UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ESPELHOS E RETRATOS DE DORIAN GRAY NA SÉRIE TELEVISIVA *PENNY DREADFUL*: CONFIGURAÇÕES DO GÓTICO NA CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM DE OSCAR WILDE E DE JOHN LOGAN

AURICÉLIO SOARES FERNANDES

JOÃO PESSOA - PB
ABRIL DE 2020

Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

F363e Fernandes, Auricélio Soares.
Espelhos e retratos de Dorian Gray na série televisiva Penny dreadful : configurações do gótico na construção do personagem de Oscar Wilde e de John Logan / Auricélio Soares Fernandes. - João Pessoa, 2020.
282 f. : il.

Orientação: Luiz Antonio Mousinho Magalhães.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Gótico. 2. Autorreflexividade. 3. Penny dreadful - Série televisiva. 4. Dorian Gray - Personagem. I. Magalhães, Luiz Antonio Mousinho. II. Título.

UFPB/CCHLA CDU 7.033.5(043)

Elaborado por RUSTON SAMMEVILLE ALEXANDRE MARQUES DA SILVA - CRB-0386

AURICÉLIO SOARES FERNANDES

ESPELHOS E RETRATOS DE DORIAN GRAY NA SÉRIE TELEVISIVA *PENNY DREADFUL*: CONFIGURAÇÕES DO GÓTICO NA CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM DE OSCAR WILDE E DE JOHN LOGAN

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, como pré-requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães

Área de Concentração: Literatura, Cultura e Tradução

Linha de Pesquisa: Tradução e Cultura

JOÃO PESSOA - PB

ABRIL DE 2020

ESPELHOS E RETRATOS DE DORIAN GRAY NA SÉRIE TELEVISIVA *PENNY DREADFUL*: CONFIGURAÇÕES DO GÓTICO NA CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM DE OSCAR WILDE E DE JOHN LOGAN

FERNANDES, Auricélio Soares. Espelhos e retratos de Dorian Gray em *Penny dreadful*: configurações do gótico na construção do personagem de Oscar Wilde e de John Logan_____ fls. Tese. (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.

BANCA EXAMINADORA

_____
Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães – UFPB
Orientador

_____
Profª. Drª Laura Loguercio Cánepa – Universidade Anhembi Morumbi
(Examinadora externa)

_____
Profª. Drª Rosângela Neres Araújo da Silva – Universidade Estadual da Paraíba
(Examinadora externa)

_____
Prof. Dra. Genilda Alves de Azerêdo – Universidade Federal da Paraíba
(Examinadora interna)

_____
Profª. Drª Lúcia Fátima Fernandes Nobre – Universidade Federal da Paraíba
(Examinadora interna)

JOÃO PESSOA - PB

ABRIL DE 2020

Primeiramente, dedico esta tese a todos aqueles estudantes, nordestinos, sem recursos financeiros e que não fazem parte da “pseudo-elite” do Brasil (como eu e muitos de meus alunos de Letras); aqueles que ainda sonham em estudar/seguir numa pós-graduação e veem aos poucos as portas se fechando para eles; àqueles dotados de grande conhecimento e que muito contribuiriam para o desenvolvimento das HUMANAS, mas, que por tantos e tantos motivos, entre POLÍTICOS, IDEOLÓGICOS, SOCIAIS... se veem longe das mesmas oportunidades ocupadas pela meritocracia. Não esqueçamos que “não há prática educativa que não se direcione para um certo objetivo, que não envolva um certo sonho, uma certa utopia” (FREIRE, Paulo. In: _____. *Cartas a Cristina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994, p. 163.) e que “[...] a educação, não importando o grau em que se dá, é sempre uma certa teoria do conhecimento que se põe em prática” (FREIRE, Paulo. Educação: o sonho possível. In. BRANDÃO, C. R. (Org.). *O educador*: vida e morte. Rio de Janeiro: Graal, 1982, p. 95). Então, que tentemos fazer nossos sonhos se tornar realidade.
Que a Poesia, a Arte e a Beleza e o Amor permaneçam acima de tudo.

Para minha mãe, meu pai e meu irmão, que apesar de não terem tanta ciência do que é um Doutorado, sempre me apoiaram e me deram forças para eu nunca parar de estudar e buscar minha autorealização;
Para Suenia, minha amada irmã, pela compreensão e amor;
Para todos os silenciados, subalternos, *freaks* e aqueles que não se encaixam no mundo;
Para a poetisa e Mestra Vitória Lima, responsável por meu amor e dedicação aos estudos cinematográficos e literários anglo-americanos;
Para a Mestra indiana Shashi, que me ensinou mais do que amar a literatura e a ser grato;
Para Genilda Azerêdo, responsável pelo meu desenvolvimento crítico e intelectual no PPGL;
E, para meu admirado orientador Prof. Mousinho, por acreditar no meu projeto e me proporcionar as mais relevantes considerações teórico, críticas, profissionais e emocionais nessa jornada no PPGL que agora se encerra...
Dedico igualmente.

AGRADECIMENTOS (1)

Em aliteração e com admiração agradeço
Às mais maravilhosas mulheres de minha vida acadêmica:
Vitória, Shashi, Sudha, Genilda...
Feministas, modelos, queridas
De cores, almas e roupas tão bonitas.
Ao meu orientador,
Um Doutor com o mesmo nome do meu pai:
Antonio (Lula), socialista, Mousinho,
Meu pai acadêmico “sim sinhô”.
À Capes e ao CNPQ, por ainda possibilitar gratuitamente aqueles que sonham em “sê Dotô”.
À minha mãe terrena, a Rainha do Céu (Regina Coeli),
Irmã, irmão, Pai, família,
Aquela na qual somos frutos da partilha.
Aos amigos, ex-amigos, aos inimigos que me admiram.
Às in(tensas) noites insones com vinho, chocolate, absinto,
Heavy metal, *80´s gothic rock*, que ainda hoje sinto.
Enfim, por fim, e no fim agradeço ao café,
A Oscar Wilde, Poe, Byron, Hawthorne, Baudelaire-
Dark – decadants avec elegance.
À *Penny dreadful,*
Que em série me mostrou o lado humano dos *outsiders.*

AGRADECIMENTOS (2)

Aos colegas do grupo **Ficções**, em especial “às irmãs de orientador” Suellen, Rayssa e Elisângela, que desde a seleção me guiaram em importantes considerações sobre meu projeto e desenvolvimento da tese. Agradeço a todos os integrantes desse grupo de pesquisa tão relevante para minha formação acadêmica. Obrigado por todos os “toques” de pesquisa, comentários, ideias e palavras, escritas ou faladas, que me foram passadas.

A Geraldo Alves, pela poesia visual e pelo silêncio... aos “querides” Ana Carolina, pela companhia, amizade e “macaquices” em Gba City, a metaficcionaCaio Medeiros pela atenta leitura crítica e pelos maravilhosos apontamentos sobre metaficcão, a Jenison, pelas palavras de incentivo. Aos amigos de longe, mas tão perto: Fábio Ronaldo, Caroline, Iris Medeiros, Luciano Araújo, Daniela “Morte”, Bebeto, Egberto, Deco, Vanuza, Skarllety, Alice, Luan, Paulinho, Rosilda Alves, Isabelle Ferreira, pelo incentivo. A Joey Almeida, igualmente, pela torcida, carinho e por partilhar relevantes e interessantes considerações quando a série ainda estava sendo transmitida.

Aos meus queridos alunos de Letras-Inglês da UEPB – Guarabira.

À professora, ex-diretora e colega Dalva Ibiapino, que me ajudou em todo o processo na licença do Doutorado. Obrigado por todo o carinho gratuito em tentar facilitar toda a minha jornada na Escola Estadual de Areial.

À professora e colega (e examinadora) Rosangela Neres, pelo carinho, disponibilidade e conversas desde o início do doutorado.

À professora Lúcia Nobre, cujas considerações no ato da qualificação enriqueceram muito esta pesquisa. À banca examinadora: Profa Laura Cánepa e Professora Genilda Azerêdo, pela aceitação e disponibilidade de examinar esta pesquisa.

A Richard, pela partilha do amor e da melancolia.

A meu gato Salvador Dalí, por sempre estar ao meu lado, na cadeira da mesa ou no sofá, me observando ou dormindo, ou querendo brincar às 3 ou 4 da manhã, enquanto escrevia esta tese. À Arte e à/da Ficção, que tem me proporcionado os mais maravilhosos momentos de prazer e alegria.

Ao meu amigo Erielson (*in memoriam*), que amaria ter me visto chegar até aqui. E, enfim, à minha amiga Marta Furtado (*in memoriam*), que não chegou a ler essa tese, OBRIGADO por toda a Luz que emanou em minha vida há tantos anos.

Some things are more precious because they don´t last long - Oscar Wilde
A thing of Beauty is a Joy forever - John Keats
Forever is composed of Nows - Emily Dickinson

ESPELHOS E RETRATOS DE DORIAN GRAY NA SÉRIE TELEVISIVA *PENNY DREADFUL*: CONFIGURAÇÕES DO GÓTICO NA CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM DE OSCAR WILDE E DE JOHN LOGAN

RESUMO

Como um fenômeno transcultural e trans-histórico (SÁ, 2010) propenso a mudanças em determinado tempo e espaço, o gótico tem permanecido nas artes há quase novecentos anos, desde seu surgimento na arquitetura até formas audiovisuais da contemporaneidade. Nesse contexto, essa tese tem por objetivo principal discutir reflexos do gótico no seriado de televisão anglo-americano *Penny dreadful*, cuja trama maior advém de personagens literários da tradição inglesa. *Penny dreadful* é um exemplo de adaptação televisiva que se desvincula do modelo de fidelidade ao texto fonte, como fora por muito tempo atribuído à qualidade da adaptação (STAM, 2006), materializando na ficção seriada uma tendência contemporânea nas produções audiovisuais que retratam o lado humano dos personagens monstruosos (ROAS, 2012), (LLOBERA, 2015), compreendidos como uma metáfora dos "monstros" que cada indivíduo pode ter dentro de si. Assim, escolhemos como categoria específica o personagem Dorian Gray, do romance *O retrato de Dorian Gray*, do escritor, poeta, dramaturgo e crítico irlandês Oscar Wilde. No seriado televisivo, Dorian Gray é caracterizado como monstruoso (JEHA, 2007) e transgressor (BOTTING, 1996) e suas ações o enquadram como um *outsider*, como afirma Howard Becker (2008), no seu estudo sobre a sociologia do desvio. Além disso, ao analisarmos o personagem Dorian Gray e a conexão com o espaço em que ele vive, verificamos a presença da autorreflexividade, que atribui diversos outros sentidos à sua caracterização, intimamente ligada à arte pictórica e a símbolos como o espelho. Compreendemos *Penny dreadful* como uma bricolagem (LEVI-STRAUSS, 1971), (DE CERTEAU, 1994) de narrativas góticas clássicas do século XIX como *Frankenstein*, *Drácula, O médico e o monstro*, citações de poemas do Romantismo inglês e folhetins de terror da Era Vitoriana, os *penny dreadfuls*, que dão nome à série. Para discorrermos acerca da narrativa na televisão e a ficção seriada, utilizamos estudos de Jost (2007, 2012), Esquenazi (2002) e Machado (2007) e dos estudos cinematográficos, trabalhos de Bordwell (2013), Bordwell e Thompson (2015) e Martin (2005) com foco especial na *mise-en-scène*.

Palavras-chave: Gótico; Adaptação; Penny dreadful; Autorreflexividade; Dorian Gray.

MIRRORS AND PICTURES OF DORIAN GRAY IN THE TV SERIES *PENNY DREADFUL*: GOTHIC CONFIGURATIONS IN THE CONSTRUCTION OF OSCAR WILDE´S AND JOHN LOGAN´S CHARACTER

ABSTRACT

As a transcultural and transhistorical phenomenon (SÁ, 2010) prone to changes in a given time and space, the Gothic has remained in the arts for almost nine hundred years, from its emergence in architecture to contemporary audiovisual forms. In this context, this thesis has as main objective to discuss reflexes of the Gothic in the Anglo-American television series *Penny dreadful*, whose major plot comes from literary characters of the English tradition. *Penny dreadful* is an example of television adaptation that pulls away itself from the model of fidelity to the source text, as it has long been attributed to the quality of the adaptation (STAM, 2006), materializing in TV serial fiction a contemporary trend in audiovisual productions which portray the human side of the monstrous characters (ROAS, 2012), (LLOBERA, 2015), understood as a metaphor for the "monsters" that each one can have within him. This way, we chose as a specific category the character Dorian Gray, from the novel *The picture of Dorian Gray*, by the writer, poet, playwright and Irish critic Oscar Wilde. In the television series, Dorian Gray is characterized as monstrous (JEHA, 2007) and transgressor (BOTTING, 1996) and his actions frame him as an outsider, as stated by Howard Becker (2008), in his study on the sociology of deviation. In addition, when analyzing the character Dorian Gray and the connection to the space he lives, we see the presence of self-reflexivity, which attributes several other meanings to his characterization, closely linked to pictorial art and symbols like the mirror. We understand *Penny dreadful* as a bricolage (LEVI-STRAUSS, 1971), (DE CERTEAU, 1994) of the 19th century classic Gothic narratives like *Frankenstein*, *Dracula*, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, quotes from poems from English Romanticism and Victorian era horror serials, the penny dreadfuls, which name the title of the TV series. To discuss the narrative on television and TV serial fiction, we use studies by Jost (2007, 2012), Esquenazi (2002) and Machado (2007) and to cinematographic studies, works by Bordwell (2013), Bordwell and Thompson (2015) and Martin (2005), with a special focus on *mise-en-scène*.

Keywords: Gothic; Adaptation; Penny dreadful; Self-reflexivity; Dorian Gray.

DES MIROIRS ET DES PORTRAITS DE DORIAN GRAY DANS LA SÉRIE TÉLÉVISIVE *PENNY DREADFUL*: CONFIGURATIONS DU GOTHIQUE DANS LA CONSTRUCTION DE CE PERSONNAGE D'OSCAR WILDE

RÉSUMÉ

En tant que phenomène transculturel et trans-historique (SÁ, 2010) enclin à des changements dans un certain temps et espace, le gothique reste parmi les arts il y a presque neuf cents ans, dès son apparition dans l'architecture jusqu'à des formes audiovisuelles de la contemporainéité. Dans ce contexte, cette thèse a comme but principal discuter des réflexes du gotique dans le film en épisodes anglo-américain *Penny Dreadful*, dont la trame le plus grande s'origine de quelques personnages littéraires de la tradition anglaise. *Penny Dreadful* est un exemple d'adaptation télévisive liée au modèle de fidélité au texte source, comme, pendant beaucoup de temps, on a attribué à la qualité d'adaptation (STAM, 2006), en matéralisant dans la fiction sériée une tendance contemporaine dans les productions audiovisuelles qui retrace le côté humain des personnages montueux (ROAS, 2012), (LLOBERA, 2015), compris comme une métaphore des "monstres" que chaque individu peut avoir dedans. Donc être, nous avons choisi le personnage Dorian Gray en tant que catégorie spécifique du roman *Le portrait de Dorian Gray*, de l'écrivain, du poète, dramaturge et critique irlandais Oscar Wilde. Dans le film en épisodes, Dorian Gray est caractérisé comme montué (JEHA, 2007) et transgresseur (BOTTING, 1996), et ses actions l'encadrent comme un *outsider*, selon Howard Becker (2008), dans son étude sur la sociologie de l'écart. En outre, quand nous analysons le personnage Dorian Gray et sa connexion avec le lieu où il vit, nous vérifions la présence de l'autoreflexivité, qui donne de divers sens à sa caractérisation, intimiment liée à l'art pictorique et à des symboles comme le miroir. Nous comprenons Penny Dreadful en tant que bricolage (LEVI-STRAUSS, 1971), (DE CERTEAU, 1994) de quelques récits gothiques classiques du XIXe siècle, à l'exemple de *Frankenstein*, de *Dracula*, de *Le médecin et le monstre*, de quelques citations de poèmes du Romantisme anglais et de feuilletons d'horreur de l'Ere victorienne, les *penny dreadfuls*, qui donnent nom à la série. Pour parler du récit télévisif et de la fiction en série, nous utilisons, des travaux de Jost (2007, 2012), Esquenazi (2002) et Machado (2007), et des études cinématographiques, des travaux de Bordwell (2013), Bordwell et Thompson (2015), et Martin (2005), avec un accent particulier sur la mise-en-scène.

