MOYSÉS, Maria Eduarda Pacheco. Do Terror Gótico À Comédia Musical: A Intermidialidade Entre O Romance Frankenstein (1818) E A Peça Young Frankenstein (2007). *Revista Letrar*, ano 5, n. 9, 2026.

Do Terror Gótico À Comédia Musical: A Intermidialidade Entre O Romance Frankenstein (1818) E A Peça Young Frankenstein (2007)

Maria Eduarda Pacheco Moysés (UFRGS)

Resumo: Este artigo investiga as relações intermidiáticas entre o romance *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, e o musical *Young Frankenstein* (2007), de Mel Brooks e Thomas Meehan, analisando como o mito de Frankenstein é transposto, ressignificado e recontextualizado nas diferentes mídias. Com base nos estudos de intermidialidade propostos por Ghirardi, Rajewsky e Diniz (2020), consideramos especialmente os processos de transposição midiática e de combinação de mídias que articulam o diálogo entre as duas obras. A partir de uma leitura comparativa, discutimos como elementos característicos do terror gótico são transformados em recursos cômicos e performáticos no musical, evidenciando mudanças de gênero, linguagem e estética. Argumenta-se que *Young Frankenstein* não apenas reinterpreta o texto-fonte, mas também amplia suas possibilidades expressivas ao integrar música, performance e humor, demonstrando a potência do mito de Frankenstein como narrativa continuamente adaptável. Concluímos que a intermidialidade oferece um caminho produtivo para compreender as dinâmicas de reinvenção e permanência dessa obra no imaginário cultural contemporâneo.
Palavras-chave: Frankenstein; intermidialidade; transposição; combinação; comparação.

Abstract: This article investigates the intermedial relationships between the novel Frankenstein (1818), by Mary Shelley, and the musical Young Frankenstein (2007), by Mel Brooks and Thomas Meehan, analyzing how the Frankenstein myth is transposed, re-signified, and recontextualized across different media. Based on intermediality studies proposed by Ghirardi, Rajewsky, and Diniz (2020), we focus especially on the processes of media transposition and media combination that articulate the dialogue between the two works. Through a comparative reading, we discuss how characteristic elements of Gothic horror are transformed into comic and performative devices in the musical, highlighting changes in genre, language, and aesthetics. We argue that Young Frankenstein not only reinterprets the source text but also expands its expressive possibilities by integrating music, performance, and humor, demonstrating the power of the Frankenstein myth as a continually adaptable narrative. We conclude that intermediality offers a productive framework for understanding the dynamics of reinvention and continuity of this work in the contemporary cultural imagination.
Keywords: Frankenstein; intermediality; transposition; combination; comparison.

1. Introdução

Em consonância com as transformações sociais ao longo dos anos, há uma mudança na maneira em que as sociedades se expressam e se comunicam. Com o desenvolvimento de novas mídias, os indivíduos tendem a recontar histórias de maneiras diferentes através desses meios de comunicação que vão surgindo, a fim de mostrar novas dimensões, aspectos e interpretações

individuais das histórias. Segundo Ghirardi, Rajewsky e Diniz (2020), é nesse contexto que se dá o desenvolvimento de pesquisas que possuem a mídia como objeto de estudo, com o "interesse em investigar diferentes mídias e sua relação com novas formas de construção de sentidos nas sociedades contemporâneas" (Ghirardi, Rajewsky e Diniz, 2020, p. 13).

Entre as pesquisas desenvolvidas no campo dos estudos de mídia, destaca-se a intermidialidade. Neste artigo, adotamos o conceito proposto por Rajewsky (2020), entendendo a intermidialidade como o estudo dos fenômenos que surgem na interação entre diferentes mídias, configurando um cruzamento de fronteiras midiáticas (Ghirardi, Rajewsky e Diniz, 2020). Conforme afirmam as autoras, Rajewsky (2015) distingue três possibilidades principais de abordagem dentro dessa teoria: a transposição midiática, a combinação de mídias e as referências intermidiáticas.

Guiados por esses conceitos, desenvolvemos uma análise comparativa entre *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, e *Young Frankenstein* (2007), de Mel Brooks e Thomas Meehan, a partir dos estudos da intermidialidade, considerando as múltiplas formas de interação entre essas obras. Publicado no início do século XIX, *Frankenstein* surge como um marco do terror gótico e da ficção científica, explorando temas como criação, responsabilidade e os limites éticos do conhecimento. Já *Young Frankenstein*, feito inicialmente como filme (1974) e posteriormente adaptado para os palcos em formato de comédia musical (2007), reescreve a história de Shelley por meio da paródia, do humor e da performance teatral. Assim, as obras dialogam não apenas pelo enredo compartilhado, mas também pelas diferentes linguagens e mídias que mobilizam, oferecendo um contexto propício para a investigação de processos intermidiáticos.

