

## O HERÓI (E O) ABJECTO

---

Resultando de um conjunto de características excepcionais e invulgares, os heróis românticos apresentam-se como figuras monstruosas que despertam simultaneamente o fascínio e a abjeção. Nas obras seleccionadas para este artigo, a repulsa prende-se tanto com questões morais (com uma rejeição/aceitação dos comportamentos dos heróis), como com questões físicas associadas a questões morais. Trata-se, portanto, de heróis que traduzem o “sintoma do abjecto” descrito por Julia Kristeva em *Pouvoirs de l’Horreur*, de elementos que perturbam a identidade, o sistema e a ordem, destruindo as fronteiras sociais e não respeitando posições definidas, nem regras, nem fronteiras ou limites impostos socialmente.

**Sílvia Quinteiro** - ESGHT

Quando falamos da Revolução Francesa, falamos sem dúvida de um acontecimento que mudou definitivamente o mundo e que, para além de ter dado origem às constituições escritas, aos governos parlamentares e a uma ideologia secular, despoletou também um sentimento de agitação e um desejo de revolta contra o poder instalado aos níveis religioso, político e pessoal que se fez sentir por toda a Europa, e não só. Estes sentimentos derivam de uma ruptura e de uma fragmentação que estão patentes quer ao nível sócio-político quer ao nível pessoal e, de um modo notório, ao nível das artes. Falamos, pois, de uma Europa fisicamente destrocada, habitada por uma população física e psicologicamente mutilada, mas também de uma Europa que, em termos culturais, se encontra “dilacerada entre o racionalismo das Luzes e o renascer do misticismo.” (Tulard, 1989, vol. II: 144). Esta Europa fragmentada é vivida pelos autores e transposta para as artes, reflectindo-se na criação de obras que consistem elas próprias numa soma de fragmentos, obrigando o leitor a deambular de história em história, de camada em camada, como sucede em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* (Mary Shelley, 1818) e em *Melmoth the Wanderer* (Charles

Marturin, 1820)<sup>1</sup>. Uma fragmentação que se reflecte igualmente, e de modo decisivo, na criação de personagens que representam sujeitos também eles simbólica e literalmente fragmentados.

Com efeito, os heróis do período Romântico são frequentemente sujeitos física e ou psicologicamente fragmentados – característica que reconhecemos facilmente em Victor Frankenstein e na sua criatura ou em Melmoth, mas também nos heróis de *Dracula* de Bram Stoker (1897), de *Moby Dick* de Melville (1850) e de *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Stevenson (1886), entre outros, nomeadamente das literaturas Francesa e Alemã. Eles são figuras fraccionadas e paradoxais que se distinguem pelas características extraordinárias e invulgares que fazem deles monstros: corpos e mentes que se evidenciam e que despertam a curiosidade do Outro porque, segundo José Gil (1994: 78-81), exibem uma “superabundância de realidade” e um “excesso de presença”. De resto, é todo este conjunto de características singulares que proporciona tanto o fascínio como a abjeção daqueles que aqui designamos como heróis-monstros, e que leva a que estes nos surjam ao mesmo tempo como objectos de atracção e objectos de

repulsa. Estamos pois perante um tipo herói que se enquadra na definição de abjecto proposta por Julia Kristeva em *Pouvoirs de l’Horreur* (1980: 9-39), ou seja, um herói que atrai porque é repulsivo e que é tanto mais atraente quanto maior for o sentimento de repulsa que provoca.