Mots-clés: Gothique; Adaptation; Penny dreadful ; Autoreflexivité; Dorian Gray.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Vanessa Ives diante dos artefatos da morte 90
Figura 2 - Referência intertextual literária a Shakespeare.....99
Figura 3 - Referência a *Lyrical Ballads*.....100
Figura 4 - O despertar sexual de Vanessa Ives no labirinto.....107
Figura 5 - O despertar sexual de Lucy Wenstera 108
Figura 6 - A criatura semi-humana em *Penny dreadful* 116
Figura 7 - Mural de fotos com cenas de crimes sensacionalistas na série.....118
Figura 8 - Referência explícita ao *penny dreadful* Varney, o Vampiro.....120
Figura 9 - A atriz Maud interpretando a peça *Sweeney Todd* em *Penny dreadful*..123
Figura 10 - Entrada da Putney's Family Waxworks 125
Figura 11 - Representação de uma cena de crime ocorrida na série 127
Figura 12 - Representação da cena do crime da Pousada do Marinheiro.....128
Figura 13 - A mansão de Dorian Gray.....167
Figura 14 - O olhar de Dorian Gray: voyeurismo ou tédio? 169
Figura 15 - Dorian Gray e Brona sendo fotografados em ato sexual.....170
Figura 16 - Demonstração do masoquismo de Dorian Gray 173
Figura 17 - *Mise-en-abyme*: as múltiplas narrativas dentro da narrativa 174
Figura 18 - Foco no espelho da mansão de Mr. Lyle 177
Figura 19 - Reflexo especular e sua relação com o duplo.....180
Figura 20 - Personagens de *Penny dreadful* diante de espelhos 180
Figura 21 - Performance de uma orgia na mansão de Dorian Gray 182
Figura 22 - Corredor de espelhos na mansão de Dorian Gray.....182
Figura 23 - Reflexos e sombra do personagem Dorian Gray 183
Figura 24 - Dorian Gray contemplando orquídeas no Jardim de Londres 184
Figura 25 - Reflexos especulares de Dorian Gray e Ethan Chandler.....187
Figura 26 - Vanessa Ives refletida na lente de uma câmera fotográfica vitoriana ..189
Figura 27 - Dorian Gray admirando a fotografia de Vanessa Ives.....189
Figura 28 - Dorian Gray e Angelique refletidos no espelho 195
Figura 29 - Reflexo de parte do rosto de Angelique no espelho.....196
Figura 30 - Dorian Gray refletido em um dos seus espelhos.....197
Figura 31 - Dorian Gray guiando Angelique a seu debut no baile 199
Figura 32 - Devaneio de Vanessa Ives no baile de Dorian Gray.....200

Figura 33 - Vanessa Ives diante do salão principal de Dorian Gray 201
Figura 34 - Quadros que jorram sangue na mansão de Dorian Gray 201
Figura 35 - O sacramento de sangue entre Justine, Lily e Dorian 202
Figura 36 - Momento da “possessão” de Vanessa Ives 218
Figura 37 - O lado humano/amoroso de Dorian Gray? 226
Figura 38 - Visão externa e interna da mansão gítica de Evelyn Pool 228
Figura 39 - Angelique e a descoberta do salão secreto 229
Figura 40 - Dorian Gray filmado em diversos ângulos 230
Figura 41 - Foco na posição traseira e no adereço do personagem Dorian Gray 231
Figura 42 - As duas metades dos personagens 231
Figura 43 - Um brinde à monstruosidade 232
Figura 44 - Silenciamento de Angelique 233
Figura 45 - O monstro do retrato de Dorian Gray 233
Figura 47 - Lily e Dorian triufam sobre os mortais 241
Figura 48 - O luto de Lily e a melancolia no espaço gótico 243
Figura 49 - Um ensaio para a crueldade 247
Figura 50 - O descontentamento de Dorian Gray com os planos de Lily 251
Figura 51 - Foco nas mãos esquartejadas dos homens “maus” 252
Figura 52 - Mortes e despedidas entre retratos 259
Figura 53 - Retratos: a imortalidade da arte 261
Figura 54 - Dorian Gray entre retratos e a solidão eterna 262

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....17
2 O GÓTICO: DO SÉCULO XVIII À CONTEMPORANEIDADE.....24
2.1 O Gótico como categoria estética na arte: reflexões iniciais.....24
2.2 O Gótico e o Romantismo: a ascensão do obscuro.....29
2.2.1 As heranças do Romantismo: entre heróis e anti-heróis.....36
2.3 O Gótico Vitoriano: degeneração e decadência.....43
2.4 O Gótico americano: a fórmula de sucesso do *Southern Gothic*.....50
2.5 (Re)apropriações do Gótico nos séculos XX e XXI.....54
2.5.1 Entre o riso e o medo: a paródia e/d/o gótico na televisão contemporânea.....59
3 ESTÉTICA DOS SERIADOS, ADAPTAÇÃO E ESTRATÉGIAS METANARRATIVAS *PENNY DREADFUL*.....67
3.1 Pressupostos teóricos sobre a narrativa na televisão.....67
3.2 Sobre seriados.....72
3.2.1 Considerações sobre a narrativa seriada na televisão.....72
3.3 *Penny dreadful*: uma bricolagem do gótico na televisão.....82
3.4 A transgressão no gótico ou os horrores da transgressão?.....91
3.5 Formas e efeitos trans/arqui/textuais em *Penny dreadful*.....96
3.6 Autoreflexividade e *mise-en-abyme* em *Penny dreadful*.....113
4 DORIAN GRAY RETRATADO POR OSCAR WILDE 132
4.1. Sobre *Dorian Gray*.....132
4.1.1 Sobre o contexto e a publicação do romance wildeano 132
4.1.2 Dorian Gray: O Adônis de Oscar Wilde 135
4.1.3 Notas sobre o personagem Dorian Gray 138
4.1.4 Dorian Gray: ver, sentir, pensar 140
4.1.5 Sentindo o horror de si 153
4.1.6 Reminiscências do gótico vitoriano 156
5 DORIAN GRAY DO CINEMA À TELEVISÃO CONTEMPORÂNEA 165
5.1 Representações do personagem Dorian Gray em *Penny dreadful*.....166
5.2 Dorian Gray: o dândi wildeano entre espelhos, retratos e sombras 172
5.3 Retratos de sangue 199
5.4 Ecos do passado em toda parte 204
5.6 Dorian Gray: *outsider* ou monstro pós-moderno? 209

5.7 Espelhos que refletem retratos de Dorian Gray 223
5.8 O visível esconde o misterioso.....226
5.9 O triunfo da (monstruosa) imortalidade?.....236
5.10 A morte também é eterna 241
6 CONCLUSÃO 263
REFERÊNCIAS.....268

1 INTRODUÇÃO

Termos como “televisão de qualidade” (McCABE; AKASS, 2007) e “complexidade narrativa na televisão” (MITTEL, 2006) americana, apesar da subjetividade e relatividade que denotam, têm sido aplicados a pesquisas acadêmicas nos estudos da Televisão. Não é nosso intento discutir as implicações desses termos, tampouco atribuir outras características ao que os autores apresentam, mas partir dessas considerações para pensar o quanto os estudos televisivos têm despertado debates acadêmicos pertinentes para uma mídia que, até pouco tempo, era posta em segundo plano, se comparada ao cinema.

Nesse quesito, os seriados da televisão norte-americana têm sido foco da maioria dos estudos da área, apresentando questionamentos relevantes para pensarmos: 1) os debates e julgamentos críticos, 2) os mercados, indústrias e políticas e 3) os conteúdos, formas e estéticas que integram os estudos da televisão. Basearemo-nos nessa última premissa para discutir alguns pontos que serão expostos nesta tese, principalmente levando em conta os apontamentos de Jost (2007), ao dizer que, embora o cinema e a televisão se originem a partir de outras mídias, muitos estudiosos argumentam sobre a especificidade desse meio, o televisivo, em relação ao cinema, ponto já discutido por Christian Metz (1974), quando afirma que essas duas mídias apresentam “diferenças tecnológicas, sócio-político-econômicas, sócio-psicológicas e afetivo-perceptivas ... [e] na programação” (p. 234-235), mas esteticamente dialogam e se complementam.

Assim sendo, nosso objeto de pesquisa é uma “forma televisiva” (WILLIAMS, 2016), *Penny dreadful*, seriado de televisão anglo-americano criado por John Logan, cuja carreira no cinema como roteirista, diretor, produtor e dramaturgo já conta mais de dez filmes, com a maioria deles nomeados e ganhadores de prêmios na Academia. Esse seriado se passa na Era Vitoriana, e sua trama é, sobretudo, formada a partir de alguns personagens provindos da literatura inglesa do século XIX, já conhecidos pelos leitores de *Drácula*, *O médico e o monstro*, *Frankenstein* e *O retrato de Dorian Gray*, mas que na série ganham uma nova roupagem em suas caracterizações, aprofundando questões de sexualidade, identidade, existência e, principalmente, a monstruosidade.

Diante disso, levantamos algumas indagações que guiaram o desenvolvimento desta pesquisa: 1) como o seriado se utiliza de textos e elementos

do gótico em sua concepção estética; 2) como o personagem Dorian Gray é adaptado e como sua caracterização no programa televisivo dialoga com o pensamento e o próprio autor do texto fonte, *O retrato de Dorian Gray*; 3) discutir as formas que elementos pictóricos a exemplos de retratos e fotografias revelam camadas de autorreflexividade na série e, em específico, a partir do personagem supracitado; 4) apontar como alguns personagens da série *Penny dreadful* lidam com sua monstruosidade e como tal conceito está conectado ao gótico.

Uma possível resposta para essas perguntas reside nas concepções que temos do gótico, desde seu (provável) surgimento, no auge do Iluminismo e início do Romantismo, até a contemporaneidade. Para tal, iremos recorrer à discussão do gótico do século XVIII à atualidade, focando nos principais elementos estéticos que essa tradição tem abarcado ao longo de quase três séculos, quando migra para as mídias em massa a partir do século XX.

E, a partir desse percurso histórico do gótico na literatura e em outras mídias, focaremos nossa pesquisa no século XIX, quando discutiremos sobre o gótico vitoriano, (ou o gótico urbano), que reflete inquietações urbanas, principalmente na Londres do século XIX. É nesse espaço, considerado violento, decadente e degenerado, que a série *Penny dreaful* se passa. Mas, para além disso, como afirma Linda Dryden (2003), o gótico vitoriano surge como uma crítica ao intenso moralismo vitoriano e, nesse quesito, personagens duplicados e a monstruosidade surgem como resultado do próprio terror da modernidade.

O gótico representa não apenas um movimento literário surgido no século XVIII, mas também toda uma tradição artístico-cultural, abarcando conceitos que vão desde as artes plásticas, música, literatura, moda, até o cinema. De acordo com Nick Groom (2012), o termo é mundialmente diverso. Pode se referir à arquitetura eclesiástica, ficção supernatural, filmes de horror *cult* e um gênero distinto de rock. Além disso, o Gótico tem influenciado teóricos, políticos e reformadores sociais, decoração e arquitetura das casas vitorianas e mesmo a moda atual.

No século XIII, quando primeiramente surgiu relacionado à arte arquitetônica, o Gótico era designado como sinônimo de “fora de moda, cruel, arcaico, pagão”, se comparado à arte clássica (PUNTER; BYRON, 2007, p. 44).1 Quando o estilo clássico de arquitetura e decoração exibia harmonia, paz e luz, o Gótico exprimia desordem, excesso e mistério (BOTTING, 1994). E na literatura, “embora muitos [dos] primeiros romances fossem ambientados fora [da Inglaterra], a sensação de

desconforto e a obsessão com o duplo que caracterizam a forma, também tipicamente incluem o medo" [...] (HOPKINS, 2005, p. xi). Ademais, Hopkins (2005) afirma que a obsessão com o duplo e certo mal-estar estético vêm acompanhados do medo, elemento norteador em narrativas do gótico.

Esses questionamentos, primeiro atribuídos ao âmbito literário, migraram para a televisão do século XX, como aponta a pesquisa *Gothic television*, de Helen Whitley (2004) e, principalmente, do século XXI, quando o catálogo de filmes e seriados de vampiros, monstros, bruxas e criaturas sobrenaturais aumenta a cada dia nos canais de televisão e nas plataformas de *streaming*. Diante disso, declaramos que esta pesquisa procura entender como elementos do gótico são reconfigurados no seriado de televisão *Penny dreadful*, tendo como cerne as ações transgressoras e os elementos de autorreflexividade de um personagem em específico, o protagonista do romance vitoriano *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. No seriado criado por John Logan, tal personagem apresenta traços característicos do dândi, do herói byroniano (STEIN, 2005) e do monstro pós-moderno, a partir das concepções de Roas (2012) e Llobera (2015), o que nos leva a justificar o título dessa tese, que objetiva discutir os diversos retratos de Dorian Gray em *Penny dreadful.*

Defendemos também que, em *Penny dreadful*, o espaço em que Dorian Gray vive, sua mansão, é cercada de elementos simbólicos que corrobaram a discussão de seus múltiplos reflexos, ou por assim dizer, as inúmeras experiências que ele desempenha durante o seriado. Entre esses, citamos o espelho e os retratos de sua mansão, sua íntima relação com a música, a arte e os prazeres que vivencia das mais distintas formas, acentuando, assim, o hedonismo do romance de Wilde. Contudo, Dorian Gray revela discursos que dialogam com as concepções estéticas do próprio Wilde sobre a Beleza e a Arte.

O interesse pelo objeto de pesquisa desta tese, o seriado de televisão *Penny dreadful*, surgiu em 2014, ainda enquanto concluíamos a dissertação de mestrado nesse mesmo Programa de Pós-Graduação. Nessa etapa da pós-graduação, no trabalho desenvolvido entre 2012/2014, abordamos um estudo comparativo entre o conto "A queda da casa de Usher", de Edgar Allan Poe, e uma de suas adaptações homônimas, em específico, a produzida e dirigida por Roger Corman em 1960. Nessa dissertação, discutimos estratégias de metaficção entre essas duas artes,

levando em conta também como o gótico é/foi adaptado no texto literário e no fílmico.

Numa perspectiva semelhante, porém mais ampla, esta tese tem o objetivo geral de discutir as configurações do gótico em *Penny dreadful*, debatendo especificamente um dos personagens da trama: Dorian Gray.

Penny dreadful foi coproduzida pelos canais pagos Showtime e Sky Atlantic e foi ao ar entre 2014 e 2016, em três temporadas. Esse programa surgiu numa época em que os seriados de televisão começavam a ganhar cada vez mais adeptos, ou "seriéfilos", nas palavras de François Jost (2013), antes da popularização das plataformas de *streaming* como a Netflix e Amazon Prime Video. Nas palavras de Marcel Vieira Silva (2013), a cultura de massa contemporânea abre espaço para a "ampliação das formas de produção e consumo audiovisual, e [...], o que chamamos aqui de cultura das séries é resultado dessas novas dinâmicas espectatoriais em torno das séries de televisão, especialmente, as de origem norte-americana" (p. 3).

O enredo da série apresenta a história de personagens que se conectam por um objetivo em comum: Vanessa Ives, uma cartomante possuída por espíritos, junta-se ao explorador Malcolm Murray para resgatar sua amiga de infância Mina Murray, que foi raptada por forças sobrenaturais. Além disso, "os personagens de *Penny Dreadful* estão ligados pela morte e são suas experiências com ela que os permitem interagir entre si" (DAVINO, 2014, p. 72).

O seriado tornou-se rapidamente aclamado pela crítica televisiva e acadêmica, (que conta até hoje mais de cinquenta artigos científicos) como um seriado *gótico* que misturava elementos do horror, do drama, do sobrenatural e de outros gêneros, através de uma trama essencialmente literária. Apontamos aqui que esse programa materializa sua concepção artística através de textos literários majoritariamente pertencentes à tradição inglesa, de William Shakespeare a Oscar Wilde. Como uma homenagem aos poetas românticos e aos romances e narrativas sombrias do século XIX, John Logan, criador do seriado, recria no século XXI personagens monstruosos clássicos, já conhecidos de muitos leitores e telespectadores, dando-lhes uma caracterização mais humana. E nesse ponto, discussões sobre dialogismo, intertextualidade e adaptação também se fazem pertinentes para pensarmos as formas que o artista utiliza para compor novas criações num novo contexto, que pode atualizar ou simplesmente dizer o não-dito do texto literário, ou texto fonte que lhe serve de ingrediente.

Penny dreadful configura o gótico em diversos contextos, sejam eles a partir da transgressão moral, social e religiosa dos personagens, como aponta Botting (1996), seja como uma volta ao passado medieval e sombrio, do sobrenatural e, principalmente, das ansiedades do século XIX, levando em conta que a série se passa na Inglaterra do período vitoriano (1837-1901), tempo histórico considerado excessivamente moralista.

Ainda, é a partir da literatura desse século que a trama principal do seriado é construída, mostrando ao telespectador contemporâneo uma nova leitura dos textos que a série adapta. No contexto literário, consideramos que *Penny dreadful* utiliza-se uma colagem de trechos de poemas e romances do Romantismo inglês e da Era Vitoriana, mas não se limita a eles; há também referências e citações a peças de Shakespeare, como *A tempestade*, *Os dois cavaleiros de Verona* e *Macbeth*, *Paraíso Perdido*, de John Milton e uma infinidade de intertextos literários da tradição inglesa.

No tocante à colagem, apoiamo-nos nas teorias de Levi-Strauss (1971) sobre "bricolagem", termo proveniente da Sociologia que é usado para definir um trabalho manual produzido de maneira improvisada e que reaproveita diferentes tipos de materiais. Porém, as concepções de Jaques Derrida (1971), relendo o trabalho de Strauss, deram outra significação ao termo nos estudos da teoria literária, adotando-o como sinônimo de colagem de textos distintos em uma determinada obra. Finalmente, Michel de Certeau (1994) estudou a bricolagem para se referir à junção de vários elementos culturais que resultam em algo novo.

Nessa concepção, *Penny dreadful* pode ser compreendida como uma bricolagem de textos, sejam eles literários, audiovisuais ou elementos culturais do século XIX. Além disso, é importante ressaltar que a bricolagem parece estar bastante presente na mídia televisiva, o meio audiovisual específico que estudamos nessa pesquisa, pois, para Anna Maria Balogh (2002), a televisão, mais do que o cinema, incorpora programas, textos, colagens de textos e "colagens de gêneros inteiros, revistos, revisitados, transformados, mesclados, metamorfoseados, inovados e depois esquecidos com uma voracidade espantosa" (BALOGH, 2002, p. 142).

Tal (bri)colagem de textos literários no seriado não é utilizada apenas para ilustrar a narrativa principal, mas para revelar uma íntima relação com os personagens e suas vidas ao longo da série. O isolamento, a solidão, a feiura, a

melancolia e os dilemas existenciais de alguns personagens, como A criatura/Caliban/John Clare, Vanessa Ives e Victor Frankenstein, são conectados a poemas dos poetas românticos e vitorianos ingleses citados no seriado. Mas é a partir dos romances *Frankenstein*, *O retrato de Dorian Gray* e *Drácula* que a trama principal de *Penny dreadful* se materializa, que na série são personagens secundários.

Nosso segundo capítulo abordará discussões históricas e teóricas sobre o gótico, apontando algumas considerações distintas sobre conceitos que cercam o termo; discutimos também seu desenvolvimento desde o surgimento da *graveyard poetry* (poesia de cemitério) e como o gótico é usado em diversos contextos além do literário e arquitetônico. Também discutiremos a relação entre o gótico e o Romantismo, movimentos artísticos distintos, mas que se complementam em muitos aspectos estéticos, como o Romantismo gótico de Mary Shelley, em *Frankenstein*. Desse diálogo surge o herói byroniano, arquétipo recorrente na cultura de massa contemporânea. No mesmo capítulo ainda apontaremos discussões sobre o gótico vitoriano, o *Southern gothic*, e, por fim, percepções de como os elementos provenientes de tantas tradições, principalmente a tradição americana e a inglesa, são materializados na televisão e no cinema.

Para adentrarmos na discussão sobre a narrativa na televisão, em específico, a narrativa seriada, apresentamos em nosso terceiro capítulo as contribuições dos estudiosos Jean Pierre Esquenazi (2002), François Jost (2007, 2012) e Arlindo Machado (2007). Nesse capítulo, apontamos a necessidade de fazer uma leitura da série completa, levando em conta as principais questões narrativas, os diálogos intertexuais e as estratégias autorreflexivas que se desdobram principalmente na primeira e na segunda temporada. Essa estratégia metodológica é importante para o desenvolvimento da tese, pois como aponta Marcel V. Silva (2012),

> a condição dramática das séries se manifesta não apenas na constituição unitária do episódio [...], com sua progressão dramática causal, mas também no próprio desenvolvimento de tramas a longo prazo, sejam elas arcos dramáticos que se abrem e se resolvem em poucos episódios, ou mesmo a maneira como as temporadas se constituem como unidade singular, com peripécias articuladas que se desenrolam até a culminância de um clímax (SILVA, 2014, p. 5).