Dessa forma, nosso objetivo principal é compreender como a intermidialidade se manifesta por meio dos processos de transposição midiática e de combinação de mídias. Além disso, propomos investigar a mudança de gênero operada na adaptação, que transforma uma narrativa de terror gótico em uma comédia musical. Por fim, buscamos esclarecer de que maneira o humor é inserido em uma história originalmente marcada pela melancolia.

2. Intermidialidade entre *Frankenstein* (1818) e *Young Frankenstein* (2007)

Diferente de outros textos populares que são, periodicamente, fonte de adaptações, *Frankenstein* atingiu um nível crítico de adaptações em massa, a ponto de surgirem mais adaptações em um ritmo frenético e sem precedentes (Cutchins e Perry, 2018). Como exemplo dessas produções desenfreadas, nos anos de 2024 e 2025, foram lançadas duas novas adaptações para as telas: *Lisa Frankenstein* (2024) e *Frankenstein* (2025); no ano de 2026, será lançado mais um filme adaptado da obra, chamado *The Bride!* (2026). Podemos explicar esse fenômeno pela ideia de

atemporalidade da obra de Shelley, que aborda assuntos ainda muito presentes e atuais, se tornando um mito sobre os limites humanos, ética e responsabilidade, além de estabelecer uma conexão entre público e obra através de sentimentos de compaixão com a criatura. Consequentemente, a história de Shelley ainda serve como inspiração para muitas histórias contemporâneas.

Dentre essas adaptações se encontra *Young Frankenstein,* um filme de Mel Brooks que, posteriormente, se tornou uma peça musical da Broadway, escrita por Mel Brooks e Thomas Meehan. Usaremos a versão musical do teatro para a análise feita neste artigo[6]. A peça, uma paródia da história de Shelley, de maneira resumida, conta sobre Frederick Frankenstein, um neurocirurgião norte-americano que tenta se desvincular da reputação do famoso avô, Victor Frankenstein. Após a morte de Victor, Frederick é obrigado a se deslocar até Transylvania a fim de resolver as burocracias em relação ao castelo que herdou de Victor, e lá conhece Igor, neto do capanga de Victor, Frau Blücher, a governanta, e Inga, uma assistente bonita contratada para ajudá-lo. No castelo, Frederick descobre o laboratório oculto de Victor e seus antigos registros científicos, despertando nele a curiosidade e o desejo de continuar os experimentos do avô. Com a ajuda de Igor, ele rouba um cadáver e tenta revivê-lo, mas um erro na escolha do cérebro faz com que a Criatura renasça com comportamento inicialmente instável. À medida que a história avança, Frederick busca educar a Criatura, a fim de torná-la inteligente. À chegada de sua noiva Elizabeth e à vigilância dos habitantes da cidade com medo de outro monstro à solta, sucedem reviravoltas que trazem um teor cômico para a peça. Entre músicas e piadas, a narrativa mostra a aceitação da Criatura e a reconciliação entre ciência, afeto e identidade, transformando o mito de Shelley em uma comédia que reinventa a lenda de Frankenstein.

Quando colocada em comparação com a obra original de 1818, percebemos um diálogo explícito no arco da narrativa. A história de Brooks e Meehan funciona como uma continuação da história de Shelley, em forma de paródia (Alliata, 2020), como se os autores se perguntassem: o que aconteceria se Victor Frankenstein tivesse um filho/neto que continuasse seu trabalho? Nesse contexto, a Criatura continua vivenciando aventuras, de variadas maneiras, seguindo a fórmula usada na obra original; porém, Brooks e Meehan trazem um final diferente: a Criatura se torna inteligente, aceito pela comunidade, encontra o amor e mantém um bom relacionamento com seu criador, o que traz inovação e autoria para a história.