O herói é então, na sua monstruosidade, o elemento da sociedade que, não sendo limpo ou adequado, ela procura eliminar. De resto, a sociedade – que aqui referimos como um Eu/elemento pretensamente limpo e adequado – rejeita, expulsa e exclui o desadequado, o sujo, a desordem corporal e o anti-social (Gross, 1990: 86), no fundo tudo aquilo que caracteriza a figura monstruosa. Sujeito e sociedade procuram atingir uma identidade sem mácula, uma identidade perfeita, que oculte os aspectos (físicos e morais) indesejáveis. Assim, a abjeção surge em duas situações distintas: aquela em que o herói reconhece em si um lado abjecto que procura suprimir, e aquela em que é o próprio herói que constitui o elemento abjecto de uma sociedade que o procura erradicar. Consta-se em ambos os casos a existência de um processo de afastamento que vai de encontro ao conceito de abjeção proposto por



Kristeva, ou seja, a um desfazer-se da multiplicidade primordial do sujeito ou da sociedade (uma vez que esta seria impeditiva do emergir da identidade coerente); e a um colocar-se o Eu sob o jugo de uma autoridade externa que funciona no sentido da sociabilização dentro de um sistema que recusa a multiplicidade (Hogle, 1998: 204). David Punter, em *Gothic Pathologies* (1998: 43-62), faz uma análise da relação entre a lei e o corpo do monstro que ilustra o modo como esta autoridade externa procura anular a multiplicidade. O autor afirma que a lei constitui uma forma de padronizar o corpo – ideia que é partilhada por Paulo Cunha e Silva, quando afirma que o corpo será “sempre um prisioneiro dos constrangimentos políticos que ditam, que delimitam o lugar, que fazem dele não um espaço de liberdade, mas um espaço normativo” (Silva, 1999: 70). Punter afirma mesmo que a lei rejeita o corpo excepcional (e acrescentaríamos que também a mente excepcional) e que, deste modo, perante ela não existem monstros, já que estes a colocariam em causa, inviabilizando-a mesmo no seu limite. Contudo, ao tentar desfazer-se daquilo que em si é abjecto, sociedade e sujeito estão a criar uma identidade provisória e por isso instável. O recusar algo que é parte de si e o tentar afastar permanentemente algo que pode ser recalçado e ocultado, mas nunca eliminado, dá origem a uma fragmentação interior e a uma fragilidade da identidade que são comuns ao herói-monstro e à sociedade a que ele *pertence*.

Nos já referidos *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* e *Melmoth the Wanderer*, mas também em *Quatrevingt-treize* de Victor Hugo (1874), em *Faust I* de Goethe (1808), em *Le Comte de Monte-Cristo* de Dumas (1845) e em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* de Chamisso (1813), o processo de abjecção prende-se tanto com questões morais, com uma rejeição/aceitação dos comportamentos dos heróis, como com questões

físicas associadas a questões morais. Nos casos de *Melmoth the Wanderer*, de *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* e de *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, a invulgaridade/deformação física surge como sinal da transgressão moral. Deste modo, verificamos que os poderes extraordinários de Melmoth, à semelhança dos de Schlemihl (bem como o facto de este não ter sombra) advêm de pactos com o demónio que estes poderes acabam por revelar, ou que estão subentendidos, como sucede no caso de Edmond Dantès. Já em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, e ainda que o princípio seja o mesmo e que a deformação física revele uma deformação moral, a questão coloca-se de um modo mais elaborado: Victor manifesta a sua deformação moral através da projecção da mesma no corpo aberrante da sua criação<sup>2</sup>:

Victor Frankenstein, ao arrogar-se o direito de se apropriar de e substituir as funções do útero materno, está perfeitamente consciente da ambivalência e dos riscos da sua posição, sendo o terror que o monstro lhe inspira quando o vê pela primeira vez o resultado do seu aspecto grotesco, por um lado, e por outro, o medo do castigo divino, de ser punido e engolido por esse mesmo útero que ele rejeitou (Ferreira, 1996: 92).