Como Silva (2014) afirma, ao analisar seriados televisivos, torna-se relevante discutir não apenas suas unidades narrativas, ou seja, os episódios, mas outras tramas progressivas que se entrelaçam e caminham ao longo de toda a série, para

assim atingir um clímax ou clímaces, que podem ocorrer em poucos capítulos ou no decorrer de várias temporadas.

O quarto capítulo apresenta uma leitura crítica do romance *O retrato de Dorian Gray*, texto fonte, do personagem do seriado televisivo que iremos analisar. Nesse capítulo, propomos uma leitura crítica sobre o protagonista do romance, levando em conta aspectos do gótico vitoriano e do horror e questões filosóficas de John Locke sobre o ato de ver, sentir e pensar, pontos que também se conectam ao pensar da arte pictórica tão retratada quando discutimos sobre o romance de Wilde.

O quinto e último capítulo dá continuidade às discussões levantadas no segundo capítulo, entretanto foca apenas no personagem Dorian Gray, que leva o título desta tese. Analisaremos o personagem de Wilde em duas visões: uma sobre seu caráter *outsider* e monstruoso, e outra, sobre as relações de tempo e espaço conectadas a elementos simbólicos que duplicam e atribuem outros significados à sua caracterização. Na nossa compreensão, o personagem de *Penny dreadful* idealizado por John Logan preenche lacunas do romance de Wilde no tocante aos temas tabu na Inglaterra vitoriana, principalmente aqueles relativos à homossexualidade, aos prazeres e ao hedonismo. No seriado, Dorian Gray, de fato, incorpora a filosofia do Esteticismo, do dândi e do hedonista, aproveitando todas as formas de prazer que lhe são oferecidas, se não, buscadas no submundo da cidade de Londres, tornando explícitos inúmeros tabus do romance de Oscar Wilde.

A jornada para encontrar algum semelhante, que desfrute igualmente de suas transgressões e singularidade, não sucede no final do seriado, o que nos faz pensar no personagem como um reflexo do indivíduo pessimista que procura em vão a sua completude no outrem, resultando numa busca incessante de se autocompreender no outro. Nesse contexto, também são válidas algumas considerações sobre a alteridade, que serão brevemente comentadas no último capítulo.

2 O GÓTICO: DO SÉCULO XVIII À CONTEMPORANEIDADE

2.1 O Gótico como categoria estética na arte: reflexões iniciais

Definir o gótico é uma tarefa relativamente complexa, uma vez que nem mesmo as principais discussões propostas por teóricos e estudiosos da área nos oferecem conceituações concretas, caindo muitas vezes em generalizações que abarcam temas, elementos formais e estruturais que cercam essa tradição literária e cultural. Além disso, o "gótico é um modo vibrante e flexível, em mutação para se adaptar às dinâmicas culturais e ideológicas em transformação. Nem a literatura nem o cinema gótico, nem os estudos destes, operam em um paradigma genérico monolítico (POWELL; SMITH, 2006, p. 02)[1]". Muitas vezes renegado pela tradição beletrista dos séculos XVIII e XIX, esse conceito cultural existente há mais de oito séculos e que hoje abarca além de literatura e arquitetura, cinema, séries de televisão, *cartoons*, moda, artes plásticas, entre outras, tem se mostrado rentável e influente na cultura de massa contemporânea.

Hoje, as formas artísticas e as novas mídias que dialogam ou se apropriam do discurso do gótico se mostram como uma área prolífica para os Estudos Culturais e como trabalhos de complexidade estilística e temática. Além disso, elas oferecem *insights* nos contextos sociais e históricos de sua produção, distribuição e consumo (POWELL; SMITH, 2006, p. 4). Muitas vezes parodiado através de programas de TV como *A família Adams* e paródias de filmes terror, a exemplo de *Todo mundo em pânico*, o gótico tem se reinventado nos séculos XX e XXI por meio do cinema, dos seriados de TV e em plataformas de *streaming*, como a Netflix. Assim, a popularização e lucros advindos dessas mídias, principalmente nas três últimas décadas, têm levado o gótico ao *mainstream.* E, como afirma Botting (1996), o cinema foi o responsável por sustentar a ficção gótica no século XX, através do processo infinito de produzir versões de romances góticos clássicos na tela.

Por vezes, este foi denominado simplesmente como um gênero literário[2], mas concordamos que "o gótico é mais um modo do que um gênero e a principal

[1] Gothic is a vibrant, flexible mode, mutating to fit changing cultural and ideological dynamics. Neither Gothic literature and film, nor studies of them, operate in a monolithic generic paradigma.
(OBS: No decorrer de todo o texto, todas as traduções para a língua portuguesa serão de minha autoria).

[2] Utilizaremos as considerações de Reis e Lopes (1988) no *Dicionário de teoria narrativa*. **Modo.** 1. A definição daquilo a que em narratologia se chama *modo* confronta-se com uma dificuldade

estrutura que o define é sua atitude em relação ao passado" (HUGHES, 2006, p. 20)[3]. Por outro lado, Daniel Serravale de Sá (2010) aponta que "textualmente o gótico se apresenta como um efeito retórico que desafia a segurança epistemológica do leitor" (p. 19). Além de causar um desconforto ou inquietação junto ao mundo construído como real pelo leitor, o gótico transgride os limites da normalidade, resultando numa ruptura do conceito moral, do possível e do concebido como natural ou familiar.

Ainda de acordo com Sá (2010), "apesar de o discurso gótico ser um fenômeno transcultural e trans-histórico, sua significação só pode ser estabelecida em um dado tempo e espaço" (p. 19), ou seja, para que possamos discutir as possíveis complicações e significados referentes ao gótico, torna-se necessário conectar fatores socioculturais e históricos aos contextos nos quais aspectos foram produzidos. Do mesmo modo, há uma necessidade de esse conceito se aliar a cada contexto de sua época para criticar o excesso dos valores morais, religiosos e políticos impostos à sociedade, condensando as ameaças associadas ao sobrenatural, aos excessos e ilusões da imaginação, ao mal religioso, à desintegração mental e corrupção moral (BOTTING, 1996, p. 2).

Por outro lado, a existência de inúmeras e novas ramificações e denominações atreladas ao gótico tradicional, aquele proveniente dos primeiros romances góticos ingleses de 1764 – 1820, adiciona mais complexidade à nossa tese. Somamos a isso a premissa que muitos "escritores mapeiam a especificidade do gótico como um gênero histórico, bem como sinalizam seu hibridismo como um modo que é aberto a polinizações cruzadas proveitosas com outros modos e gêneros[4] (POWELL; SMITH, 2006, p. 5). A partir de *O castelo de Otranto*, o gótico agregou-se a outros gêneros literários como o fantástico, o horror, o sobrenatural,

---

terminológica a superar. Com efeito, a moderna teoria literária chama *modo* àquelas categorias metahistóricas e universais *(modo narrativo, modo dramático* e *modo lírico),* cujas constantes são historicamente atualizadas nos vários *gêneros* (p. ex., *romance, conto, tragédia, comédia* etc.). Não é esta a acepção incutida pela narratologia de proveniência genettiana ao termo *modo* - ainda que Genette observe que o sentido restrito em que aqui nos referimos ao *modo* constitui um aspecto crucial do *modo narrativo* (v. *narrativa).* 2. O conceito de *modo,* tal como aqui o entendemos, integra-se na sistematização das categorias do discurso da narrativa proposta por Genette, inspirando-se nas categorias da gramática do verbo. Assim, *tempo* (v.), *modo* e *voz* (v.) correspondem a domínios fundamentais de constituição do discurso narrativo, domínios esses internamente preenchidos por específicos procedimentos de elaboração técnico-narrativa (p. ex., *anacronias, focalizações,* articulações de *níveis narrativos,* etc. - v. estes termos). (p. 266)

[3] Gothic is a mode rather than a genre, the principal defining structure of which is its atitude to the past.

[4] [...] Writers map the specificity of Gothic as a historical genre as well as signalling its hybridity as a mode that is open to, and fruitfully cross-pollinates with other modes and genres.

entre outros e também englobou elementos de outras tradições e culturas nacionais dada a existência de inúmeras ramificações como *Irish Gothic*, *Japanese Gothic*, *Indian Gothic*, *Italian Gothic*, *American Gothic* etc.

Na literatura, o gótico surge como uma crítica ao otimismo herdado do Iluminismo, "na sombria obscuridade que assombrava a racionalidade e moralidade do século XVIII. Ele esconde os êxtases do idealismo e individualismo Romântico e o estranho no realismo e na decadência Vitoriana" (BOTTING, 1996, p. 1)[5]. Embora muitos críticos apontem que o gótico literário, mais especificamente a forma narrativa, tenha surgido apenas em 1764 com *O castelo de Otranto,* de Horace Walpole, vale ressaltar que, na forma lírica, o gótico já era conhecido na década de 1740 através da denominada graveyard poetry (poesia cemiterial/tumular). "Esses poemas expressam a tristeza e a dor do luto, evocam o horror das manifestações físicas da morte e sugerem a natureza transitória da vida humana" (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 2012, para. 01)[6]. Devido ao rápido (des) aparecimento, essa tendência lírica não se tornou tão popular e aclamada na Inglaterra como a poesia Romântica que viria a florescer no final daquele século.

Sobre a poesia de cemitério, Botting (1996, p. 32) adiciona: "seus principais objetos poéticos, além de sepulturas e quintais de igreja, eram a noite, ruínas, morte e fantasmas, tudo, de fato, que era excluído pela cultura racional"[7]. Nesse gênero lírico, a atmosfera obscura e o uso metafórico das sombras serviram como base para a criação de elementos estéticos mais utilizados na literatura gótica.

> As sombras, de fato, estavam entre as principais características dos trabalhos Góticos. Elas marcaram os limites necessários para a constituição de um mundo iluminado e delinearam as limitações das percepções neoclássicas. A escuridão, metaforicamente, ameaçava a luz da razão com o que ela não conhecia. Percepções de tendência melancólica de ordem formal e unificada se projetam na obscuridade; sua incerteza gerava tanto um senso de mistério quanto paixões e emoções estranhas à razão. A noite possibilitava um reino livre para criaturas maravilhosas e não-normais da imaginação, enquanto as ruínas testificavam uma temporalidade que excedia a compreensão natural e finitude humana. Estes eram os

[5] in the awful obscurity that haunted eighteenth-century rationality and morality. It shadows the despairing ecstasies of Romantic idealism and individualism and the uncanny of the Victorian realism and decadence.

[6] These poems express the sorrow and pain of bereavement, evoke the horror of death's physical manifestations, and suggest the transitory nature of human life. Fonte: <https://www.britannica.com/art/graveyard-school>. Acesso em: 05 jan. 2017.

[7] Its principal poetic objects, other than graves and churchyards, were night, ruins, death and ghosts, everything, indeed, that was excluded by rational culture.

> pensamentos evocados pelos poetas dos cemitérios (BOTTING, 1996, p. 32)[8].

Ainda que uma forma distintamente literária tenha começado a se estabelecer naquela época, o gótico ainda possuía sua maior representação na arquitetura. Entre os séculos XVIII e XIX, uma chamada “gotização” dos espaços e decoração antiga tornou-se moda na Inglaterra e, com isso, ruínas, réplicas de abadias e pequenos mosteiros e castelos medievais, como o Strawberry Hill, lar do parlamentar e escritor gótico Horace Walpole, e a Abadia de Fontill, onde outro escritor de romances góticos, William Beckford morava, ressurgiram como ambientações comuns na Inglaterra do século XIX (PUNTER; BYRON, 2007).

Entretanto, o surgimento do gótico como forma literária, ou como romance gótico, como é mais conhecido, deu-se também como resultado das mudanças culturais e sociais europeias. Considerada a Idade da Razão, as ideias do Iluminismo tentaram elucidar as atividades humanas através de uma explicação racional do natural. É justamente nesse período que o gótico surge, emergindo junto à inquietação social da Europa na segunda metade do século XVIII, devido aos avanços tecnológicos causados pela Revolução Industrial.

Ademais, “como discurso literário, o gótico teve início com os romancistas ingleses, representando uma matização literária para a ansiedade causada pelas insurreições nas colônias americanas e pela Revolução Francesa” (SÁ, 2010, p. 15), que através do lema de “liberdade, igualdade e fraternidade” inspirou ideias e movimentos artísticos, como o Romantismo. Tais ideais da Revolução influenciaram o campo das artes em todo o continente europeu e também fora dele, incluindo as obras dos maiores poetas românticos ingleses, como William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge.

Quando o Romantismo Inglês teve seu início oficialmente declarado em 1789, com a publicação de *Lyrical Ballads (1789)*, cujo prefácio pode ser considerado um Manifesto do movimento Romântico na Inglaterra, escritores e poetas britânicos como Robert Burns, William Blake, W. Wordsworth e Samuel T. Coleridge já simpatizavam e apoiavam as ideias da Revolução. Naquele tempo, a Revolução

[8] Shadows, indeed, were among the foremost characteristics of Gothic works. They marked the limits necessary to the constitution of an enlightened world and delineated the limitations of neoclassical perceptions. Darkness, metaphorically, threatened the light of reason with what it did not know. Gloom cast perceptions of formal order and unified design into obscurity; its uncertainty generated both a sense of mystery and passions and emotions alien to reason. Night gave free reign to imagination´s unnatural and marvelous creatures, while ruins testified to a temporality that exceeded rational understanding and human finitude. These were the thoughts conjured up by Graveyard poets.

gerou sentimentos de novidade, uma época de abandono às tradições, quando tudo seria possível, "não somente nos acordos políticos e sociais, mas também nas empreitadas intelectuais e literárias" (ABRAMS, 1962, p. 5)[9] e artísticas. E embora durante o Romantismo, o termo *gótico* na literatura já tivesse ganhado importante repercussão, este perdurou até a segunda metade do século XIX, quando adquiriu outras denominações.

Como mencionado anteriormente, politicamente, o gótico é também associado às mudanças sociais ocorridas na Inglaterra, mais especificamente no século XVIII, embora essa ligação política do gótico seja pouco ou raramente citada nos estudos sobre o termo. Em 1707, o Primeiro Ato da União[10] foi estabelecido na Inglaterra e, dentre outras implicações, muitos ingleses clamavam uma volta aos valores e ideais antigos, medievais, que remontavam a origem anglo-saxã, que, por sua vez, se referia também às diversas tribos dos godos.

Entretanto, trataremos aqui o gótico como um fenômeno estético que sofre influências políticas e sociais, e sempre esteve e está atrelado às ansiedades de cada período histórico e cultural, o que o insere num conceito passível de mudanças e redefinições. Numa maior acepção do termo, o gótico destoa noções de negatividade, obscuridade, 'anormalidade', traumas, mal e medo, levando o leitor/(tel)espectador a questionar a realidade empírica. Na literatura e nas formas audiovisuais, também é permeado pela ênfase numa atmosfera mórbida, melancólica e misteriosa, que põe em cheque a segurança daqueles que o apreciam.

A atitude do gótico de ir contra ao que é estabelecido e dito como regra estética, ocorreu no século XII, quando a supremacia da cultura monástica na Europa e, consequentemente, a expansão do Cristianismo fizeram surgir a construção de inúmeras catedrais na França, Itália, Espanha, Alemanha e Inglaterra. A dimensão dessas catedrais expressava muito mais do que a rápida disseminação do pensamento cristão, além de ser um dos principais ambientes sociais da Europa medieval. As primeiras catedrais, que só no século XVI seriam denominadas de

[9] not only in political and social arrangements, but in intellectual and literary enterprises as well."
[10] [...] Como uma pretensa nação, mais do que um nome, a Grã-Bretanha foi inventada em 1707, quando o Parlamento de Westminster aprovou o Ato de União, ligando a Escócia à Inglaterra e ao País de Gales. De agora em diante, este documento proclamava, haverá um reino unido sob o nome de GrãBretanha, com um governante protestante, uma legislatura e um sistema de livre comércio [...] (COLLEY, 1992, p. 11-12). COLLEY, L. *Britons*. Forging the nation 1707-1837. New Haven; London: Yale UP, 1992.

góticas, surgiram em meados de 1140 e foram idealizadas pelo abade beneditino Suger, que ornamentou a Igreja de Saint Dennis, na França, com motivos góticos de afrescos e vitrais. Em 1550, no livro *A vida dos pintores*, do historiador e crítico de arte italiano Giorgio Vasari, o termo gótico é usado pela primeira vez para batizar um novo estilo arquitetônico, bárbaro, irracional e sem ordem, que surgira em oposição ao estilo românico.

Nesse contexto, o gótico na arquitetura deu-se como resultado do surgimento do comércio e da vida urbana na Europa medieval, refletindo os interesses sociais do clero e da burguesia da época. Assim, “a verticalidade e a leveza nas construções enquanto características essenciais ao estilo gótico são produtos de uma arte religiosa que buscava ascender a Deus pela Razão” (SÁ, 2010, p. 47), no teocentrismo medieval. Diante dessas inúmeras associações relacionadas à arte arquitetônica, o gótico passa a ser designado como sinônimo de “fora de moda, bárbaro, cruel, arcaico, pagão”, se comparado à arte clássica (PUNTER; BYRON, 2007, p. 44).

Onde o estilo clássico de arquitetura e decoração exibia harmonia, paz e luz, o gótico exprimia desordem, excesso e mistério (BOTTING, 1994). Esse provável mistério exercido pela arquitetura gótica também estimula a espiritualidade, permitindo assim uma visão do Sublime, através da magnitude divina das catedrais, altos monumentos, torres pontiagudas e vitrais coloridos. “O Gótico insinuaria [...] certa presença sobrenatural, por conta das figuras horrendas – as gárgulas – arrematando as calhas e os muitos vãos escuros” (AGUIAR, 2012, p. 252), que caracterizam as construções arquitetônicas desse tipo.