[6] Gravação disponível no Youtube. Link: https://youtu.be/wCil9UuDIkM?si=3PtfBqGQO5s0zdjn

2.1 Transposição midiática

De acordo com Ghirardi, Rajewsky e Diniz (2020), a autora Rajewsky (2015) divide a intermidialidade em três usos, como mencionado anteriormente. A primeira delas é a transposição midiática, que consiste na transformação midiática de um texto-fonte feito originalmente em uma mídia específica em uma obra de outra mídia. Esse é o caso de *Young Frankenstein,* que parte do texto-fonte em formato de literatura, passando pelo cinema com o filme de 1974, até chegar no teatro em 2007. No caso, observa-se um movimento de reinterpretação que vai além da mera adaptação narrativa, uma vez que a história concebida por Mary Shelley no gênero do terror gótico é reconfigurada dentro da lógica performática do teatro musical.

O romance apresenta diversas camadas narrativas, como as cartas de Walton, o relato de Victor Frankenstein e a narrativa da Criatura. Essa forma é caracterizada pela introspecção e, ao ser transposta em musical, se reconfigura para uma estrutura dramatizada própria da performance teatral. Os conflitos externos dos personagens, originalmente expressos por meio de longos trechos reflexivos, dão lugar a diálogos diretos, cenas cômicas e números musicais que resumem e exteriorizam emoções, intenções e conflitos. Assim, o que antes era introspecção textual torna-se ação performativa.

Giordani e Panek (2020), ao discorrerem sobre a transposição midiática entre literatura, ilustração e técnica da gravura, afirmam que o ilustrador enfrentará alguns desafios ao passar a linguagem verbal para a visual, visto que elas não possuem alguns elementos que correspondem diretamente entre si. O mesmo acontece no teatro, visto que o espaço é limitado e não possui todas as possibilidades que o cinema e a literatura apresentam. Dessa forma, uma das principais mudanças quando observamos a passagem da literatura ao cinema e, por fim, ao teatro, é a diferença de cenários e ambientes: a obra de Shelley é famosa por ter longas descrições de espaço, principalmente das montanhas e dos caminhos que a Criatura percorre, como se fossem um personagem à parte; já a peça, pela limitação de tempo e impossibilidade de trocas de cenário rápidas, não possui o espaço como um dos focos da narrativa.

A relação entre texto-fonte e obra transposta também se manifesta por meio da reescrita de personagens. Victor Frankenstein, um personagem atormentado e trágico, é representado na figura de seu neto, Frederick Frankenstein, que oscila entre a racionalidade científica e o humor. Da mesma forma, a Criatura deixa de ser um símbolo da exclusão social e do sofrimento existencial, tornando-se um personagem cômico e carismático, apenas assustado. Essas mudanças demonstram que a transposição não busca reproduzir o original, mas reinterpretá-lo segundo convenções estéticas e funcionais de uma nova mídia.

Ademais, o caráter gótico do romance, marcado pelo isolamento, culpa e tragédia, é reconfigurado de maneira humorística e paródica. O laboratório, a criação da Criatura e a figura do cientista obcecado, elementos centrais de *Frankenstein*, são preservados como referências, mas transformados em situações cômicas e exageradas no musical, de maneira caricata, demonstrando como a transposição midiática permite novas leituras para temas já conhecidos. Assim, a transposição midiática entre *Frankenstein* e *Young Frankenstein* não se limita à transferência de enredo, mas envolve a reconfiguração de linguagem, forma, gênero e propósito. Ao atravessar as fronteiras midiáticas, a narrativa de Shelley é trazida de volta e ganha uma nova materialidade e novos sentidos.

2.2. Combinação de mídias

O segundo uso da teoria da intermidialidade, segundo Ghirardi, Rajewsky e Diniz (2020), é a combinação de mídias. Esta, também denominada multi- ou plurimidialidade, é descrita como a co-presença de pelo menos duas formas midiáticas de articulação diferentes em uma só obra, como por exemplo, as HQs e as graphic novels. O teatro musical, tendo a dança, a música, a encenação, a cenografia, a iluminação e a expressão física como exemplos das diversas mídias que o compõem, entra na categoria de combinação de mídias, no qual cada mídia contribui para a construção de sentidos.

Ao adaptar *Frankenstein* (1818) para um musical, Brooks e Meehan colocam a música como uma mídia central, a fim de torná-la contribuidora com a progressão narrativa da obra. Dessa forma, os números musicais presentes na peça trazem informações essenciais sobre a narrativa e sobre os personagens, além de ajudar a estabelecer o tom cômico na história. Diferente de muitos musicais, em que os personagens usam a música como representação de diálogos e pensamentos introspectivos, em *Young Frankenstein* os personagens reconhecem, admitem e informam que estão cantando, e a música faz parte da realidade dos personagens dentro do contexto da história da obra. Por exemplo: Frederick sonha com seus ancestrais dançando, e quando acorda, conta que eles sabiam dançar muito bem. Isso não é comum, e o fato de eles dançarem e cantarem no sonho não seria admitido pelo personagem que vivenciou isso. Consequentemente, a música funciona como criadora de novas camadas de significação que não existem no romance de Shelley.