Segundo Jerrold Hogle (1998: 195), a criatura de Frankenstein (à semelhança do que sucede noutras relações Criador/monstro) é o espaço daquilo de que Victor se quer desfazer, neste caso a sua própria deformação moral. A criatura monstruosa exhibe no seu corpo a multiplicidade que Victor procura ocultar – ela é a corporização do lado abjecto da personalidade que Victor não só oculta como recusa. Com efeito, no processo de recolha de restos humanos para criação de uma vida que pretende coesa, é o próprio criador que se vai degradando, transformando-se em fragmento – “Sometimes I grew alarmed at the wreck I perceived I had become” (1998 [1818]: 56) - e

revelando afinal um lado abjecto que é finalmente exposto na sua totalidade quando vê pela primeira vez a sua criação, o reflexo de si próprio:

His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of lustrous black, and flowing; his teeth of pearly whiteness; but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun-white sockets in which they were set, his shrivelled complexion, and straight black lips.

(Shelley, 1998 [1818]: 57)

O processo de criação revela-se afinal um processo de mostração: de exibição do que existe mas não devia ser mostrado, do *unheimlich* de Freud (Freud, 1998 [1919]: 166). Significativamente, a pele da criatura de Victor não se apresenta como uma camada uniformizadora da superfície do corpo, mas sim como uma transparência através da qual é revelada a multiplicidade que compõe o seu interior e que deveria ser tendencialmente ocultada. Há um mostrar daquilo que é mais íntimo (física e mentalmente) num acto de total despudor. A criatura exhibe todo o seu horror e, até mesmo aquilo que poderia ser sinónimo de perfeição, como a brancura dos dentes e o cabelo negro brilhante, acaba por constituir um meio de sublinhar o horror da incoerência: os dentes brancos contrastam com os lábios pretos, o cabelo negro cai sobre uma pele amarela (que não é asiática) e junto a uns olhos esbranquiçados. Do conjunto ressalta a multiplicidade e a total desconexão dos diferentes elementos que o compõem, o fracasso total da tentativa de representação do ser perfeito.

A criatura de Victor não é pois sinónimo de um desfazer-se do elemento abjecto, como propõe Hogle, mas sim um revelar de tudo aquilo que Victor rejeita, do seu lado abjecto/do monstro em si, daquilo que não pode ser reduzido a uma unidade coerente dentro de um sistema. A monstruosidade da criatura manifesta-se na

medida em que corporiza e distancia tudo o que em Víctor e nela própria é rejeitável pela cultura ocidental – tudo aquilo a que Hogle se refere como “betwixt-and-between” (Hogle, 1998: 186): a indefinição em termos sexuais, culturais e de classe que abre um vasto conjunto de possibilidades e que inviabiliza a classificação do sujeito.

Os heróis-monstros são, pois, elementos que pela sua diferença, pelas marcas extraordinárias que ostentam, constituem figuras indizíveis, inclassificáveis, alteridades inassimiláveis que correspondem deste modo ao “sintoma do abjecto” descrito por Julia Kristeva (1980: 19), isto é, a uma “estrutura dentro do corpo”, a “um estranho não-assimilável”, a um “monstro”: “Le symptôme: un Langage, déclarant forfait, structure dans le corps un étranger inassimilable, monstre” (Kristeva, 1980: 19). Efectivamente, a sociedade é incapaz de assimilar estes heróis, mas também é incapaz de os eliminar e, segundo Kristeva, é o reconhecimento da impossibilidade de excluir os elementos ameaçadores e anti-sociais que provoca a sensação e a atitude a que a autora chama abjecção (Gross, 1990: 87).