2.2 O Gótico e o Romantismo: a ascensão do obscuro

De acordo com Marshall Brown (2003), o Iluminismo e o Romantismo dividem alguns traços estéticos em comum: a escrita romântica já estaria presente no fim do período Iluminista, constituindo, assim, naquela época, uma escrita pré-romântica. Segundo o autor, o período tardio do Iluminismo apresenta algumas características obscuras, presentes também no Romantismo: “Seja na religião ou na política, o Iluminismo se caracterizou pelo esplendor do sol. Porém, ele nunca esqueceu que a

luz nasce da escuridão" (BROWN, 2003, p. 33)[11]. O autor adiciona: "os lados brilhantes do Iluminismo dominaram primeiro, e os sombrios – sátira e então sentimento – prevaleceram mais tarde, especialmente após 1740" (p. 35)[12], quando a escuridão se escondia por trás do otimismo utópico do Iluminismo.

Nesse contexto, a obra *Dialetics of Enlightment*, escrita em conjunto entre 1940 e 1941 por Max Horkheimer e Teodoro Adorno (1947), também dialoga com as palavras de Brown (2003). A *Dialética* (2007) aborda questiomanamentos como ética, estética, filosofia, conhecimento, mitologia e, principalmente, antropologia social, numa crítica sobre o Iluminismo na história da humanidade. Além disso,

> no sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento[13] tem perseguido sempre o objectivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal (ADORNO; HORKHEIMER, 2007, p. 05).

Desse modo, o movimento das luzes caracterizou-se pela "passagem do caos para a civilização, onde as condições naturais não mais exercem seu poder de maneira imediata, mas através da consciência dos homens, nada modificou no princípio da igualdade" (ADORNO; HORKHEIMER, 2007, p. 11). Além disso, os autores defendem a ideia que o iluminismo parece ter sido compreendido como "a interpenetração entre cultura e barbárie, como característica distintiva da civilização ocidental (ABREU, 2016, s/p). De forma geral, "[o] programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber" (ADORNO; HORKHEIMER, 2007, p. 05), mas esse objetivo principal não foi bem-sucedido, uma vez que "o desenvolvimento da ciência em vez de libertar o conhecimento de mitos e superstições, produz novos mitos e novas superstições que limitam a capacidade de compreensão dos fenômenos e a intervenção das pessoas" (ABREU, 2016, s/p).

O crescente desenvolvimento da ciência e da tecnologia da burguesia, e logo do capital, do poder e das desigualdades, também passa a ser encarado não de uma maneira positiva, pois "o que os homens querem aprender da natureza é como

---

[11] Whether in religion or in politics, the Enlightenment yearned for the splendor of the sun. But it never forgot that light is born out of darkness.

[12] the bright sides of Enlightenment dominated at first, and the dark sides – satire and then sentiment – prevailed later, especially after 1740.

[13] Em duas versões do texto para a língua portuguesa de Portugal, constatamos que a palavra *Enlightment* (Iluminismo em inglês) foi traduzida como *esclarecimento*. Optamos em usar esse termo como Iluminismo, baseando-nos na versão inglesa do texto.

empregá-la para dominar completamente a ela e aos homens" (ADORNO; HORKHEIMER, 2007, p. 11), e o preço que estes "pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder" (p. 07). Assim,

> [o] resultado é a progressiva alienação dos indivíduos em relação a si próprios e em relação à natureza, a par do aumento progressivo do controle sobre as coisas e a natureza. É a desistência de procurar um sentido para a vida, acompanhada de um consentimento na exploração sistemática dos recursos naturais. A alienação em relação a si próprio transfere-se para as relações humanas e sociais, despindo-as de outro sentido que não seja o da reprodução e extensão do predomínio humano sobre a natureza: se antes os indivíduos acreditavam poder intervir na natureza através dos feitiços e rituais, agora o conhecimento científico, incorporado nas técnicas, permite à humanidade intervir nos processos naturais, «*domesticando-os*" (ABREU, 2016, s/n).

Essa alienação do sujeito e desencantamento do mundo, de certa forma, parecem ter contribuído para o desenvolvimento do Romantismo. Como um dos maiores expoentes desse movimento artístico, o romance *Frankenstein* e, em específico, o personagem Victor Frankenstein, são exemplos de como o homem pode dominar a natureza e usá-la ao seu favorecimento. Além disso, o fato de dominar o conhecimento científico e ir contra os preceitos éticos da natureza, torna Victor Frankenstein alienado de si mesmo, pois, apesar de deter o poder da vida sobre a morte, a sua própria criação, a Criatura, se volta contra si mesmo. Outro elemento representativo do Romantismo que dialoga com a dialética teorizada por Horkeimer e Adorno (2007) é o herói byroniano, que será discutido brevemente no próximo capítulo. Esses arquétipos de heróis também se destacam pela alienação do mundo não-iluminado em que vivem (BOTTING, 1995).

Ainda no âmbito artístico, Arthur Lovejoy (1960) aponta que se tornou "moda" dar o nome de goticismo ao período inicial do Romantismo inglês. Nesse contexto, na literatura, o gótico se caracterizava por um estado visionário e mais obscuro da mente do escritor, abordando temas como hipnotismo, sonhos e pesadelos, prazer e dor, a destruição do amor. Mas, de acordo com Abrams (1962), essas temáticas já haviam sido exploradas pelos escritores de contos de terror e todos esses temas, "algumas vezes exagerados à perversidade óbvia, tornaram-se a especial província literária de [poetas simbolistas como] Charles Baudelaire, Algernon C. Swinburne e

escritores da 'Decadência' Europeia"[14](p. 11), que mais tarde serviram como inspiração para o denominado gótico vitoriano.

Não obstante, as relações entre o Romantismo e o Gótico são complexas, pois "nem toda mudança importante nas artes do Gótico nos últimos quarenta anos pode ser atribuída à influência dos estudos românticos" (FITZGERALD, 2006, p. 48)[15], já que em muitos estudos vemos alguns alguns autores relacionar o gótico ao Romantismo e vice versa, o que ocasionalmente dificulta a independência entre os dois movimentos estéticos, que muitas vezes dialogam em temáticas e elementos estéticos como o sobrenatural e o sublime.

Devido ao fato de muitas obras classificadas com o selo de "góticas" não estarem inseridas no cânone ocidental, o Gótico tende a ser marginalizado como baixa literatura, inferior e mesmo sensacionalista, devido à sua estética excessiva, como apontam Botting (1996) e Fitzgerald (2006).

Além disso, Fitzgerald (2006) aponta que o romance comum à estética Romântica e ao gótico, *Frankenstein*, de Mary Shelley (1818), é o divisor de opiniões quando se discute a relação entre essas duas tradições literárias, servindo como o texto paradigmático do Romantismo gótico, ou, no entendimento de um romance romântico com elementos do gótico. As declarações da própria Mary Shelley, na introdução da segunda edição do romance, em 1831, corroboraram a afirmação:

> Ela alega que suas intenções eram alcançar precisamente os efeitos góticos que Percy rejeita, para "falar com os misteriosos medos de nossa natureza e despertar o horror emocionante - para fazer o leitor temer ao olhar em volta, coagular o sangue e acelerar as batidas do coração" (195). O conhecido paralelo que Shelley desenha entre si e Victor Frankenstein, e entre sua criação e sua "descendência hedionda" (197), apenas ressalta essa visão aparentemente gótica do romance (FITZGERALD, 2006, p. 54-55)[16].

Uma das maiores problemáticas em situar o contexto de produção dos escritores e obras góticas se encontra no fato que o contexto estético e histórico das produções desse modo literário se localiza no período do Romantismo. Diversos

[14] sometimes exaggerated to blatant perversity, became the special literary province of Charles Baudelaire, Algernon Charles Swinburne, and writers of the European "Decadadence".
[15] not every important change in Gothic studies over the last forty years can be attributed to the influence of Romantic studies.
[16] She claims that her intentions were to achieve precisely the Gothic effects Percy rejects, to "speak to the mysterious fears of our nature and awaken thrilling horror – to make the reader dread to look round, to curdle the blood, and quicken the beatings of the heart" (195). The well-known parallel Shelley draws between herself and Victor Frankenstein, and between his creation and her "hideous progeny" (197), only underscores this apparently Gothic vision of the novel"

críticos costumam relacionar o Gótico a uma fase mais extrema do Romantismo ou como um movimento que apresenta duas fases, uma mais revolucionária (1760-1797) e outra como um *revival* que ocorreria cerca de duas décadas depois, no período do Romantismo. Ora, o Gótico tem passado vários *revivals* desde seu surgimento; seja no Romantismo, na Era Vitoriana, no Modernismo e pós-modernismo, a essência do gótico tem se adaptado às mudanças históricas de cada período e, assim, tem se mesclado a outras formas e gêneros artísticos e midiáticos.

Se levarmos em conta a afirmação anterior de Fitzgerald (2006), estaríamos descartando do cânone ocidental dezenas de autores e obras hoje consideravelmente góticas produzidas durante e após o Romantismo inglês, como a obra-prima do gótico, *Os mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe. Outros romances como *O monge* (1796), de Matthew Gregory Lewis, e mesmo *Melmoth, o vagante*, de Charles Maturin (1820), que, como aponta Botting (1996), foi o último romance do Romantismo na Inglaterra, estão inseridas no período do Romantismo (GREENBLAT, 2012), expondo ainda mais complexidade ao discutirmos o gótico inserido no período do Romantismo.

Por outro lado, apesar de *O castelo de Otranto* hoje ser mais aclamado pelo sensacionalismo que causou à época de sua publicação do que por sua ausência de qualidade estética, com uma “narrativa estranha e pouco sofisticada” (SÁ, 2010, p. 55), com personagens estereotipados e melodramáticos, muitos elementos estruturais, como o espaço, o sobrenatural, a atmosfera insólita e a presença e caracterização do vilão gótico Manfred, foram reformulados nos romances que se seguiram de 1777 a 1800, na primeira fase do Romantismo.

Tais elementos, apesar de serem excessivos ou demasiadamente melodramáticos na época da publicação do romance, ainda hoje se fazem presentes na ficção gótica audiovisual, como filmes e seriados de televisão e/ou *streaming* contemporaneos. Porém, após o romance walpoliano lançar as bases da narrativa gótica, é importante comentar que boa parte das narrativas desse gênero foi predominantemente escrita por mulheres. E são justamente esse excesso e melodrama como categorias estéticas que definem o gótico (BOTTING, 1991).

Nesse contexto, com a publicação de *The old English Baron – a gothic story* (1777), Clara Reeve investe em um cenário mais realista e num cenário inglês local, apesar de adaptar novamente o espaço medieval nos moldes de Horace Walpole.

Clara Reeve, como uma das primeiras escritoras a escrever romances góticos, lançou caminhos para outras romancistas como Sophia Lee, autora de *The recess* (1783), Charlotte Smith, cujo romance *Emmeline: The orphan of the castle* (1788) estabelece o padrão de uma das primeiras heroínas góticas: humildes, jovens, que estão sempre em perigo e sob a ameaça da violência e do poder masculino.

Uma crítica de William Wordsworth classificava o romance gótico como distintamente "inferior", atribuindo certo pressuposto machista na condição da crescente "feminização da literatura" na qual o romance gótico se apresentava. Acreditava-se que as mulheres, entediadas com suas vidas monótonas, encontravam refúgio na literatura gótica (STEVENS, 2000, p. 22), resultando assim na denominada "feminização das práticas de leitura e de mercado" (STEVENS, 2000, p. 22-23). Essas e outras questões foram criticadas num artigo anônimo da *Scots Magazine*, de 1797. No artigo, discutia-se que romances góticos poderiam colocar em perigo o sexo feminino e despertar pavor, corrupção, medo e questionamentos do gênero, produzindo assim "[...] "efeitos maliciosos [...] [pois] alguns deles frequentemente têm sido conhecidos por atrair as mulheres a um apego repentino à pessoas indignas de sua afeição, e assim precipitá-las em casamentos que resultavam em sua infelicidade (STEVENS, 2000, p. 22-23).[17]

Isso apenas serviu para aguçar a curiosidade de novos leitores dessas "leituras perigosas" (STEVENS, 2000). Em 1798, o romance *The orphan in the Rhine* é publicado por Eleanor Sleath e junto com as outras autoras já citadas, o gótico feminino começa a ser caracterizado por uma escrita mais doméstica em que "as situações descritas, se não eram as mais prováveis, não apresentavam as circunstâncias sobrenaturais como eventos reais, mas como frutos de um medo imaginário" (SÁ, 2010, p. 55) das convenções da sexualidade feminina daquele tempo. Um dos romances góticos femininos mais transgressores, *Zofloya, or, the Moor: A romance of the fifteenth century,* de Charlotte Dacre, foi bastante criticado à época devido ao conteúdo de temas morais e religiosos, principalmente no que concerne ao desejo sexual inter-racial da protagonista, Victoria de Loredani, por *Zofloya – o Mouro*, o servo negro que no final do romance se revela como o Diabo e acaba matando-a.

[17] [...] mischievous effects [...] some of them frequently have been known to betray women into a sudden attachment to persons unworthy of their affection, and thus to hurry them into marriages terminating in their unhappiness […].

Na década de 1790, os romances que lidavam com horror, mistério e *settings* fora da Inglaterra inundavam o mercado editorial da Inglaterra; enquanto nos teatros novos efeitos especiais eram inventados para encarnar aparições fantasmagóricas no palco (GREENBLAT, 2012), como no teatro Grand Guignol, na série *Penny dreadful*. Além disso, vale comentar que nessa mesma década, a autora Ann Radcliffe já era considerada “A rainha do terror” e uma das primeiras autoras *best-sellers* com a venda de seus romances *A Sicilian romance* (1790), *The romance of the forest* (1791) e *The Italian* (1797).

Ann Radcliffe foi celebrada em seu tempo devido às concepções filosóficas de Edmund Burke, as quais se reverberam na escrita de seus romances. Em *Os mistérios de Udolpho*, seu romance mais aclamado, Radcliffe se utiliza de elementos do sublime, conceito que estaria conectado a “tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado ao terror, constitui uma fonte do sublime [...]” (BURKE, 1993, p. 48). Assim, o sublime estaria ligado à concepção de perigo e dor, que, por sua vez, são análogos ao terror, a mais forte sensação humana. Burke (1993) continua: “o assombro [...] é o efeito do sublime em seu mais alto grau” (p. 65) e escreve que “para tornar algo extremamente terrível, a obscuridade parece ser, em geral, necessária” (p. 66), pois “quando temos conhecimento de toda a extensão de um perigo, quando conseguimos que nossos olhos a ele se acostumem, boa parte da apreensão desaparece” (p. 66). Sobre os efeitos da noite como um dos principais elementos do gótico, o filósofo e político irlandês acrescenta:

> Qualquer pessoa poderá perceber isso, se refletir o quão interessante a noite contribui para o nosso temor em todos os casos de perigo e o quanto as crenças em fantasmas e duendes, dos quais ninguém pode formar ideias precisas, afetam os espíritos que dão créditos aos contos populares sobre tais espécies de seres (BURKE, 1993, p. 67).

É interessante apontar que as considerações filosóficas de Edmund Burke expressadas em seu livro *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo* foram escritas no auge do Iluminismo, em 1757, e contradiziam as bases positivas desse movimento filosófico ao idealizar a obscuridade da natureza humana. As percepções filosóficas de Burke tornaram-se aclamadas pelos escritores da narrativa gótica do século XVIII, chegando posteriormente aos séculos XIX e XX, quando surge então o cinema de terror.

2.2.1 As heranças do Romantismo: entre heróis e anti-heróis

Na virada do século XVIII para o século XIX, quando inicialmente o Romantismo inglês e as visões apocalípticas na poesia e pintura de William Blake já anunciavam o terror e as visões obscuras do novo século, outros elementos do gótico passam então a se difundir na poesia romântica. “A rima do velho marinheiro”, de Samuel Taylor Coleridge, é o maior exemplo de poema romântico que utiliza elementos sobrenaturais e obscuros já conhecidos nos romances góticos do século XVIII. Nesse poema de Coleridge, profecias, maldições, visões fantasmagóricas, dualismo entre pecado e redenção, o espaço soturno e o sublime criam a atmosfera característica dos romances góticos já consolidados no século anterior. “Christabel” (1816), poema inacabado do mesmo autor, também incorpora elementos do gótico ao apresentar uma das personagens mais importantes, a jovem atraente e sensual Geraldine.

Conectando o Romantismo ao gótico, Stevens (2012) aponta que o “tema de sedução e subsequente corrupção da inocência, através da magia, tem uma forte dimensão gótica” (p. 74). No intercâmbio entre essas duas tradições artísticas, inserimos os poemas “La belle Dame san merci”, “Eve of St. Agnes” e “Lamia”, de John Keats, que também apresentam convenções que remetem ao gótico. Em “La belle Dame sans merci”, por exemplo, um cavaleiro medieval é atraído pela beleza de uma “fada” que o leva para sua gruta nos prados e o enfeitiça com sua canção. No fim do poema, o eu-lírico encontra-se sozinho e vagando num estado onírico.

Ademais,

> O uso desse monstro, [Lamia], por Keats e seu foco no excesso de amor podem ser vistos como parte de uma agenda maior que outros românticos tomaram na reavaliação de certos monstros, dos quais a representação heroica de Satanás, no *Paraíso Perdido* de Milton é um exemplo (VIANA, 2010, p. 170)[18].

Por outro lado, de acordo com Nick Groom (2012), as principais inquietações, resultados das contribuições do Romantismo para o gótico, foram os vampiros e os monstros, vistos “como uma realidade física e intelectual, não como um ser sobrenatural” (p. 92)[19]. Discutindo esses dois seres imaginários como metáforas

[18] Keats’ use of this monster and his focus on her excess of love can be seen as part of a larger agenda other Romantics took in the revaluation of certain monsters, of which the heroic rendering of Satan in Milton’s Paradise Lost is one example.

[19] A physical and intellectual reality, not a supernatural being.

para as questões sociais e econômicas relativas à burguesia e ao rápido crescimento tecnológico e científico, o autor adiciona que “no século dezenove os contos de vampiros são essencialmente preocupados com o consumo, não com sexo” (GROOM, 2012, p. 92), apesar de narrativas desse século como *O vampiro* (1819), de John Polidori, e *Drácula* (1897), de Bram Stoker, *Carmilla* (1872), a vampira homossexual de Sheridan Le Fanu e o vampiro Lestat, do romance *Entrevista com o vampiro* (1976), de Anne Rice, serem referidos e analisados majoritariamente no viés do *gothic queer.*

Discutindo também sobre o sentido metafórico desses e outros personagens, Botting (1996) acrescenta que o monstro pode ser encarado como uma figura política, como uma materialização dos debates e ideais da Revolução Francesa, representando também o lado radical permitido pela ordem existente. Mais uma vez, aqui, o gótico é encarado como um meio de transgressão das regras sociais, demonstrando uma insatisfação diante da ordem estabelecida. Levando em conta essa afirmação, *Frankenstein*, de Mary Shelley, seria uma alegoria do excesso de razão iluminista e uma crítica à ética científica. No romance, o jovem cientista Victor Frankenstein é a personificação do homem que adquire conhecimento através do empirismo; a partir das experiências com cadáveres em seu laboratório, Victor dá vida a uma criatura grotesca, em termos contemporâneos, um *outsider*, que acaba matando-o no fim do romance, questionando assim os benefícios (ou malefícios) da ciência.