Ademais, as coreografias articulam música, movimento corporal e humor, transformando ações narrativas em performances expressivas, através da combinação de mídias. Essa combinação permite que diferentes sistemas semióticos coexistam e se complementem nas cenas, gerando um efeito que não poderia ser reduzido a nenhuma das mídias separada e isoladamente.

Ou seja, o conjunto elabora algo novo e único, e não teria o mesmo sentido e significado se fosse separado.

Em síntese, *Young Frankenstein* é um exemplo de como a combinação de mídias constitui um dos pilares do teatro contemporâneo, especialmente no gênero musical. Ao combinar música, texto, performance e visualidade, a obra aumenta o potencial expressivo da obra *Frankenstein*, oferecendo uma experiência estética que só se pode encontrar na interação entre múltiplas mídias.

3. Do terror à comédia: onde se encaixa o humor?

A adaptação do texto *Frankenstein* (1818) para o musical *Young Frankenstein* (2007) traz consigo uma mudança de gênero significativa. Elementos originalmente do terror gótico se transformam em elementos humorísticos. Para isso, a peça utiliza recursos como expressão facial e corporal, diálogos, músicas e danças, a fim de reconfigurar momentos de angústia encontrados na obra original, por cenas leves e engraçadas.

Dessa forma, podemos categorizar a peça como uma paródia da obra de Shelley. Alliata (2020) afirma que a paródia é um gênero altamente intertextual, por incluir, necessariamente, um comentário sobre o texto-fonte, exigindo do autor da adaptação uma profunda compreensão dos estilos usados pelo autor da obra original, para ser possível desconstruí-los e desafiá-los de maneira humorística. Além disso, a autora fala que a paródia é uma prática autoconsciente e autorreflexiva que envolve a intenção do artista no processo de codificação e a interpretação do leitor no processo de decodificação. E, assim, Alliata (2020) diz que, como o objetivo da paródia é a zombaria, ela deve integrar elementos cômicos ao mesmo tempo que integra elementos intertextuais e metaficcionais.

O humor construído por Brooks e Meehan se apoia predominantemente na hipérbole, na distorção e na incongruência, que é entendida como uma violação das expectativas criadas pelo interlocutor (Alliata, 2020). A autora fala sobre o filme homônimo de 1974; porém, a peça segue a mesma estrutura do filme, apenas adicionando música e dança, que serão analisados mais à frente. Segundo Alliata (2020), a hipérbole aparece não apenas na construção visual e narrativa, mas também na linguagem. Exemplo disso é o vocabulário criado por Brooks e Meehan, como na palavra "schwanzstucker", que seria um termo "alemão" para se referir ao órgão sexual masculino da Criatura; outra palavra inventada, que se torna engraçada pelo seu tamanho é "huystropferdeschlagenwagensuchenfruchen", que significa "passeio de feno". Além disso, há muitos trocadilhos com as palavras, como visto no diálogo abaixo:

> IGOR - (as THEY enter, to FREDERICK) Walk this way.
> FREDERICK begins to walk normally. IGOR stops him and refers to his own walk.
> No, this way… like this…
> HE imitates and FREDERICK follows suit (Brooks e Meehan, 2007)

Entendemos esse trecho, inicialmente, como o Igor dizendo para o Frederick caminhar na direção que ele estava indicando. Porém, quando Igor para e fala que não era para o Frederick andar normalmente e repete a instrução, entendemos que é para caminhar da mesma maneira que ele, meio abaixado e mancando. Não há nenhuma razão para andar desse jeito, e o absurdo da fala instaura um tom de comicidade na cena.