O conjunto de malformações que caracterizam os heróis sublimes torna-os simultaneamente cativantes e repulsivos, possuidores de um fascínio que Kristeva diz próprio do (sujeito) abjecto e que ele utiliza sobre as suas vítimas, tornando-as submissas e voluntárias (1980: 16-17). De resto, este encantamento é uma constante nos heróis românticos. Eles são figuras carismáticas a que não é possível ficar indiferente, são personagens arrebatadoras e repugnantes, geradoras de ódios e afeições, ou de uma mistura de ambos. Estas características inexplicavelmente ligadas traduzem-se na própria expressão herói-vilão, habitualmente utilizada para designar o herói romântico: isto porque, se por um lado eles provocam um sentimento de revolta devido aos seus actos criminosos, por outro não deixam de

exercer sobre os que os rodeiam, e sobre o próprio leitor, a atracção que faz deles heróis. Na obra de Dumas, existe mesmo uma situação de escravatura expressa, através da qual podemos verificar o poder de sedução de Monte-Cristo. Com efeito, o herói apresenta Haydée como sua escrava e, apesar de lhe devolver a liberdade, ela opta por permanecer junto dele, substituindo-se assim a tirania típica destes heróis-monstros por esta outra forma de poder que lhes é característica, a sedução. Para além disso, o Conde exhibe também ostensivamente o poder que tem sobre a vida de Ali, que diz ser seu escravo e seu cão, mas que também ele aparenta ser mais dominado pelo poder sedutor do Conde do que pelo facto de ser sua propriedade (Dumas, 1981[1845]: 587).

Independentemente da vontade ou do juízo racional do Outro, a atracção pelo herói abjecto (que é também uma atracção pelo abismo) é inevitável. Importa pois distinguir duas situações em que o abjecto se verifica: aquela em que o herói reconhece em si um lado abjecto que procura suprimir, e aquela em que é o próprio herói quem constitui o elemento abjecto de uma sociedade que o procura erradicar. É o que sucede, por exemplo, em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, onde Mina, apesar de aterrorizada desde o primeiro momento perante a figura de Schlemihl (Chamisso, 1901 [1813]: 77), não consegue evitar um amor que acabará por conduzi-la (in)voluntariamente à desgraça.

Em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, tal como em *Faust I*, por exemplo, a questão do abjecto não se coloca apenas ao nível da figura do herói, mas também da sua relação com outros elementos abjectos<sup>3</sup> – no caso de Schlemihl, salienta-se a sua relação com o ouro e com o homem de cinzento. Numa passagem referente ao seu relacionamento com a fortuna que possui, Schlemihl expressa-se em termos de atracção/repulsa, como se estivesse a falar de uma

questão sexual - o ouro é algo que ele deseja e possui de uma forma quase carnal, com volúpia, para o rejeitar logo em seguida:

So verging der Tag, der Abend; ich schloß meine Tür nicht auf, die Nacht fand mich liegend auf dem Golde, und darauf übermannte mich der Schlaf. [...] Ich stieß von mir mit Unwillen und Überdruß dieses Gold, an dem ich kurz vorher mein törichtes Herz gesättigt [...]. (Chamisso, 1901 [1813]: 75)

Trata-se de uma relação que reflecte afinal a de Peter Schlemihl consigo próprio (a sua fragmentação interior) e o modo como encara, não só o ouro perturbador, sujo e impeditivo da sua tranquilidade, mas também aquele que lho proporcionou. Efectivamente, é a abjecção que define a sua experiência quando observa o homem de cinzento. Schlemihl sente-se incapaz de evitar olhar para uma figura que não suporta:

“[S]o ward mir doch seine blasse Erscheinung, von der ich kein Auge abwenden konnte, so schauerlich, daß ich sie nicht Länger ertragen konnte” (Chamisso, 1901 [1813]: 72).

Mas, em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, a conexão entre ouro e abjecção vai além dos sentimentos do protagonista. Na verdade, existe uma outra vertente deste objecto que é semelhante à que se verifica em *Le Comte de Monte-Cristo*: aqui o dinheiro assume o papel de objecto que potencia parte do fascínio dominador exercido pelo herói sobre os outros. É a riqueza que encanta os que o rodeiam ao ponto de, em parte, as suas faculdades ficarem suspensas, mas também, e em grande medida, de eles fingirem não se aperceber da estranheza e da diferença, ou até mesmo dos comportamentos transgressores e das mentiras dos heróis. Ou seja, é o ouro que faz de um sujeito, que à partida seria apenas repulsivo, um indivíduo atraente, ao qual todos se submetem prontamente. A fortuna encanta, mas também compra e, como tal, expõe outros elementos abjectos, nomeadamente a hipocrisia e a falsa

moralidade que presidem ao encenar social do Eu limpo e adequado.