No sentido de continuidade, *Frankenstein* também se apropria do conceito de sublime, de Edmund Burke, através da grandiosidade de elementos da natureza, mas inova a paisagem da natureza romântica pelas imensas e melancólicas geleiras do Ártico, como vemos em trechos do próprio romance: “Esse vale é o mais maravilhoso e sublime, mas não tão belo e pitoresco quanto o de Servox” (SHELLEY, 2017, p. 108), bem como outras paisagens como o Mont Blanc: “As montanhas altas e nevadas se mostravam como marcos imediatos [...], o supremo e magnífico *mont* Blanc, erguia-se das agulhas ao redor e seu tremendo pico abrangia todo o vale” (SHELLEY, 2017, p. 108), mas se diferencia do gótico do século XVIII ao não enfatizar o espaço medieval e antigo, como “ruínas de castelos e campos férteis” (SHELLEY, 2017, p. 108).

Todavia, apontamos que uma das maiores heranças do Romantismo para a literatura bem como para a ficção que surgiu após esse período, foi o nascimento do

herói byroniano. “Melancólicos, isolados e soberanos, eles são errantes, rejeitados e rebeldes, condenados a vagar pelas margens de mundos sociais, portadores de uma sombria verdade ou um terrível conhecimento” (BOTTING, 1999, p. 98).[20] Além disso,

> geralmente masculino, o indivíduo é rejeitado, parte vítima, parte vilão. Recursos e figuras Góticas mais antigas, utilizadas excessivamente ao ponto do clichê, são transformadas em sinais de tirania aristocrática, remanescentes de um mundo não iluminado. O vilão demoníaco e problemático, no entanto, retém uma atração obscuramente sedutora [...], como um rebelde que desafia as restrições da moral e dos bons costumes (BOTTING, 1996, p. 92)[21].

Justamente por terem características de heróis e anti-heróis simultaneamente, a ambivalência do herói byroniano o diferencia do vilão gótico tradicional, como o califa *Vathek*, de William Beckford e Manfred, do romance *O castelo de Otranto*. O adjetivo *byroniano*, proveniente do sobrenome do poeta inglês Lord Byron, por vezes serve para se referir à própria personificação desse artista, descrito por muitos biógrafos com muitas das qualidades que seus heróis literários possuíam. O herói byroniano desafia os poderes do mundo natural, necessitando de algo mais que a mera existência, o que o torna solitário e desencantado com a realidade presente, buscando no passado, no amor, no proibido e no sobrenatural o verdadeiro sentido da vida.

De acordo com Peter Thorslev Jr. (1965), a tradição do denominado herói byroniano teve início no movimento literário alemão *Sturm und Drang*[22], que culminou em *Fausto*, “a maior herança do Romantismo” (p. 185). Além disso, é provável que “o aspecto heroico do Romantismo sempre foi mais importante na Alemanha do que na Inglaterra” (p. 185). Em contrapartida, “o Romantismo inglês tem seus representantes nessa tradição - de fato – a Inglaterra tem um crédito

[20] gloomy, isolated and sovereign, they are wanderers, outcasts and rebels condemned to roam the borders of social worlds, bearers of a dark truth or horrible knowledge.

[21] Usually male, the individual is outcast, part victim, part villain. Older Gothic figures and devices, overused to the point of cliché, are transformed into signs of aristocratic tyranny, leftovers from an unenlightened world. The disturbing and demonic villain, however, retains a darkly attractive, if ambivalent, allure as a defiant rebel against the constraints of social mores.

[22] Do alemão, “Tempestade e Ímpeto”, movimento literário do fím do século XVIII cujo foco na exaltação da natureza, sentimento e individualismo humano tinha como objetivo subverter o culto do Racionalismo que o Iluminismo pregava. Goethe [com sua obra *Os sofrimentos de Werther* (1774)] e Schiller iniciaram suas carreiras como membros prominentes nesse movimento, que mais tarde na Inglaterra e em outros países, abarcou outras filosofias artísticas e denominou-se Romantismo. Fonte: <https://www.britannica.com/event/Sturm-und-Drang>. Acesso em: 03 abr. 2019.

anterior à Alemanha ao menos para o herói-vilão Gótico e para Satã" (THORSLEV JR, 1965, p.185)[23], de John Milton.

À essa discussão acrescentamos as palavras de Atara Stein (2004), que teoriza sobre esse tipo de personagem, argumentando que

> o herói byroniano é um fora-da-lei e um estranho que define seu próprio código moral, muitas vezes desafiando a autoridade institucional opressora, e é capaz de fazê-lo por causa de seus poderes supra-humanos ou sobrenaturais, sua autossuficiência e independência e seu senso de superioridade[24] (p. 35).

Ademais, Lord Byron, como uma das vozes mais importantes do Romantismo inglês, não utiliza inocentemente elementos obscuros das *práticas góticas*, como afirma Aguiar (2012). Boa parte de sua composição poética abrange temas de maldição, sedução e renegação à crença de Deus, como em "Giaour" (1813) e *Fragment of a novel*, escrito na noite de 16 de junho de 1816, um dos momentos históricos da literatura inglesa (BOTTING, 1996), (STEVENS, 2010), GROOM (2012) e (AGUIAR, 2012). Na ocasião, Lord Byron, então refugiado em sua mansão, o Palácio Diodati, em Genebra, Suíça, convidou seus amigos, os poetas Percy Shelley e sua esposa Mary Shelley e os desafiou no intuito de que escrevessem a "melhor história de fantasmas".

Naquela noite surgiram duas das narrativas romântico-góticas mais influentes, "Frankenstein", publicado em 1818, por Mary Shelley, e "O vampiro" (1819), de John Polidori, médico e admirador de Byron; esse último é considerado o primeiro vampiro da literatura inglesa, que posteriormente viria a influenciar tantos outros, a exemplo de *Drácula,* de Bram Stoker. "É o primeiro, como um todo, a ser guarnecido de determinadas características marcantes do vampiro gótico. Para começar, sua extraordinária capacidade de sedução" (AGUIAR, 2012, p. 258), que transita normalmente na sociedade, mas mantendo seu duplo[25] obscuro à parte. "Aí é o

[23] "hero aspect" of Romanticism was always more important in Germany than in England; but English Romanticism too has its representatives in this tradition - indeed, England has a prior claim at least to the Gothic Villain-Hero and to Satan.

[24] the Byronic hero is an outlaw and an outsider who defines his own moral code, often defying oppressive institutional authority, and is able to do so because of his superhuman or supernatural powers, his self-sufficiency and independence, and his egotistical sense of his own superiority.

[25] Utilizaremos o conceito de duplo a partir de França (2009): "De modo bastante genérico, pode-se entender o duplo como qualquer modo de desdobramento do ser. Embora mantenha com o indivíduo gerador algum grau de identificação, o duplo, ao dele se destacar, desenvolve uma existência mais ou menos autônoma. Apesar de ser uma extensão do sujeito, mesmo quando com ele se identifica positiva e plenamente, o duplo não abandona sua condição de simulacro, de mera sombra, uma vez que não tem valor em si mesmo (p. 07-08). Comunicação apresentada na abertura do evento "O insólito e seu duplo", em 03 de novembro de 2009, na UERJ. Disponível em:

próprio inumano, nem bom, nem mau, mas uma criatura de outra espécie" (AGUIAR, 2012, p. 258), representando traços igualmente marcantes do herói byroniano.

Além disso, o evento real protagonizado na mansão de Lord Byron tornou-se um marco na imaginação cultural do Romantismo, acabando por originar quatro filmes, sobre diferentes pontos de vista desse evento: *Gothic* (1986), de Ken Russel, *Rowing with the wind* (1988), do diretor espanhol Gonzalo Suarez, *Haunted Summer* (1988), de Ivan Passer, e *Mary Shelley* (2017), de Haifaa Al Mansour, cujo enredo explora a biografia de Mary Shelley e o processo de criação do romance *Frankenstein*.

Protótipos de heróis byronianos adentraram o século XX e XXI e estão cada vez mais presentes na cultura de massa, principalmente no cinema, quadrinhos e seriados. Atara Stein (2009), em sua pesquisa intitulada *The Byronic hero in film, fiction and television*, faz um percurso histórico do surgimento desse modelo de herói desde o personagem Satã, de *Paraíso perdido*, passando pelos heróis literários dos séculos XVIII e XIX, como Manfred, de *O castelo de Otranto*, Don Juan e Manfred, de Lord Byron, Heathcliff, de *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë, Mr. Rochester, de Charllote Brontë, Dorian Gray, de Oscar Wilde, e o vampiro Drácula, de Bram Stoker.

Stein (2009) ainda acrescenta à lista da tradição do herói byroniano contemporâneo personagens de filmes, séries e HQ´s como *O exterminador do futuro*, de Eric Draven; da HQ "O corvo", de James O´barr; Q, de *Star Trek*, e *Angel*, da série de TV homônima dos anos 1990, e aponta que

> o herói byroniano, do século XIX ou contemporâneo, fornece uma experiência vicária satisfatória para o seu público por causa de sua invulnerabilidade e seu desafio bem-sucedido à autoridade institucional. Em sua autossuficiência, ele cria uma lei para si mesmo e recusa-se a estar sujeito a qualquer autoridade externa ou valores convencionais (STEIN, 2009, p. 35)[26]

A autora afirma que, independente da época que personagens fictícios considerados como heróis byronianos se perpetuem na cultura, alguns das suas principais características parecem permanecer imutáveis, principalmente a

<https://www.academia.edu/5031925/O_insólito_e_o_duplo_em_William_Wilson_de_Edgar_Allan_Poe?auto=download>. Acesso em: 19 mai. 2019.

[26] The Byronic hero, nineteenth-century or contemporary, provides a satisfying vicarious experience for his audience because of his invulnerability and his successful defiance of institutional authority. In his self-sufficiency, he creates a law unto himself and refuses to be subject to any external authority or conventional values.

transgressão aos valores morais. Além de ser dotado de independência, o herói byroniano não se sujeita à autoridade, exprimindo seu desprezo à sociedade e aos códigos morais estabelecidos. Personagens da série *Penny dreadful* carregam muitos desses atributos, em específico, Lily Frankenstein e Ethan Chandler. Esses personagens violam muitas normas de suas épocas, criam seus próprios mundos, com suas leis e não se sujeitam à ordem.

Seja na literatura ou no cinema, nas HQ´s, vídeo-games e/ou seriados, não faltam exemplos desses arquétipos na cultura de massa contemporânea. Personagens com passado sombrio, traumas de infância, boêmios, justiceiros, sedutores, misteriosos e errantes têm se proliferado cada vez mais nas mídias, a exemplo do Mister Gray, do romance *Cinquenta tons de cinza*, de E. L. James, *Batman*, *Dr. Estranho*, *Lara Croft*, Vampira, dos quadrinhos dos *X-men*, Edward Cullen, da saga *Crepúsculo*, e outros. Além disso, inúmeros exemplos de vampiros, bruxas, lobisomens, monstros e outras criaturas sobrenaturais que permeiam o universo da tradição gótica desde o século XVIII retornam como *outsiders* à ficção audiovisual contemporânea.

Hoje, personagens como *Justiceiro*, *Demolidor*, *Dexter*, *Buffy* – a caça vampiros e mesmo alguns da série *Penny dreadful* se enquadram no estereótipo do herói byroniano pós-moderno. Assim, “a violência culminante, embora legitimada pelo seu serviço à comunidade, não o integra na sociedade. Em vez disso, separa-o ainda mais [...]” (CAWETI, 1976 *apud* STEIN, 2009, p. 48), justamente porque, na contemporaneidade ocidental, “o herói se move cada vez mais em direção ao isolamento, separação e alienação” (CAWETI, 1976 *apud* STEIN, 2009, p. 48).[27]

No tocante à série *Penny dreadful*, nosso objeto de análise nesta tese, apontamos que outros personagens além de Lily Frankenstein e Ethan Chandler apresentam traços do herói byroniano, principalmente a protagonista Vanessa Ives e Dorian Gray. O enredo da série apresenta a história de personagens que se conectam por um objetivo comum: Vanessa Ives, uma cartomante possuída por espíritos, junta-se ao explorador Malcom Murray para resgatar sua amiga de infância Mina Murray, que foi raptada por forças sobrenaturais. Além disso, “os personagens de *Penny dreadful* estão ligados pela morte e são suas experiências com ela que os

[27] climactic violence, though legitimated by its service to the community, does not integrate him into society. Instead, it separates him still further […], the hero increasingly moves toward isolation, separation, and alienation.

permitem interagir entre si, fortalecendo o pacto secreto do estranho quinteto" (DAVINO, 2014, p. 72).

Ao longo das três temporadas de *Penny dreadful*, acompanhamos a vida e os segredos daqueles personagens e de outros, como Brona Croft e Dorian Gray. Na série, eles transgridem os valores éticos e morais desafiando a autoridade imposta pela sociedade vitoriana. O "byronismo" desses personagens também resulta na melancolia, devido às suas experiências frustradas e a culpa dos seus atos passados. Sem comentar que,

> [a]s habilidades sobre-humanas do herói, o desafio à autoridade institucional e a autonomia declarada provocam fascínio e admiração no público. Mas, por mais que o público queira compartilhar essas qualidades, eles sabem que não podem viver independentemente de outras pessoas e instituições. E as aspirações humanas do herói lembram ao público que ele não é um modelo a imitar. [...] Para conquistar a simpatia, a identificação e a lealdade do público e desencorajar os espectadores a assumirem sua posição fora-da-lei, os autores ou cineastas devem criar um herói que, de alguma forma, aspira à condição de pessoas comuns (STEIN, 2009, p. 37).[28]

Diferente da visão aristotélica do herói trágico em que "a personagem deve ser a reprodução do melhor do humano" (BRAIT, 2017, p. 45), posteriormente enfatizada por Percy Shelley no ensaio *Uma defesa da poesia* (2015)*,* o herói byroniano não é um bom exemplo a ser seguido, como os personagens Vanessa Ives, Dorian Gray, Lily Frankenstein, Victor Frankenstein, Ethan Chandler e Angelique, ao longo das três temporadas de *Penny dreadful.*

Stein (2005) afirma que esses personagens desejam se integrar no mundo "normal". Porém discordamos dessa premissa uma vez que, embora esses personagens pareçam mostrar em se empenhar para atingir tal objetivo, seu senso de rebeldia e independência se sobressai. Além disso, o passado obscuro desses personagens parecem sempre estar a lhes perturbar, o que os fazem se sentir culpados de um ato dito transgressor. Também são individualistas e não temem a autoridade e às sujeiçõesque lhes são impostas. Assim, o herói byroniano se impõe numa linha limítrofe entre o herói e anti-heroi e o vilão.

[28] The hero's superhuman abilities, defiance of institutional authority, and declared autonomy all provoke the audience's awe and admiration. But, however much the audience wants to share those qualities, they know they cannot live independently of other people and institutions. And the hero's human aspirations remind the audience that he is not a role model to emulate or imitate. […] To win the audience's sympathy, identification, and allegiance and to discourage viewers from taking up his outlaw stance, the authors or filmmakers must create a hero who, in some ways, aspires to the condition of ordinary people (p. 37).

2.3 O Gótico Vitoriano: degeneração e decadência

Após o período do Romantismo inglês, o gótico ganha outra denominação, apontada por muitos estudiosos: o gótico vitoriano (BELVILLE, 2009), (DRYDEN, 2003). Esse período histórico também é marcado pela expansão colonial do Império Britânico, que se encontrava no ápice do desenvolvimento tecnológico e científico. De 1837, com ascensão da Rainha Vitória à Coroa Britânica, a 1901, com a sua morte, boa parte da literatura definida como *vitoriana* se utilizou de elementos do gótico, desde os primeiros romances desse período, de Charles Dickens, às Irmãs Brontë, a Bram Stoker.

> Durante este período literário, nota-se que o gótico, como um modo literário distinto, tornou-se menos visível. A paisagem urbana substituiu a floresta, forças sobrenaturais e abjetas tornaram-se internalizadas e as distinções entre realidade e ficção começaram a se dissolver. É amplamente aceito que, paralelamente a essa mudança de estética, o gótico se transmuta em resposta aos desafios dos desenvolvimentos contemporâneos, sociais, filosóficos e artísticos. O mais significativo desses desenvolvimentos extra-textuais é a psicanálise (BELVILLE, 2009, p. 62).[29]

Numa sociedade que se encontrava em pleno desenvolvimento do capitalismo, Londres passa então a ser um símbolo de modernidade. O êxodo rural trouxe milhões de pessoas à cidade, tornando a metrópole inglesa uma cidade de oportunidades. No entanto, o rápido crescimento da população acarretou também problemas sociais. Londres, à época, era considerada a cidade mais fétida da Europa, o que ocasionou o aparecimento de inúmeras doenças, como a cólera e a febre tifoide, ao longo do Rio Tâmisa. Como herança da industrialização exacerbada, muitos mendigos, prostitutas e ladrões foram atraídos para a cidade, gerando uma população marginalizada (FLANDERS, 2012), (MAYHEW, 2005), como podemos perceber na literatura de Dickens.

Penny dreadful, seriado cuja narrativa ocorre em tempo e espaços dessa Era, retrata a Londres vitoriana em diversos aspectos socioculturais. Desde o primeiro capítulo desse programa televisivo vemos o medo se fazer presente na cidade

[29] During this literary period, it is noted that the Gothic, as a distinctive literary mode, became less conspicuous. The urban landscape replaced the forest, supernatural and abject forces became internalised and the distinctions between reality and fiction began to dissolve. It is widely accepted that parallel to this change of aesthetic, the Gothic transmuted in response to the challenges of contemporary, social, philosophical and artistic developments. The most significant of these extra-textual developments is psychoanalysis. (p. 62)

devido a uma onda de assassinatos violentos e misteriosos, sem citar as ruas escuras e repletas de mendigos e prostitutas que a *mise-en-scène* enfatiza.