A lógica da incongruência, o choque entre dois significados contrastantes, estrutura grande parte do humor na obra. Essa lógica se evidencia várias vezes na sucessão rápida de piadas, e piadas de teor sexual, especialmente aquelas que exploram o tropo da genitália de tamanho exagerado, parte da tradição do humor judaico (Alliata, 2020), como mencionado anteriormente. Muito do humor da peça se dá por piadas sexuais e de duplo sentido, além de uma expressão corporal muito sexual. Por exemplo, o momento em que Frederick conhece Inga e ela pergunta: "So, have you thought of any ways you could use me?" e, ao receber uma resposta positiva, ela pergunta se isso significa que está contratada, para o que ele responde: "Well, a huge part of me is pointing in that direction", fazendo menção à uma provável ereção de seu membro sexual. Logo depois, ao ver a porta do castelo, Frederick fala "Wow, what knockers", se referindo ao tamanho das batentes da porta, e Inga responde "Oh, sank you, Doctor", achando que ele está elogiando seus seios.

Outro exemplo da sexualidade usada como humor na peça é quando a noiva de Frederick, Elizabeth, chega de surpresa no castelo. Frau Blücher, ao tentar avisá-la que talvez ele não fosse gostar da surpresa (visto que ele estava tendo relações sexuais com Inga no laboratório), coloca seu braço ao redor de Elizabeth, que demonstra desaprovação. Então Frau coloca o braço ao redor da cintura de Elizabeth, que prontamente fala "não". Continuando, Frau Blücher descansa o cotovelo no ombro de Elizabeth, que também desaprova. Por fim, a governanta coloca a mão na coxa de Elizabeth, que diz, com um tom e expressão sexual, "Alright.", gostando do toque naquele lugar. A governanta fica surpresa, mas continua com a mão na coxa da outra. Essa cena se repete outra vez na peça, em um contexto em que Frau Blücher queria convencer Elizabeth de fazer algo.

Elizabeth é, por si só, uma personagem muito sexual e dramática. No começo do musical, ao se despedir de Frederick, que estava partindo para Transylvania, ele tenta beijá-la, fazendo ela

desviar e gritar "LIPS! The lipstick, darling.", de maneira muito dramática. Logo depois, ele tenta encostar em seu vestido, e ela grita "GOWN! It will wrinkle". Então, ele tenta fazer carinho em sua cabeça e ela também reclama, dizendo que ela tinha acabado de passar seis horas no salão arrumando. Ele diz que não vai mais chegar perto dela, resignado, e ela começa a cantar a música "Please Don't Touch Me", em que ela fala que ele pode sonhar e imaginar o quanto quiser com ela, desde que fique apenas na imaginação. Isso se torna engraçado e inesperado pelo fato de eles serem noivos e de ela dar a entender que se envolve com muitos homens de Nova Iorque. Quando ela diz que Frederick é virgem, ele diz que para ela, "science has always come first", para o qual ela responde "and every guy in New York knows, I come first, too", fazendo referência ao orgarmo em uma relação sexual.

No fim da peça, ela acaba se envolvendo com a Criatura, cuja "monstruosa dotação" a leva a um estado de entusiasmo cômico, transformando o grotesco da situação em algo cômico. Segundo Alliata (2020), a fala de Elizabeth, reclamando das "sete ou oito rapidinhas" que fizeram e comparando a Criatura a outros homens, que fazem isso e saem para se gabar (sendo que não é muita coisa, na perspectiva extremamente sexual de Elizabeth), sintetiza o modo como o filme combina paródia e piadas sexuais para criar um humor que desestabiliza completamente a tragédia, melancolia e angústia da obra original.

Ademais, outra forma de humor utilizada na obra é o absurdo e o exagero. Trazemos como exemplo o personagem de Igor. Igor (pronuncia-se eye-gore) é um personagem corcunda com os olhos esbugalhados (o que torna seu nome engraçado), neto do capanga de Victor, que funciona como um *sidekick* para Frederick. Ao se conhecerem, Igor começa a cantar a música "Together Again For The First Time", que, já pelo título da música, podemos perceber a comicidade da situação. Os dois personagens acabam cantando juntos sobre como é bom estarem juntos novamente pela primeira vez, pois não é bom ser um chefe se esse não tem ninguém para mandar, e vice-versa. Igor é aquele assistente que idolatra seu chefe e diz fazer tudo por ele, mas é covarde demais para isso e acaba deixando para Frederick fazer tudo que pode ser assustador. Quando Frederick pede para Igor pegar o cérebro de um cientista muito inteligente, ele faz; porém, acaba derrubando e danificando o cérebro. Então, ele pega outro e, ao ver a criatura acordada, não muito inteligente, Frederick o questiona, fazendo-o admitir ter pego o cérebro de uma pessoa chamada Abby. Ao insistir no sobrenome da pessoa, Igor admite ter pego o que estava nomeado como "Abby Normal", pois era maior e sem nenhuma ruga, fazendo referência à um cérebro anormal. O absurdo dessa cena faz com que ela se torne extremamente cômica.