Podemos pois aproximar este fascínio pelo objecto daquilo que Edmund Burke, em *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), designa por estupor (“astonishment”) e que é o resultado do carácter excepcional do sujeito e da sua exposição, da exibição de uma singularidade deformada. Tal como Burke propõe na sua definição da experiência sublime (Burke, 1990 [1757]: 57), também perante o objecto abjecto se dá um gelar das faculdades, uma suspensão do ser que observa. O que torna estes heróis sedutores e temíveis é afinal a singularidade pressentida (a noção ou a suspeita de que algo de obscuro marcou o passado do herói, até mesmo a sua origem, e o acompanha até ao presente), que se alia a um grau de exposição apenas suficiente para despertar a curiosidade, o interesse, e provocar a incapacidade de desviar o olhar. Tal como Peter Schlemihl, o herói que por ter perdido a sombra e por se ter tornado misteriosamente rico e eloquente se transforma numa figura notada, também Melmoth e Cimourdain são figuras que despertam a curiosidade daqueles que os olham como se fossem abismos perigosos, temíveis, mas absolutamente irresistíveis. O mistério que envolve Melmoth (tal como o que envolve Edmond Dantès) faz com que, apesar de ser aterrador (ou por causa disso) ele centre sobre si todas as atenções. A mesma sociedade que o procura suprimir não consegue evitar o seu fascínio. Já no caso de Cimourdain, o herói de *Quatrevingt-treize*, existe também um passado obscuro – a sua vida enquanto pai, que o narrador afirma ser o seu lado negativo (Hugo, 1993 [1827]: 116) – aqui aliado a um carácter severo e insondável. Todavia, neste caso, não são só os aspectos que à partida poderiam ser considerados negativos pela sociedade que atraem, mas também o mistério em torno da sua absoluta rectidão de carácter e do seu invulgar

sentido de justiça – o tentar perceber até onde Cimourdain consegue levar as suas paixões (extremas e inconciliáveis) pela justiça e por Gauvain.

O sentimento da sociedade perante o herói-monstro/abjecto é afinal um sentimento próximo daquele a que Fernando Guerreiro se refere como obsceno, escrevendo acerca do modo como após o assassinato de Marat, o corpo e a tela do corpo se tornaram objectos exibidos e visitados, ainda que insuportáveis para o olhar (Guerreiro, 1999: 32). Com efeito, a famosa tela de David expõe o objecto presente no corpo morto de Marat: a doença de pele que obrigava o herói da Revolução Francesa a trabalhar na banheira, a morte (provavelmente o mais constante elemento de atracção e de repulsa) e o assassinato em si, comportamento socialmente reprovável, mas que aqui surge também como evidência do lado moralmente abjecto de Marat, que levou Charlotte Corday a eliminá-lo. Marat constitui, pois, uma figuração do repulsivo em termos físicos e morais, que só a grandeza de David permite representar de modo simultaneamente repugnante e sedutor (Janson, 1992: 597) – abjecto, portanto.

Retomando o pensamento de Julia Kristeva, a autora afirma que o que verdadeiramente motiva a abjecção não são apenas os aspectos menos limpos ou saudáveis, mas sim tudo aquilo que perturba a identidade, o sistema e a ordem. Ora, os heróis-monstros não são senão sujeitos cujas características, pela sua excepcionalidade e hibridiz, questionam de modo directo o sistema e a ordem, fazendo com que, tal como o abjecto (Kristeva, 1980: 17), eles constituam uma fronteira e uma ambiguidade. Estes heróis singulares e monstruosos existem num e constituem um espaço limiar, ambíguo e dificilmente identificável, destruindo as fronteiras sociais e não respeitando posições definidas, nem regras, nem limites impostos socialmente (Gross, 1990: 90).