A série também retrata a metrópole inglesa no auge do desenvolvimento comercial ao longo do Rio Tâmisa, e vemos assim duas Londres: uma da aristocracia, cujos maiores representantes são Sir Malcolm Murray e Dorian Gray, e outra do submundo da pobreza, da qual as personagens Brona Croft e a Criatura fazem parte. *Penny dreadful* explora a vida social da população londrina no fim do século XIX, representando espaços populares de entretenimento naquele tempo como o Museu Britânico, os Jardins Botânicos, o Zoológico de Londres e espaços ficcionais góticos como o museu de cera (Putney's Family Waxworks) e o teatro popular Grand Guignol.

Mas na literatura, não há uma data exata para definirmos o surgimento do Gótico vitoriano, uma vez que essa denominação integra romances do início desse período como muitos romances de Charles Dickens (BOTTING, 2005) até 1901. Mas a forma literária que a crítica considera estritamente gótico-vitoriana ocorreu nas três últimas décadas da Era vitoriana e é costumeiramente chamada de gótico *fin de siècle*, período em que se inicia a decadência vitoriana (1870 a 1901). Particularmente nas décadas de 1880 e 1890, narrativas dentro do contexto vitoriano começam a ilustrar uma atitude distinta dos períodos anteriores, explorando temáticas com questões da dualidade humana e a metrópole como espaço da degeneração e onde o crime se materializa.

No *fin de siècle* vitoriano um certo langor e sofisticação também eram cultivados por artistas do movimento esteticista e pelos dândis, a exemplo de Oscar Wilde. Assim, "escritos da era abraçavam outros valores e atraíam um maior número de leitores, mas partilhavam a perspectiva do esteticismo de um espírito distintivamente novo e amplo, ao menos na metrópole" (ROBSON; CHRIST, 2012, p. 1030)[30]. Principalmente porque "o *fin de siècle* do gótico moderno é em si um espaço que reflete as percepções da cidade real como um lugar de permanente perigo físico e emocional (DRYDEN, 2003, p. 20),[31]" como nos romances *O retrato de Dorian Gray, O médico e o monstro, Drácula* e as narrativas policiais de Sherlock

[30] GREENBLAT, Stephen (Ed.). The Norton Anthology of English literature. 9th Eedition. *Volume D – The Romantic Period*. New York: Norton, 2012.

[31] because the fin de siècle city of the modern Gothic is itself a Gothicized space that reflects perceptions of the real city as a place of enduring physical and emotional danger.

Holmes, de Arthur Conan Doyle, que protagonizam a Londres como espaço cosmopolita, decadente e propício a crimes e mistérios.

Conhecidos como a tríade do gótico moderno, esses três primeiros romances convergem em diversos elementos, a exemplo do duplo, do espaço narrativo e da decadência moral. Assim, “vale a pena considerar que o gótico do *fin de siècle* é significativo como a primeira interação dialógica entre suas próprias explorações psicanalíticas inerentes e as das teorias de Freud” (BELVILLE, 2009, p. 62)[32], principalmente com relação ao duplo dos seus protagonistas.

> O otimismo do século anterior deu lugar a uma perspectiva pessimista; para alguns escritores, o realismo significava confrontar as sombrias condições sociais dos pobres, e o romance gótico, refletindo esse novo humor, estava frequentemente situado no coração da metrópole moderna. O clima literário no qual as obras de Stevenson, Wilde e Wells foram produzidas era, portanto, muito diferente daquele da primeira parte do século: o naturalismo e o "novo" realismo estavam dando lugar a experimentos em técnicas narrativas, a novas maneiras de apresentar o mundo, em última análise, para novos gêneros ficcionais, e as obras desses escritores contribuíram para esses desenvolvimentos (DRYDEN, 2003, p. 4)[33].

Dryden (2003) defende uma visão otimista do século XVIII, mas como já apontamos anteriormente, ao menos na literatura e posteriormente em outras expressões artísticas, com a ascensão da poesia de cemitério e do romance gótico (*gothic novel*), foi nesse século que se iniciou uma visão mais obscura da arte, como crítica do excesso de razão resultado da filosofia iluminista. É exatamente nesse contexto que o romance gótico se origina e abrange os seus horizontes na Inglaterra por cerca de três décadas, o que é ainda mais visível no período do Romantismo.

Ademais, defendemos que o Romantismo definiu a estética gótica, principalmente no tocante à profundidade psicológica dos sonhos e fantasias e os efeitos psicológicos que eles poderiam causar, como o medo, o terror e o horror (BELVILLE, 2009), elementos que, por sua vez, através da literatura do gótico vitoriano foram ainda mais intensificados através do duplo do homem moderno, que estava surgindo com o início do século XX. Porém, através de uma historiografia do

---

[32] it is worth considering that the Gothic of the *fin de siècle* is significant as the first dialogic interaction between its own inherent psychoanalytic explorations and those of the theories of Freud.

[33] The optimism of the earlier century gave way to a pessimistic outlook; for some writers realism meant confronting the bleak social conditions of the poor, and Gothic romance, reflecting this new mood, was often situated in the heart of the modern metropolis. The literary climate in which the works of Stevenson, Wilde and Wells were produced was thus very different from that of the earlier part of the century: naturalism and the ‘new’ realism were giving way to experiments in narrative techniques, to new ways of presenting the world, ultimately, to new fictional genres, and the works of these writers contributed to these developments.

gótico desde o seu surgimento na arte arquitetônica, no século XII, apontamos que tais ansiedades nos revelam muito sobre sua época; seja no contexto cristão da Europa medieval, sob "as luzes" e o otimismo burguês do Iluminismo ou na preocupação extensa com os problemas sociais, científicos e tecnológicos no contexto da Revolução Industrial inglesa.

Mas, consideramos que

> a ficção gótica é frequentemente uma literatura de transformações em que a identidade é instável e a sanidade é um estado mental discutível. O gótico do *fin de siècle* sofreu uma espécie de transformação. Localizado no passado historicamente remoto ou em locais isolados e selvagens em meio às sugestivas relíquias de um passado antigo, o gótico tradicional era uma ficção sobre história e sobre geografia. No entanto, no final do século XIX, surgiu um novo modo gótico, um gótico moderno, cujas narrativas focalizavam o presente urbano, refratando as preocupações contemporâneas através das lentes de uma literatura de terror (DRYDEN, 2003, p. 19).[34]

Nesse gótico moderno surgiria então uma crítica ao excesso do moralismo vitoriano, como ocorre em narrativas como *O médico e o monstro* e *O retrato de Dorian Gray*. Além disso, nessas obras, o passado medieval e/ou longínquo, característico do gótico clássico, dá vazão ao presente decadente, aos perigos e ao medo que a sociedade, nesse caso, a cidade de Londres contemporânea, pode oferecer.

Por vezes denominado também como *urban gothic* (Gótico urbano), o gótico vitoriano "adapta a perspectiva histórica encontrada nos primeiros romances quando implica que os terrores da criminalidade são anomalias anacrônicas, manchas dos vestígios na modernidade da cidade" (DRYDEN, 2003, p. 31-32), espaço que "cria seus monstros góticos através das próprias condições de vida metropolitana moderna" (DRYDEN, 2003, p. 32)[35]. Mais uma vez é válido de nota comentar a relevância do espaço decadente e sombrio da Londres vitoriana na série *Penny dreadful*. Nesse seriado, a metrópole participa ativamente na construção de sentido

[34] Gothic fiction is often a literature of transformations where identity is unstable and sanity a debatable state of being. The Gothic of the *fin de siècle* itself underwent something of a transformation. Located in the historically remote past or in isolated, wild locations amid the suggestive relics of an ancient past, the traditional Gothic was a fiction about history and about geography. Yet, at the end of the nineteenth century, a new Gothic mode emerged, a modern Gothic, whose narratives focused on the urban present, refracting contemporary concerns through the lens of a literature of terror.

[35] 'adapts the "historical" perspective found in the early novels when it implies that the terrors of criminality are anachronistic anomalies, vestigial stains on the city's modernity' [...] that creates its Gothic monsters out of the very conditions of modern metropolitan life (p. 32).

do gótico e dos dilemas por quais todos os personagens do seriado passam ao longo da série.

No período vitoriano, “os avanços das técnicas de impressão haviam tornado os preços acessíveis pela primeira vez, e assim nasciam os meios de comunicação de massa em todo o mundo” (WILSON apud WILDE, 2012, p. 134). Como resultado dessa popularização da leitura, a ficção gótica moderna também trouxe crimes hediondos ao conhecimento popular através dos *penny dreadfuls*[36].

> Os [***penny***] *bloods* foi o nome original para o que, na década de 1860, foram renomeados de *penny dreadfuls.* Os *bloods* se desenvolveram a partir de [personagens populares nos] contos góticos do final do século XVIII: os baronetes assassinos mais sensacionais, e damas viciadas no estudo de toxicologia, ciganos e salteadores-chefes, homens mascarados e as mulheres com adagas, crianças roubadas, bruxas velhas, apostadores de jogos sem coração, princesas estrangeiras, padres Jesuitas, coveiros, homens ressuscitados, lunáticos e fantasmas (FLANDERS, 2011, p. 58).[37]

Com o aumento da alfabetização e a melhoria da tecnologia, viu-se um *boom* na ficção barata para as classes trabalhadoras. 'Penny blood' era o nome original para os folhetos que, na década de 1860, foram renomeados de *penny dreadfuls* e contavam histórias de aventura, inicialmente de piratas e ladrões de estrada, depois se concentrando em crimes e histórias de detetive. Emitido semanalmente ou mensalmente, cada "número", ou episódio, era composto de oito (ocasionalmente dezesseis) páginas, com uma ilustração em preto-e-branco na metade superior da primeira página (FLANDERS, 2014). Também podemos relacionar os números semanais dos livretos *penny dreadfuls* com os episódios das séries em geral, cujos telespectadores esperam anualmente novas temporadas e, consequentemente, episódios que vão ao ar semanalmente.

Muitas temáticas e personagens típicos dos *penny dreadfuls* dialogam com outros dos romances do período romântico, como *The old English Baron* (1777), de Clara Reeve, e *O Monge*, de Mathew G. Lewis (1796). Os *penny dreadfuls* (ou simplesmente *bloods*) foram importantes para a formação e consequente popularização do gótico vitoriano, pois através destes surgiram muitos personagens

---

[37] ‘Penny bloods’ was the original name for what, in the 1860´s, were renamed penny-dreadfuls. [...] Bloods developed out of late eighteenth-century gothic tales dormant peerages, of murderous baronets, and ladies of title addicted to the study of toxicology [the study of poison], of gipsies and brigand-chiefs, men with masks and women with daggers, of stolen children, withered hags, heartless gamesters, nefarious roués, foreign princesses, Jesuit fathers, gravediggers, ressurection men, lunatics and ghosts.

populares do imaginário da era vitoriana, como Jack, o Estripador, assassino lendário que cometia crimes violentos em Londres em 1888 e que estampava manchetes nos principais jornais da época; *Sweeney Todd* - mais conhecido como o barbeiro demoníaco da Rua Fleet - escrito e publicado como *penny dreadful* em dezoito partes por James Malcolm Rymer e Thomas Peckett Prest, além de vampiros, bruxas e outras histórias que misturavam crimes reais e ficção.

Além disso, os *bloods,* como um subgênero literário do contexto vitoriano, são reflexos das ansiedades sociais dessa época. Enquanto o romance se popularizava entre os leitores da classe média, a "*penny blood* foi tachada de literatura marginal por seu estilo 'indevidamente melodramático e sensacionalista' para os padrões aceitos como 'bons' e 'respeitáveis' e pelas histórias "psicologicamente nocivas" (SALLES, 2015, p. 20) aos leitores ingleses que as consumiam. Ainda,

> [p]or serem muito consumidas e apreciadas pela classe trabalhadora, essas narrativas eram tidas pela classe média vitoriana como um tipo de literatura barato e de mau gosto, que apelava para o prazer mórbido das massas em ver sangue e representava um entretenimento facilmente comercializável – daí o seu nome depreciativo, que deriva de "penny", em referência ao valor que custavam, e "blood", em alusão às cenas sangrentas contidas nelas (SALLES, 2015, p. 19).

Por outro lado, G. K. Chesterton (2013), um dos mais importantes críticos literários da Era vitoriana, defende os *penny dreadfuls* como literatura popular que era desvalorizada em seu tempo. E contrapondo a visão negativa da burguesia vitoriana sobre a literatura das ruas, como os *penny dreadfuls*, Chesterton (2013) defende que "é a literatura moderna dos educados, não a dos não-educados, que é declarada e agressivamente criminosa" (p. 05)[38], pois lida com a imoralidade, "a extravagância e o pessisimo"[39]. E continua em defesa dos *penny dreadfuls*: "essas publicações comuns e atuais não lidam essencialmente com o mal. Elas expressam os truísmos heroicos e sanguinários dos quais a civilização é construída" (CHESTERTON, 2013, p. 05).[40] O autor acrescenta que "entre essas histórias há um certo número que simpatiza com as aventuras de ladrões, foras-da-lei e piratas, que

[38] It is the modern literature of the educated, not of the uneducated, which is avowedly and agressively criminal.
[39] Recommending profligacy and pessimism
[40] These common and current publications have nothing essentially evil about them. They express the sanguine and heroic truisms on which civilization is built.

se apresentam sob uma luz digna e romântica ladrões e assassinos como Dick Turpin e Claude Duval" (2013, p. 04)[41].

Ademais, a visão crítica de Chesterton sobre os *penny dreadfuls* se destaca por dois pontos de vista: uma, que a literatura popular, de massa, era menosprezada simplemente por ser produzida e consumida pelas "classes mais baixas[42]" do público vitoriano; outra, que apesar do *status* estético inferior que os *penny dreadfuls* tinham à época, muitos nomes da alta literatura como os românticos Sir Walter Scott, Byron e Wordsworth, e vitorianos como Robert Louis Stevenson, já tinham usado personagens errantes e violentos, comuns nos *bloods.* Dessa forma, para o autor é incompreensível rotular essa literatura popular de vulgar e ignorante, pois ela "não é simplemente plebeia: ela é humana[43]" (CHESTERTON, 2013, p. 04).

É também nesse cenário urbano e moralista da Inglaterra da segunda metade do século XIX que o gótico vitoriano se torna igualmente popular. Belville (2009) aponta que o gótico nessa época pode ser compreendido em diferentes níveis:

> O reflexo da degeneração pode ser encontrado nos níveis históricos, sociais e mais significativamente pessoais. Em primeiro lugar, o declínio do Império Britânico e as crises urbanas causadas pela industrialização podem ser vistas como manifestadas na paisagem urbana gótica, que é demarcada pela escuridão, neblina e desintegração. [...] Em segundo lugar, a corrupção da moralidade é expressa em um fascínio geral com o criminal, o imoral e o irracional. [...] Posteriormente, somos apresentados a uma individualidade *fin de siècle* que é horripilante e monstruosa em sua desunião, um eu que em essência não pode existir abertamente dentro das estruturas morais convencionais da sociedade (p. 64-65).[44]

Nesse sentido, o contexto histórico da Era Vitoriana também reverberou na ficção do período. Uma crítica ao crescimento do capitalismo e sua consequente desigualdade social é representada através de personagens de alguns dos romances mais populares dessa época como *Oliver Twist* e Pip, de *Grandes Esperanças,* de Charles Dickens. A atmosfera melancólica e obscura dessas duas

---

[41] Among these stories there are a certain number which deal sympathetically with the adventures of robbers, outlaws and pirates, which present in a dignified and romantic light thieves and murders Dick Turpin e Claude Duval.

[42] Lower classes

[43] Is not especially plebeian: it is simply human.

[44] the reflection of degeneration can be found on historical, social and most significantly, personal levels. Firstly, the decline of the British Empire and urban crises caused by industrialisation can be seen as manifested in the urban Gothic landscape, which is demarcated by darkness, fog and disintegration. [...] Secondly, the corruption of morality is expressed in a general fascination with the criminal, the immoral and the irrational. [...] Subsequently, we are presented with a *fin de siecle* self that is horrifying and monstrous in its disunity, a self that in essence cannot openly exist within the conventional moral structures of society.

narrativas, bem como a luta e a esperança de ascensão social são alguns dos temas mais abordados na narrativa realista urbana de Dickens.

Ademais, o crescimento do agnosticismo e as teorias da seleção natural, de Charles Darwin, culminaram no ceticismo com relação à Bíblia e ao Cristianismo. O romance *A ilha do Dr. Moreau*, de H. G. Wells, é um exemplo da crítica entre religião, ciência e evolução. Na narrativa de Wells, o cientista Dr. Moreau realiza experiências científicas com animais em uma ilha tropical isolada. Moreau torna-se obcecado pela ideia de transformar animais em homens através da vivissecção, crime do qual é acusado ao fazer suas experiências dolorosas em animais. O romance é um exemplo da fixação do gótico vitoriano que Belville (2000) aponta no tocante ao proibido, criminoso, se não antiético, que resulta no monstruoso resultado para aqueles que violam as leis religiosas e morais.

2.4 O Gótico americano: a fórmula de sucesso do *Southern Gothic*

Provavelmente, o fato de os Estados Unidos serem um país mais novo, se comparado à Inglaterra (e a outros do continente europeu) e destituído de uma história medieval, pode ter favorecido o florescimento da imaginação dos artistas para a ascensão do denominado "gótico americano", que costuma abranger de Washington Irving (1783-1859) a Stephen King e mais "uma etiqueta reconhecível e sonora de informação sólida sobre um grupo de autores" (VILLA, 2009, p. 3-4).

Devido a esse fato, alguns dos principais escritores do denominado gótico americano "pareciam ter dificuldade em encontrar uma imaginação de "sombra e mistério" que os diferenciasse do que já se fazia na Europa – principalmente em alemão e francês" (VILLA, 2009, p. 4-5). De acordo com Lloyd-Smith (2009),

> [Fenimore] Cooper reclamava em 1828 de que não havia materiais adequados para escritores no novo país, "não há anais para historiadores...não há ficções obscuras para o escritor de romance". Seu senso de dificuldade em encontrar sustento imaginativo seria endossada por Hawthorne, que escreveu em 1859, sobre a "ampla e simples luz do dia' e a "prosperidade do lugar comum" de seu país, tão diferente da sombra, do mistério e de senso tenebroso que as ruínas da Itália sugeriam. Sem um passado feudal e as relíquias tão convenientes ao gótico europeu, castelos, mosteiros e lendas, a paisagem americana parecia um lugar improvável para tais ficções (109).[45]

[45] Cooper complained in 1828 that there were no suitable materials for writers to be found in the new country, 'no annals for the historian…no obscure fictions for the writer of romance'. His sense of difficulty in finding imaginative sustenance was to be endorsed by Hawthorne, who wrote in 1859 of the 'broad and simple daylight' and 'common-place prosperity' of his country, so different from the

Assim, no século XIX, escritores americanos como Fenimore Cooper e Nathaniel Hawthorne argumentavam que a escassez de elementos físicos, como ruínas e castelos medievais, poderia dificultar a "imaginação" do escritor americano para o surgimento de uma literatura genuinamente gótica. Dessa maneira, a Europa, historicamente mais antiga que a América, apresentaria em seu histórico social maiores possibilidades de inspirações para o gótico, a exemplo de fatos como a Inquisição, a peste negra e, principalmente, a existência de uma arquitetura medieval, fatores que têm inspirado a literatura gótica desde seu surgimento.