Por fim, mesmo a peça se passando em um tempo antigo, em que castelos ainda eram comuns e não existia eletricidade, os autores trazem elementos do contemporâneo, gerando surpresa pelo inesperado e, consequentemente, trazendo um tom humorístico. O exemplo mais marcante disso na obra é quando Frau Blücher encontra Frederick acordado de madrugada, lendo na sala do castelo. Ela pergunta se ele gostaria que ela trouxesse uma dose de conhaque para ele. Ao receber uma resposta negativa atrás da outra, insiste com outras bebidas: leite morno, Ovomaltine, e por fim, oferece um machiatto grande de leite de soja. As duas últimas opções, principalmente a última, é algo que marca o contemporâneo, visto que, com a moda do Starbucks, essas bebidas se tornaram muito famosas, especialmente no ano de 2007, em que tudo era novidade.

4. Considerações finais

A análise desenvolvida neste artigo mostra que *Young Frankenstein* é um exemplo de como a paródia intermidiática pode reconfigurar obras canônicas. Ao retomar o universo narrativo de *Frankenstein*, Brooks e Meehan constroem uma transposição midiática que preserva marcas da estrutura do horror clássico, mas as subverte por meio de estratégias cômicas baseadas na hipérbole, na distorção e na incongruência.

Essa paródia não se limita à mudança do tom, mas também transforma o destino da Criatura. Segundo Cutchins e Perry (2018), por causa da leveza natural das comédias, elas tendem a deixar a Criatura sobreviver no final da história. Em *Young Frankenstein*, esse princípio se confirma: a Criatura permanece viva e se torna capaz de se comunicar, o que, nas palavras dos autores, constitui uma possibilidade da Criatura ser reabilitada e integrada na sociedade. Assim, o que era, no romance de Shelley, uma figura marginalizada e sozinha, é reimaginada como um sujeito socializável, inteligente e sensível na peça.

Ao usar essa abordagem, Brooks e Meehan produzem uma obra que não copia nem substitui o texto-fonte, mas revitaliza. Como afirmam Cutchins e Perry (2018), as adaptações reanimam suas fontes, e ao fazer isso, elas engajam e criam intertextos: a adaptação não é só uma cópia, é uma criação própria, um texto com vida e intenções próprias. Essa perspectiva sintetiza o modo como *Young Frankenstein* funciona: ao mesmo tempo em que usa convenções do horror, reinterpreta essas convenções por meio do cômico, criando sua própria identidade.

Com isso, o estudo comparativo entre *Frankenstein* e *Young Frankenstein* demonstra como a intermidialidade permite que obras dialoguem por meio de mídias, gêneros e épocas diferentes, renovando seus significados. A comédia, ao propor um desfecho bom para a Criatura e ao

enfatizar sua humanidade, mostra-se um terreno fértil para a reinvenção do mito de Frankenstein. Assim, *Young Frankenstein* não apenas retoma o legado de Mary Shelley, mas confirma que toda adaptação é um novo ato de criação.

Referências

ALLIATA, Michela Vanon. The Uses of Parody and the Practice of Laughter in Mel Brooks' *Young Frankenstein*. In: PARRINO, Maria; ALLIATA, Michela Vanon; SCARSELLA, Alessandro. Mary Shelley's Frankenstein, 1818-2018. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2020.

BROOKS, Mel; MEEHAN, Thomas. Young Frankenstein. Nova Iorque: Music Theatre International, 2007.

CUTCHINS, Dennis R.; PERRY, Dennis R. (Ed.). Adapting Frankenstein: The monster's eternal lives in popular culture. Manchester: Manchester University Press, 2018.

GHIRARDI, Ana Luiza Ramazzina. RAJEWSKY, Irina. DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. Intermidialidade e referências intermidiáticas: uma introdução. Revista Letras Raras, v. 9, n. 3, p. 11-23, ago. 2020

GIORDANI, Maria Virgínia Gapski; PANEK, Bernadette Maria. A transposição midiática: uma interação entre literatura, ilustração e a técnica da gravura. Brazilian Journal of Development, Curitiba, v.6, n.8, p.59714-59730, ago. 2020.

SHELLEY, Mary. Frankenstein, ou o Prometeu moderno. Tradução de Adriana Lisboa. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.