grato. Mas o que você fez por mim, incrível como pode ser, não lhe dá o direito de me tratar como um animal de laboratório. Sou um indivíduo agora, e Charlie também era antes de sequer entrar naquele laboratório. Você parece chocado! Sim, subitamente, nós descobrimos que eu sempre fui uma pessoa, inclusive antes, e isso desafia sua crença de que alguém com um Q.I. menor que 100 não merece sua consideração. Prof. Nemur, acho que, quando olha para sua consciência, isso incomoda você. (KEYES, 2018, p. 228)

Dessa maneira, Nemur é transformado em um criador tirano, cuja invenção propiciou a Charlie o acesso a conhecimentos além das possibilidades humanas normais, bem como o confronto com seu passado através do “outro Charlie” que habita sua mente. Como já dissemos anteriormente, Nemur pode ser visto, também, como projeção das exigências de Rose Gordon sobre o pequeno Charlie. Ao final do romance, Charlie percebe que Algernon, seu rato e primeira cobaia bem sucedida do

procedimento de aumento de inteligência, começa a regredir, e isso faz com que ele compreenda que o mesmo ocorrerá consigo. Dessa maneira, ele se empenha ainda mais em analisar as falhas no procedimento, de forma que Nemur e os outros pesquisadores possam entender o que deu errado e, futuramente, conseguir melhores resultados. A reconciliação, ao final, não se dá apenas com Nemur: além do redentor reencontro com Norma, a senilidade de Rose encerra, a seu modo, o ciclo conturbado dessa família, pois o filho encontrará semelhante destino em poucos meses. Assim como acompanhamos seu desenvolvimento intelectual e a complexificação de seus pensamentos, o livro retorna o estágio inicial de Charlie com seu baixo Q.I. Não é irrelevante que, de tantas obras à disposição, seja justamente *Paraíso perdido* a que Charlie lamenta não se recordar.

É uma sensação estranha pegar um livro que você leu e apreciou apenas alguns meses atrás e descobrir que não se lembra dele. Eu me lembro de como achava Milton maravilhoso. Quando peguei *Paraíso perdido*, apenas conseguia me lembrar de que era sobre Adão e Eva e a Árvore do Conhecimento, mas não consegui ligar os pontos. (KEYES, 2018, p. 265)

A ficção científica é um gênero que permite que os dilemas encenados em *Paraíso perdido*, que permeiam a humanidade desde seus primórdios, sejam recontados através da ciência de cada época. Assim, a Queda se torna possível tanto pela tentação de uma serpente falante como pela ousadia em se buscar a centelha de vida através do galvanismo, a humanidade através da anatomia e da hipnose, ou a inteligência sem limites através da neurocirurgia e de estímulos mentais. Em *Frankenstein* e *A ilha do Dr. Moreau*, o conflito é resolvido com a aniquilação tanto do cientista que ousou desafiar a natureza, como de suas criaturas antinaturais. Já *Paraíso perdido* e *Flores para Algernon* possibilitam o retorno ao idílio inicial, com a redenção da Humanidade através do sacrifício do Filho de Deus no primeiro e a reconquista da inocência inicial de Charlie neste último.

REFERÊNCIAS

- GILBERT, Sandra M. & GUBAR, Susan. Horror's Twin: Mary Shelley's Monstrous Eve. In: *The Madwoman in the attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 2nd. edition. New Haven, London: Yale University Press, 2000. pp. 213-247
- KEYES, David. *Flores para Algernon*. Tradução de Luisa Geisler. São Paulo: Aleph, 2018.
- MILTON, John. *Paraíso perdido* (edição bilíngue). Tradução de Daniel Jonas. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.
- POOVEY, Mary. *The proper lady and the woman writer: Ideology as style in the works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- ROBERTS, Adam. *Science Fiction*. (The New Critical Idiom Series). 2nd. ed. London: Routledge, 2006.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Tradução de Márcia Xavier de Brito. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.
- WELLS, H. G. *The Island of Doctor Moreau*. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/159/159-h/159-h.htm>. Acesso em 19/02/2021.