No século XX, escritores americanos, como Horace Phillips Lovecraft, deram uma nova roupagem ao gótico, sobretudo na literatura de horror, com elementos do fantástico e da ficção científica, através da concepção de horror, denominado por ele próprio como terror cósmico ou cosmicismo[46], e do mito do Cthullu, bastante popular em jogos de vídeo-games e utilizado na concepção artística do seriado *Stranger things.*

Stephen King, provavelmente o autor gótico mais prolífico do século XX e XXI, tem se destacado na literatura e cinema contemporâneos. Embora sua obra se conecte majoritariamente na tradição do terror/horror, King escreveu também outras obras populares à parte do gótico, sendo boa parte delas adaptadas para o cinema americano: *Conta comigo*, *Um sonho de liberdade* (contos retirados do livro *As quatro estações*) e *À espera de um milagre*. Além disso, de 1976-2018, mais de cinquenta adaptações fílmicas e televisivas surgiram a partir da sua obra, como *Carrie*, *Salem/A hora do vampiro*, *O Iluminado*, *A zona morta* (*The Dead Zone*), *O Cemitério*, It - *A coisa*, *Sob a redoma* e a série de romances *A torre negra.* King tem levado o gótico ao *mainstream* há mais de quarenta anos, provando o quanto o cinema americano tem recorrido a subgêneros do gótico e a fórmulas-prontas para produzir filmes populares.

Contudo, de acordo com Perry e Sederholm (2009), a fórmula-chave do gótico americano se deu a partir do conto "A queda da casa de Usher", do autor Edgar Allan Poe. Os autores afirmam que o conto de Poe tem projetado enorme

---

shadow and mystery and sense of gloomy that the ruins of Italy suggested. Without a feudal past and those relics so convenient for the European Gothicist, castles and monasteries and legends, the American landscape seemed an unlikely place for such fictions.

[46] "a literatura de medo cósmico, cuja característica principal é estar relacionada com os resquícios de nossa consciência primitiva, sempre suscetível a crenças em realidades obscuras, desconhecidas e à margem daquilo que entendemos por natural" (FRANÇA, 2010, p. 79).

importância na literatura e é reconhecido como um dos textos fundadores das histórias de horror, de casas mal-assombradas e de fantasmas. Perry e Sederholm (2009) argumentam ainda que a presença de Poe na literatura e no cinema é tão grande que seria impossível de se documentar. O chamado "padrão Usher*"* é abordado pelos autores levando em consideração três elementos-chave estruturais:

> Um *outsider*, com problemas psicológicos, vai para uma casa prestes a desabar, que está cheia de segredos e traumas do passado e começa a se unir à casa, no qual esta se torna um reflexo da consciência do visitante com seus segredos, medos e traumas. Assim, inicia-se um processo de deterioração e colapso que leva a um fim apocalíptico. Junto a essa estrutura está uma mulher reprimida ou algo semelhante. Além disso, "Usher" se passa em uma terra de sonhos sobrenatural, um lugar onde a realidade e a irrealidade se confundem (p. 13).[47]

Para os autores, esses três elementos estruturais constituem a "receita" básica das histórias de contos de horror gótico americano desde Poe até a contemporaneidade. Perry e Sederholm (2009) adicionam à "fórmula Usher" três elementos literários responsáveis pela longa vida do conto:

> O espectral, o fantástico e o estranho. Cada um desses fenômenos tem como seu próprio conceito central uma ambiguidade que está no centro de "Usher". O espectral lida com a ambiguidade entre a vida e a morte; o fantástico hesita sobre as incertezas do real e do irreal (Todorov); e o estranho é sobre o desligamento entre o eu e o outro (Freud) (p. 14).[48]

Os autores defendem que tais elementos, tanto estruturais quanto teóricos, são os responsáveis pela continuidade de "A queda da casa de Usher" como um dos primeiros contos da verdadeira tradição gótica americana de horror, onde "[a] hesitação, de fato, parece ter sido o efeito, junto com a admiração e o horror, que Poe pretendia oferecer aos seus leitores" (p. 16)[49]. Levando em conta essas considerações, percebemos também que muitos filmes se utilizam dessa fórmula para adaptar o Gótico em novos contextos. *O Iluminado*, de Stephen King, enfatiza a relevância do espaço físico do hotel que parece "estar vivo", influenciando o estado

[47] an outsider, with psychological problems, comes into a house on brink of collapse that is full of secrets and traumas from the past and begins to merge with the house, the house becoming a reflection of the outsider's unconscious mind with its secrets, fears, and traumas. Thus begins a process of deterioration and collapse that leads to an apocalyptic ending. Adjunct to this structure is an immured or otherwise repressed female. In addition, "Usher" is set in an uncanny dreamland, a place where reality and unreality become blurred.

[48] […] the spectral, the fantastic, and the uncanny. Each of these phenomena has as its core concept an ambiguity that is at the heart of "Usher." The spectral deals with the ambiguity between life and death; the fantastic hovers around the uncertainties of real and unreal (Todorov); and the uncanny is about the slippage between self and other (Freud).

[49] Hesitation, in fact, seems to have been the effect, together with wonder and horror, that Poe intends for his readers.

psicológico dos seus visitantes. E mesmo em outros romances do autor, como *Rose Red* e *It – a coisa*, bem como suas adaptações fílmicas, casas antigas e abandonadas guardam segredos do passado e despertam medo naqueles que tentam desvendar os seus domínios.

Com o período pós-vitoriano e o início do século XX, já marcado pela I Guerra Mundial em 1914, na literatura, o Gótico passa a apresentar uma tendência à domesticidade e cai na impopularidade, se comparado aos dois séculos anteriores, mas é recuperado pela arte cinematográfica, em específico, pelo cinema expressionista alemão dos anos 1920-1930. Além disso, o século XX recodifica o Gótico através de imagens de alienação subjetiva e da sociedade e percepções distorcidas do indivíduo e da família.

Não obstante, a ficção gótica no período modernista americano também revisita e se reapropria de elementos-chave das tradições anteriores, as dos séculos XVIII e XIX, seja através de representações do espaço, personagens ou temáticas clichês. Nesse contexto, os Estados Unidos surgem como local aclamado na literatura gótica moderna no período pós-Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne. Nos estados do Sul americano surge o *Southern Gothic*, uma ramificação do gótico mais centrada na "prevalência dos estados subjetivos que distorcem grotescamente os limites entre fantasia e realidade" (BOTTING, 1996, p. 161)[50].

O *Southern Gothic* emerge sobretudo no início do século XX, retratando personagens falhos ou anti-heróis do dia-a-dia, cenários decadentes e abandonados e situações violentas, grotescas, insólitas como em "Uma rosa para Emily", de William Faulkner, narrativa grotesca que metaforicamente retrata a decadência de uma família americana conservadora pós-crise de 1929 através da personagem enclausurada Emily. "As diversas variações nos objetos e lugares do terror na ficção de horror moderna excedem o Gótico nas formas e recursos de violência e destruição que são usadas" (BOTTING, 1996, p. 161)[51]. Podemos ainda citar o conto que beira o cômico e o insólito, "Um bom homem é difícil de encontrar" (1953), de Flannery O´Connor, história familiar com tom de humor, mas com uma reviravolta final extremamente violenta. Assim, "a tendência do gótico em criar uma linha tênue

[50] Predominance of subjective states that grotesquely distort boundaries between fantasy and reality.
[51] The many variations in objects and places of terror in modern horror fiction exceed Gothic in the forms and sources of violence and destruction that are used.

entre humor e horror, diretamente o conecta ao terror pós-moderno" (HELYER, 2008, p. 133)[52].

No contexto do Gótico americano, Anne Rice, proveniente do estado de Louisiana, no sul americano, dedica-se desde 1976 à literatura gótica, principalmente nos seus primeiros romances de vampiros, que mesclam elementos do *gothic queer*. Sua produção literária é dividida em séries de narrativas, entre romances e contos, em que a autora aborda diversas temáticas intrínsecas ao gótico inglês: *Série Crônicas Vampirescas*, na qual se inclui os romances *Entrevista com o vampiro* (1976), *O vampiro Lestat* (1985) e *A rainha dos condenados* (1988).

Discutir aqui *Southern Gothic* como subdivisão ou subcategoria de um "Gótico puramente americano", se é que podemos afirmar a existência deste, também implica num maior estudo sobre os diferentes gêneros de gótico ao redor do planeta, o que não é nosso objetivo. Entretanto, apesar disso, apontamos algumas considerações sobre o gótico americano dos séculos XX e XXI, uma vez que esse foi e até hoje tem sido tão importante para o desenvolvimento das (inter) mídias contemporâneas, em específico o cinema e as séries de televisão, discussões que serão melhor abordadas adiante, bem como no capítulo III.

2.5 (Re)apropriações do Gótico nos séculos XX e XXI

Com o fim da Era Vitoriana, o surgimento de uma nova forma de arte derivada da fotografia - o cinema - possibilitou outras formas de entretenimento além da literatura. Na arte fílmica, o *gothic film* surge com o gênero terror, com as produções fílmicas do expressionismo alemão. Entre as décadas de 1910 e 1920, no ambiente de medo e de humilhação causados pela perda da I Guerra Mundial, a Alemanha tentava expor ao mundo uma forma de readquirir seu poder no cenário internacional e um dos fatos que levaram à procura de uma identidade nacional se deu a partir da arte cinematográfica expressionista. Nesse contexto, o crítico e historiador de arte Wilhelm Worringer defendia que o estilo gótico medieval seria "[...] a raiz da arte germânica e da sua suposta 'tendência à abstração' – tão identificada como os princípios da arte moderna de maneira geral" (CÁNEPA, 2006, p. 59).

[52] Gothic´s trending of the fine line between horror and humor directly connects it to the postmodern terror.

Nesse contexto destaca-se o filme *O gabinete do Dr. Caligari*, de 1919, que deu origem ao subgênero denominado de caligarismo, que além de ser caracterizado esteticamente por cenários estilizados e distorcidos, adicionava fotografias em ângulos inusitados e iluminação artificial, permeadas de uma atmosfera de pesadelo (BERGAN, 2010), uma metáfora do cenário de destruição da Alemanha depois da I Guerra.

Além de representar temáticas que remetem ao gótico, como pesadelos, escuridão, atmosfera onírica, perigo constante, sombras, hipnotismo, entre outros, obras como *O gabinete do doutor Caligari*, *O Golem* e *Dr. Mabuse* utilizam elementos estéticos de *Frankenstein*, *O médico e o monstro* e *A ilha do Dr. Moreau,* devido à sua ênfase na caracterização do personagem do cientista/médico louco, imensamente popular no cinema de terror dos anos 1930-1940. Nesses filmes, o tema do uso indevido da ciência acarreta fins catastróficos. “Se em qualquer lugar o horror lida favoravelmente com crenças e excentricidades idiossincráticas, nesses filmes, ele é profundamente conservador” (MARRIOT, 2004, p. 21),[53] punindo aqueles que dispõem do conhecimento científico. Ademais, o filme *A noiva de Frankenstein* é o primeiro a abordar uma questão bastante conhecida nas adaptações de *Frankenstein* para o cinema: a representação da Criatura como um ser criminoso, assassino e mal, bastante diferente da criatura que se torna monstruosa ao ser abandonada por seu criador no romance de Mary Shelley.

Ademais, Bergan (2010) aponta que apesar de *O gabinete do Dr. Caligari* ter sido historicamente considerado como o filme pioneiro do movimento expressionista alemão, ele difere de outros filmes expressionistas devido à sua artificialidade, uma vez que “tudo transcorre dentro do estúdio, com cenários teatrais pintados em linhas e ângulos oblíquos e sem perspectiva. O tom da decoração se estende ao figurino e à maquiagem pesada dos atores, semelhante à usada por artistas circenses” (p. 26). Ainda,

> [o]s filmes estilizados e simbólicos influenciaram o cinema *noir* e as obras de terror. Ao contrário do Caligarismo, filmes expressionistas como *Nosferatu* (1922), de F.W. Murnau, usaram locações reais. O uso de sombras exageradas, iluminação de alto contraste e ângulos de câmera oblíquos buscavam um certo mal-estar, na tentativa de traduzir o estado psicológico retratado em cena. Os argumentos dos filmes muitas vezes tratavam de loucura, insanidade e traição. [...] Murnau usou a iluminação

[53] If elsewhere horror deals favourably with idiosyncratic beliefs and eccentricities, here it is profoundly conservative.

> *chiaroscuro* em *Nosferatu*, para estabelecer contrastes entre luz e trevas, natural e sobrenatural, racional e irracional (BERGAN, 2010, p. 26).

M, o vampiro de Dusseldorf (1931), *Dr. Mabuse, o jogador* (1922), de Fritz Lang, *O Inquilino* (1927) são igualmente clássicos do cinema expressionista. *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock e filmes como *Vincent* (1985), *Batman* (1992) e *Edward, mãos de tesoura* (1992), de Tim Burton, também herdam traços do Expressionismo no tocante às temáticas e à estética cinematográfica. A partir da ascensão desses dois movimentos na Alemanha, o cinema de Hollywood dos anos 1930 foi também amplamente impulsionado pelas produções de filmes de terror e horror.

Utilizando a violência gráfica da fotografia, esse gênero de cinema explora os medos e as ansiedades dos espectadores, ameaçando a sua visão de realidade, resultando assim numa representação insólita[54] do mundo. Filmes desse gênero acentuam o lado obscuro do mundo desconhecido numa atmosfera de pesadelo e devido à estética peculiar, "em que aspectos técnicos como iluminação e trilha incidental têm uma maior importância na composição do suspense, contribuindo para que o espectador seja induzido à apreensão, tendo as mais diversas reações" (TRAVASSOS, 2014, s/p).

Provavelmente, hoje, o gênero ainda seja tão popular porque "[**vem**] incentivando a inovação formal ausente da maioria dos outros gêneros" (MARRIOT, 2004, p. 01-02, grifos nossos), além de ter "sido tradicionalmente uma das únicas áreas no cinema em que pequenos investimentos podem render retornos extremamente elevados" (MARRIOT, 2004, p. 01-02), como os filmes produzidos pelo estúdio inglês Hammer Studios e o americano American International Pictures.

Como afirmam Botting (1996), Bergan (2010) e Groom (2012), a ascensão do cinema de terror, em boa parte, deve-se à influência dos romances góticos, primordialmente os da tradição inglesa, a exemplo de *Frankenstein*, *O Médico e o Monstro* e *Drácula*, que serviram de base para as primeiras produções do gênero na década de 1930, em Hollywood. Nessa década, boa parte das produções de filmes de terror retomavam temas dos romances góticos populares no século XIX: o

[54] Flavio García (2011) compreende por insólito "algum elemento da narrativa que não se apresenta de modo coerente com a realidade exterior, universo racional do leitor real, conforme o senso comum estabelecido no convívio social" (2011, [s./p.] In: Fantástico: a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário – literaturas comparadas de língua portuguesa em diálogo com as tradições teórica, crítica e ficcional. XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética. *Anais*. 18 a 22 de julho de 2011 UFPR – Curitiba, Brasil. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0010-1.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2020.

monstruoso, o duplo e o vampiro, respectivamente. A popularização dessa tríade literária foi tão intensa que entre 1930 e 1940 surgiram inúmeros outros filmes derivados de elementos estéticos dos romances citados: *A noiva de Frankenstein* (1935), *Frankenstein encontra o lobisomem* (1943), *A casa de Frankenstein* (1944) e *A casa de Drácula* (1945).

Grandes estúdios, como a Universal Pictures, lucraram milhões de dólares com produções de horror entre os anos 1930 e 1940, "mas com a 2ª Guerra Mundial e o verdadeiro horror fazendo parte do dia-a-dia das pessoas, os filmes de terror acabaram ficando em baixa durante algum tempo" (TRAVASSOS, 2014, s/p). Outras produções representativas dessas décadas são *King Kong* (1933) e *O homem invisível* (1933), adaptação do romance de H. G. Wells. Posteriormente,

> A década de 50 marcou a retomada do medo no cinema, principalmente devido à contribuição da produtora britânica Hammer Studios, que voltou a explorar os antológicos personagens que encheram os cofres da Universal. Eram filmes baratos que usavam e abusavam dos – então recentes – recursos de cor e de muita sensualidade. [...] Com a era atômica, os filmes dos anos 50 passaram a ter também uma temática científica/sobrenatural, criaturas que emergiam de pântanos a partir de experiências atômicas, bolhas assassinas, tarântulas gigantes e homens com cabeça de mosca (TRAVASSOS, 2014, para. 08-09).

Hoje, diversos títulos da série "Monstros da Universal" têm sido aclamados como filmes "clássicos do terror". Além disso, a Universal Pictures anunciou em 2017 a série de filmes Dark Universe*,* com *remakes* e *reboots* dos filmes de monstros mais prolíficos produzidos pelo estúdio entre 1930 a 1950: *A múmia, Mr. Hyde, A noiva de Frankenstein, O monstro do lago negro, Drácula, Frankenstein, O fantasma da ópera* e *O lobisomem.* O primeiro filme da série foi *A múmia*, lançado em 2017, um *reebot* dos clássicos filmes de 1932, dirigido e produzido por Karl Freund, e também da versão de 1959, produzido pela Hammer Films.

Nos anos 1950, ansiedades da ameaça de uma guerra nuclear dentro do contexto na Guerra Fria despertaram um interesse crescente em filmes sobre criaturas e invasão alienígena nos Estados Unidos. Exemplos desses são as obras *O monstro do Ártico* (*The thing from another world*, 1951), de Christian Nyby e Howard Hawks, *Invasores de Marte* (*Invaders from Mars*, 1953), de Tobe Hooper, e *Vampiros de almas (Invasion of the body snatchers, 1957*)*,* de Don Siegel. Coincidentemente, essa década iniciou a época mais prolífica dos filmes de horror, em ambos os lados do Atlântico. A ascensão dos filmes de *horror B* no final dessa

década abriu caminhos para filmes de terror a exemplo de *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, *O bebê de Rosemary e A dança dos vampiros*, de Roman Polanski, *thrillers* cujo terror psicológico e enfoque no ponto de vista do personagem perpassam a ênfase no espaço e na atmosfera sombria.