Efectivamente, são estas figuras ab-

jectas que, por reunirem um conjunto de características que se opõem entre si, possibilitam e fomentam nas obras o esbater dos limites entre aquilo que é adequado e o que não é adequado, entre o limpo e o sujo, o são e o doentio, o Bem e o Mal, o herói e o vilão e, até mesmo, entre o humano e o não-humano. Como bem nota José Gil, “o monstro não se situa fora do domínio humano: encontra-se no seu limite” (1994: 12) – e a monstruosidade destes heróis reside justamente no facto de algo em si permanecer humano<sup>4</sup>, ainda que apresentem determinados comportamentos e características que colidem com essa condição. O monstro, como o abjecto, é a expressão do que há de inexprimível no humano e, nesse sentido, ele constitui aquilo a que Fernando Guerreiro chama “o reverso da indicibilidade e da infigurabilidade” (2000: 36). Situando-se no limite do humano, a figura monstruosa não é um ser de outro mundo ou de outro tempo, mas sim uma representação presente (no tempo e no espaço) do inexprimível humano, como propõe Lyotard (1997: 99).

A figura do monstro não oculta a sua humanidade, muito pelo contrário, sendo uma figura de fronteira, ela expõe os limites, os espaços de ruptura por entre os quais é possível visualizar aquilo que é a intimidade ocultada pelo sujeito dito “normal”. A exibição desse lado oculto e indizível do ser humano revela uma intimidade aterradora, que não é nova, mas sim algo de familiar que, por ser terrível, foi reprimido pelo sujeito e pela sociedade. Este lado terrível que se revela no monstro corresponde pois às ideias de repressão e de secretismo que Freud e Schelling associam ao conceito de *unheimlich* – algo que, sendo familiar, nunca deveria contudo ter sido revelado:

[F]or this [*unheimlich*] is in reality nothing new or foreign, but something familiar and old – established in the mind that has been estranged only by the process of repression. This

reference to the factor of repression enables us, furthermore, to understand Schelling's definition of the uncanny as something which ought to have been kept concealed but which has nevertheless come to light. (Freud 1998 [1919]: 166)

Para concluir, gostaríamos de sublinhar o facto de estes heróis compósitos e monstruosos não constituírem apenas uma figuração da desordem, do desequilíbrio e da inadequação física e moral do Eu, mas sim uma representação de como sujeito e sociedade são incapazes de eliminar o objecto e de construir uma identidade coerente e definitiva.

.....

**1** A este respeito confronte-se "Unprepared for Sudden Transformation": Identity and Politics in *Melmoth the Wanderer*", de Joseph Lew (1994: 173-223).

**2** Motivo pelo qual não isolamos a criatura de Frankenstein como um caso de repulsa puramente física.

**3** Não colocamos aqui a questão relativamente a *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* por ser ténue a linha que, na obra de Mary Shelley, separa e une sujeito e objecto.

**4** Esta ambiguidade é também característica de uma outra categoria estética que acolhe aspectos repulsivos como sejam a fealdade e a enfermidade (Hugo, 1993 [1827]: 73), a categoria do grotesco. Uma categoria que Bayer-Berenbaum (1982: 28-29) opõe à de distorção, considerando que esta se traduz no exagero de uma característica da personagem (tamanho do nariz, dos olhos, etc.), enquanto o grotesco consiste, como sucede no caso da criatura de Frankenstein (Shelley, 1998 [1818]: 57), numa combinação inusitada de características consideradas normais ou até mesmo belas. Deste modo, o grotesco residiria sempre na estranheza inerente ao modo de organizar as partes e não nestas, constituindo uma demonstração do caos subjacente.



## Referências bibliográficas

---

- CHAMISSO, Adelbert von (1901) [1813], *Peter Schlemihls wundersame Geschichte. Gedichte. Prosa*, Wilhelm Goldmann Verlag, München.
- DUMAS, Alexandre (pai) (1981) [1845], *Le Comte de Monte-Cristo*, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, Paris.
- GOETHE, J. W. (2002) [1808], «Faust I» in Erich Trunz (ed.), *Goethe - Faust*, Verlag C. H. Beck, München, pp. 9-145.
- HUGO, Victor (1979) [1874], *Quatrevingt-treize*, Collection Folio Classique, Éditions Gallimard, Paris.
- MATURIN, Charles (1989) [1820], *Melmoth the Wanderer*, Oxford World's Classics, Oxford University Press, Oxford and New York.
- SHELLEY, Mary (1998) [1818], *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, Oxford World's Classics, Oxford University Press, Oxford and New York

## Secundária

---

- BAYER-BERENBAUM, Linda (1982), *The Gothic Imagination. Expansion in Gothic Literature and Art*, Associated University Presses, Mississauga, Ontario.
- BURKE, Edmund. (1990) [1757], *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Basil Blackwell, London.
- FERREIRA, Maria Aline (1996), «Reprodução, Abjeção e Desejo em Frankenstein» in *Anglo-Saxónica, Revista do Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa*, Série II – N.os 2 e 3, Edições Colibri, Lisboa, pp. 89-98.
- FREUD, Sigmund (1998) [1919], «The Uncanny» in Julie Rivkin and Michael Ryan (eds.), *Literary Theory: an Anthology*, Basil Blackwell, Oxford, pp. 154-167.
- GIL, José (1994), *Monstros*, Quetzal, Lisboa.
- GROSS, Elizabeth (1990), «The Body of Signification» in John Fletcher and Andrew Benjamin (eds.), *Abjection, Melancholia and Love: the work of Julia Kristeva*, Routledge, London and New York, pp. 80-103.
- GUERREIRO, Fernando (1999), «O Marat de David: o Último Quadro Antes da Pintura» in *Românica, Fim de Século*, nº 8, Edições Cosmos, Lisboa, pp. 29-34.
- GUERREIRO, Fernando (2000), *Monstros Felizes - La Fontaine, Diderot, Sade, Marat*, Edições Colibri, Lisboa.
- HOGLE, Jerrold E. (1998), «Frankenstein as Neo-Gothic: From the Ghost of the Counterfeit to the Monster of Abjection» in Tilottama Rajan and Julia M. Wright (eds.), *Romanticism, History, and the Possibilities of Genre*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 176-210.
- HUGO, Victor (1993) [1827], «Préface» in *Cromwell*, GF-Flammarion, Paris.
- JANSON, H. W. (1992), *História da Arte*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- KRISTEVA, Julia (1980) *Pouvoirs de l'Horreur: Essai sur l'Abjection*, Éditions du Seuil, Paris.
- LEW, Joseph W. (1994), «'Unprepared for Sudden Transformation': Identity and Politics in *Melmoth the Wanderer*» in *Studies in the Novel*, v26, nº2, Summer 1994, pp. 173(23), Gale Group Databases, University of North Texas, Denton, 18 de Junho de 2002, <http://www.infotrac.galegroup.com>.
- LYOTARD, Jean François (1997), *O Inumano. Considerações sobre o Tempo*, Editorial Estampa, Lisboa.
- PUNTER, David (1998), *Gothic Pathologies. The Text, The Body and The Law*, Macmillan Press Ltd, London.
- SILVA, Paulo Cunha e (1999), *O Lugar do Corpo*, Instituto Piaget, Lisboa.
- TULARD, J., FAYARD, J.-F., FIERRO, A. (1989), *História da Revolução Francesa*, Vol. II, Livros do Brasil, Lisboa.