Nessa mesma década, um filme que também merece atenção é a produção franco-italiana *O horror do Dr. Faustus* (1959) ou *Eyes without a face,* uma versão moderna do arquétipo faustiano de herói romântico que repete a antiga fórmula do cientista louco ao estilo de *Frankenstein.* Considerado como uma das mais distintas e influentes produções do terror europeu, o filme dispensou elementos do gótico que havia dominado o gênero até aquela época e investiu na junção entre horror, sexo, jovens e belas vítimas femininas e instrumentos cirúrgicos. A fórmula de George Franju seria ainda mais intensificada com os subgêneros *slasher movies* [55]e *gore movies*[56] dos anos 1970 e 1980.

Outro destaque no cinema gótico é a película O *museu de cera*, de 1953, que como Spooner (2006) afirma, é um exemplo de "democratização da monstruosidade"[57] (p. 66) do gótico contemporâneo cuja "plastinação não é mais a coisa terrível que acontece a alguém" (p. 66)[58]. De acordo com a autora, a obsessão do gótico contemporâneo com o corpo exemplifica a presença do grotesco nas artes em geral. Assim, "os corpos góticos se tornam espetáculo, modificados, reconstruídos e artificialmente aumentados [...] e frequentemente apresentados a nós como simulações, como uma substituição do real" (p. 63)[59].

A presença de *freaks* em seriados modernos como *Penny dreadful* e *American horror story* exemplificam como o estranho e o grotesco servem de espetáculo, comprovando que "[a] ficção contemporânea demonstra uma preocupação com o grotesco "popular" do circo, com heróis e heroínas bizarros e com a celebração do excesso corporal" (69)[60]. Essa fórmula que Spooner (2006) denomina de "gótico-carnavalesco", em que simpatizamos com o monstro, é usada

[55] Filmes que apresentam um assassino psicótico que persegue e mata uma série de vítimas, geralmente usando armas não-convencionais (LIBRARY OF CONGRESS, 2017, s/n). Disponível em: http://id.loc.gov/authorities/genreForms/gf2011026584.html

[56] Também *splatter films* - filmes que apresentam representações gráficas de sangue, violência e assassinato (LIBRARY OF CONGRESS, 2015, s/n): Disponível em: http://id.loc.gov/authorities/genreForms/gf2012025038.html

[57] Democratization of monstrosity.

[58] Plastination is no longer the dreadful thing to happen to someone else.

[59] Gothic bodies become spectacle, provoking disgust, modified, reconstructed and artificially augmented [...] and frequently presented to us as simulations, as replacements of the real.

[60] Contemporary fiction demonstrates a preoccupation with the folk grotesque of the circus, with freakish heroes and heroines and with a celebration of bodily excess.

repetidamente nos filmes de Tim Burton, como *Beetlejuice – os fantasmas se divertem*, *Sombras da noite* e *Edward – mãos de tesoura*.

Ainda na década de 1950, quando o cinema de baixo orçamento (os *B-side movies*) nos Estados Unidos estava no ápice, a American International Pictures (AIP) tornou-se conhecida pela produção de filmes de monstros com efeitos especiais baratos. A AIP também produziu inúmeras adaptações de romances e contos góticos como *O morro dos ventos uivantes,* de Emily Bronte; *Drácula*, de Bram Stoker, e *Twice-told tales* (trilogia de *A experiência do Dr. Heidegger, A filha de Rappaccini e A casa das sete torres*), baseados em obras de Nathaniel Hawthorne. A produtora surgiu em 1954 e na mesma década conseguiu liderar as produções de baixo orçamento no cinema americano. Cineastas como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Woody Allen, James Cameron, Roger Vadim e Federico Fellini dirigiram filmes para a companhia ainda nos seus primórdios, mas quem se destaca na direção e produção de filmes góticos é o americano Roger Corman.

Corman utiliza a estética humor-terror em vários filmes posteriores àqueles do Ciclo Poe[61]. Ademais, seus filmes tornaram-se "uma mistura única de suspiros e gargalhadas, à medida que um diálogo autoconsciente exagerado e performances solenes se misturavam aos elementos habituais de horror" (DIEHL, 1969 *apud* NASR, 2011, p. 23), mostrando o talento de Corman "para a estranheza Gótica que é o lado escuro do otimismo ensolarado da América" (DIEHL, 1969 *apud* NASR, 2011, p. 23).[62]

2.5.1 Entre o riso e o medo: a paródia e/d/o gótico na televisão contemporânea

Como um modo literário versátil e adaptável às épocas que o representam, o Gótico reverbera na literatura há mais de 250 anos. Embora o denominado Gótico pós-moderno, como apontam Spooner (2006) e Belville (2000), se reformule a partir

[61] O Ciclo Poe se refere *à* série de oito adaptações fílmicas dirigidas por Roger Corman, todos protagonizados pelo icônico ator Vincent Price. Esses filmes foram produzidos nos anos 1960, que são respectivamente: *House of Usher* (1960), *The Pit and the Pendulum* (1961), *The Premature Burial* (1962), *Tales of Terror* (1962), *The Raven* (1963), *The Haunted Palace* (1963*), The Mask of the Red Death* (1964) e *The Tomb of Ligeia* (1964). "as adaptações do "Ciclo Poe" de Corman trouxeram para o cineasta o maior reconhecimento crítico de sua carreira, pois tais filmes expressam um estilo visual único, no qual o estilo **cormanesco** mescla as convenções do gênero que fez de Corman reconhecido: o horror-cômico, aliado ao uso de temas subversivos e sombrios, expressões de cor, cenários macabros, característicos também da literatura de Poe" (FERNANDES, 2014, p. 51-52).

[62] a unique blend of gasps and guffaws, as self-consciously campy dialogue and everso-solemn performances were mixed with the usual horror elements. [...] a flair for Gothic weirdness that is the dark side of America's sunny optimism".

do contexto social proveniente do pós-guerra, na contemporaneidade ainda percebemos a permanência dos elementos estruturais da narrativa literária gótica do século XIX. Além disso, ansiedades políticas e científicas, sejam no século XIX, XX ou XXI, parecem estar intimamente conectadas ao medo do fim do mundo, invasões alienígenas, dominação de inteligências artificiais perante a humanidade, extinção do planeta por guerras, doenças ou desastres naturais. Nesse contexto, as inquietações do homem encontram terreno no sobrenatural, naquilo que está além do real e do plano físico das possibilidades, se materializando na ficção, seja ela literária, fílmica, televisiva e nas mais distintas mídias.

Aliada à essa concepção, Spooner (2006) declara que o gótico contemporâneo passa por um momento de repetição de espaços de ausência, "espaços onde, mesmo dentro de um aparente alcance da civilização, alguém poderia desaparecer sem deixar traços" (p. 48)[63]. Tal elemento é mais perceptível no cinema e em seriados de TV contemporâneos como *A bruxa de Blair*, filme independente produzido como um *b-side* em 1999, exemplo de como o cinema de terror americano repete a fórmula do espaço "inexplicavelmente inseguro, não-familiar, estranho" (p. 48)[64], enfatizando que o isolamento apenas reforça a insegurança e o medo.

Desse modo, o espaço narrativo insólito corrobora uma produção de sentido mais ampla de como o gótico é materializado nas narrativas fílmicas e seriadas contemporâneas. Não são apenas bosques, florestas, cidades abandonadas e lugares inabitados que auxiliam na atmosfera de medo e ameaça como nos filmes *A vila*, *A bruxa*, *Sexta-feira 13* e *O massacre da serra elétrica,* mas principalmente ambientes que dificultam o acesso à sociedade. Seriados atuais como *Twin peaks*, *Bates Motel*, *Stranger things*, *O bosque* e mesmo *Lost*, fazem uso desses espaços como o limite entre dois polos do dualismo do gótico: mistério e/ou a revelação e o natural e o sobrenatural, como Spooner (2006) sugere.

Por outro lado, também podemos relacionar o Gótico pós-moderno ou contemporâneo com a realidade e, nesse contexto, a televisão e a internet têm sido as mídias mais populares para a divulgação e disseminação do horror, tornando a violência e o medo fatos do dia a dia.

---

[63] Spaces where, even within apparently easy reach of civilization, one could disappear without trace.
[64] Inexplicably unsafe, unifamiliar, uncanny.

> Devido à crescente natureza tecnológica de nossa sociedade e as consequências que esta tem nas técnicas de mídia modernas, [...] a ênfase das notícias da televisão sobre guerras e carnificina inevitavelmente dessensibiliza os telespectadores ao sangue e *gore*. Portanto, embora pareça que nós precisamos de uma grande dose de horror para chocar e nos ofender, um excesso de imagens pode criar apatia. O gótico no seu período inicial poderia ser visto como uma tentativa de resolver um desequilíbrio, para encontrar um estado de calma entre excesso e apatia. [...] uma vez que o efeito que as capacidades tecnológicas modernas têm sobre nossas fantasias ilustra que, em vez de diminuir com o passar do tempo, o gótico só intensifica (HELYER, 2008, p. 135-136)[65].

No ensaio *O estranho* (ou *O Inquietante*, em algumas traduções), Sigmund Freud (2014) afirma que "para muitas pessoas é extremamente inquietante tudo o que se relaciona com a morte, com cadáveres e o retorno dos mortos" (p. 360), uma vez que nem a biologia ainda "pôde decidir se a morte é o destino necessário de todo ser vivo ou apenas um incidente regular, mas talvez evitável, dentro da vida." (p. 361). Nesse contexto, Sarah Baker aponta que surgem os zumbis, "uma parte de um novo tipo de gótico com um novo monstro para uma nova era. Esse novo monstro facilita a habilidade do gótico de permanecer relevante em uma era pós-industrial e do ciberespaço" (BAKER, 2014, para. 08)[66].

Assim, a narrativa de zumbi então representa um crescimento lógico dos monstros Góticos que têm sido usados para explorar as ansiedades culturais dos dias modernos (BAKER, 2014, para. 09). Dessa forma, as narrativas de zumbis, tão populares na TV e no cinema desde *A noite dos mortos-vivos* (1968), de George Romero, lançado em plena Guerra do Vietnã, exemplificam a flexibilidade do gótico ao se adaptar e criticar as ansiedades sociais de cada época.

Entretanto, nas palavras de Fred Botting (2010), os zumbis são os mais humanos dos monstros e isso acarreta uma "intimidade fundada e fundante no reconhecimento-repulsão, na inevitabilidade abjeta" (p. 20), pois "[...] isso perturba ou reforça as diferenças entre a vida e a morte, que parodia ou critica sistemas

---

[65] Due to the increasingly technological nature of our Society and the consequences this has on modern media techniques, […] the close attention on television news to wars and carnage inevitably hardens the viewers to blood and gore. Therefore, although it seems that we need an increasingly large dose of horror to shock and offend us, a glut of images can create apathy. Early Gothic could be seen as an attempt to resolve an imbalance, to find a state of calm between excess and apathy; [...][due to] the effect of modern techonological capabilities have our fantasies illustrates that, rather than abating as time passes, the Gothic intensifies.

[66] […] is part of a new kind of Gothic with a new monster for a new age. This new monster facilitates the Gothic's ability to remain relevant in a post-industrial, cyberspace era.

monstruosos de controle"[67]. Assim, o zumbi ou o morto-vivo representaria uma metáfora de uma sociedade à beira do caos, na qual o lado monstruoso do ser humano regressa para amedrontar a sociedade, repetindo a atmosfera de ameaça e medo já tão abordada na ficção gótica na literatura e no cinema.

Ainda na década de 1960, surgiram dois populares seriados de TV americanos: *The munsters* (*Os monstros*) e *A família Adams,* exibidos entre os anos de 1964 e 1966 e tornaram-se concorrentes na TV americana. O primeiro foi produzido pela Universal Pictures, já aclamada na produção cinematográfica de filmes de terror e o segundo, posteriormente, que tem se tornado mais popular desde então, foi adaptado para outras mídias como vídeogames, *cartoons* e filmes.

Em ambos os seriados, apesar da presença explícita de elementos estéticos do gótico, o elemento da paródia que homenageia alguns arquétipos da tradição gótica é o mais explícito. Em *Os monstros*, além da presença de Frankenstein, agora como um mordomo da *Munster´s house*, e outras criaturas góticas como o vampiro e a bruxa, ao lado de outros personagens *freaks*, a autoconsciência se torna um ponto-chave no gótico pós-moderno.

> Esses efeitos são ambivalentes. Desde o século dezoito a capacidade da fórmula do Gótico em produzir risos tão abundantes quantos as emoções de terror e horror tem sido assinalada. Fórmulas e temas feitos, quando muito familiares, são eminentemente suscetíveis à paródia e auto-paródia. [...] Desenhos animados, livros cômicos e séries de comédia têm repetidamente retomado a várias combinações de figuras de textos que parecem emergir em um. Séries de televisão como *A família Adams* e *Os Monstros*, com sua inversão cômica do dia a dia da vida familiar americana, utilizam um composto de figuras de textos Góticos e visuais (BOTTING, 1996, p. 109).[68]

Não só no século XX, mas desde o século XVIII, diversos elementos estruturais da estética gótica têm sido parodiados. Em *A abadia de Northanger*, "podemos testemunhar a articulação que Austen promove entre diferentes convenções literárias, através da paródia" (AZERÊDO, 2012, p. 88) do romance gótico *Os mistérios de Udolpho*, de Ann Radcliffe.

---

[67] "intimacy founded and foundering on recognition-repulsion, on abject inevitability", "[...] that disturbs or reinforces differences between life and death, that parodies or critiques monstrous systems of control".

[68] [...] these effects are ambivalent, from the eighteenth century onwards, has been signalled by the capacity of Gothic formula to produce laughter as abundantly as emotions of terror or horror. Stock formulas and themes, when too familiar, are eminently susceptible to parody and self-parody. [...] Cartoons, comic books and comedy series have repeatedly returned to various combinations [...] of figures from texts that seem to merge into one. Television series like *The Addams Family* and *The Munsters*, with their comic inversion of everyday American family life, use a composite of figures from literary and visual Gothic texts.

Semelhantemente, em *O fantasma de Canterville,* de Oscar Wilde, a ideia de terror e medo aliada à narrativa gótica clássica é descontruída através da paródia. Nessa novela, Wilde brinca com elementos característicos da literatura de tradição gótica como atmosfera, personagens e espaço, porém o faz de forma inversa, o que, nas palavras de Hutcheon (1978), de fato, caracteriza-se como uma paródia pós-moderna, pois parece não "ter o objetivo de ridicularizar" (1978).

Na concepção da autora, a "paródia implica numa distância entre o texto anterior a ser parodiado e o novo, uma distância geralmente assinalada pela ironia" (p. 202), uma vez que, "a ironia é mais cômica do que ridícula, mais crítica do que destrutiva" (p. 202 - tradução nossa)[69]. Assim, apoiamo-nos nas palavras de Hutcheon (1978) para afirmar que a paródia pode funcionar também como uma homenagem, e não apenas como uma inversão de um discurso anterior, com o efeito do ridículo.

Essa prática incessante de mesclar gêneros distintos de ficção não é nova, como vimos anteriormente, principalmente na atual cultura de remixagem (LESSING, 2008). Muitas produções televisivas contemporâneas são caracterizadas pela cultura da colagem, pastiche, *mash-up* (CÁNEPA, 2018) entre outras. Mas é importante ressaltar que a mistura de gêneros narrativos, principalmente na televisão, ocorreu nos anos 1960, quando se deu

> o início de um famoso "novelão" de horror, com inúmeros personagens e trama melodramática: *Sombras da noite* (*Dark shadows*, 1966- 1971, Dan Curtis), retomada em 2012 por Tim Burton, em filme homônimo. Outra série sempre lembrada é a clássica *Além da Imaginação* (*The twilight zone*, 1959 a 1964), criada por Rod Serling para TV dos EUA em forma de antologia (isto é, com episódios independentes), e que teve diversos remakes e cópias ao longo dos anos. Essa mesma série já estava inspirada na antologia *Hitchcock presents* (1955-1965). Nessas duas séries, era comum que episódios misturassem gêneros como a fantasia, a comédia, o drama familiar, o melodrama e a aventura com o horror (CÁNEPA, 2018, p. 114-115).

Regressando às considerações de Botting (1996) sobre a ambivalência do terror e do horror que o Gótico, principalmente através de paródias em seriados de televisão, é capaz de produzir, afirmamos que a televisão tem se mostrado como o veículo transmissor mais adaptável para a projeção do gótico, ou, nas palavras de

[69] Parody implies a distance between the backgrounded text being parodied and the new work, a distance usually signalled by irony [...]. But the irony is more playful than ridiculing, more critical than destructive.

Helen Wheatley (2006), “o meio ideal” (p. 1)[70], uma vez que “o Gótico televisivo é entendido como uma forma doméstica de um gênero[71] que é profundamente preocupado com o doméstico” (p. 01)[72]. Não propriamente como um gênero, mas como um modo narrativo, o Gótico tem se perpetuado na televisão desde os anos 1940, quando teve início o *boom* de programas televisivos assumidamente góticos em canais de TV dos Estados Unidos e da Inglaterra. Ainda na fase inicial da televisão, o Gótico encontrou aceitação do público, tornando-se tão popular quanto o cinema.

Entre as décadas de 1940-60, boa parte da programação televisiva que hoje definimos de “gótica” começou a fazer parte da grade de canais de TV dos EUA e Inglaterra. Inicialmente, esses programas eram adaptações para a TV de contos, romances e outros gêneros literários de autores populares como Charles Dickens, Edgar Allan Poe e M. R. James. Nesse cenário televisivo voltado ao gótico, destaca-se o canal inglês BBC como o pioneiro em produções desse tipo na Inglaterra.

Embora explicitamente herde do cinema de terror americano dos anos 1930 e 1940 elementos estéticos como a ênfase da *mise-en-scène* sombria e claustrofóbica, na TV, o Gótico inova em muitos elementos narrativos da linguagem audiovisual:

> Em adição, essas narrativas são provavelmente produzidas para serem organizadas em um modo complexo, estruturadas em sequências de *flashback*, montagens de memória e outras interpolações narrativas. O Gótico televisivo é visualmente obscuro, dentro de uma *mise-en-scène* dominada por cores monótonas e lúgubres, sombras e espaços fechados. Programas desse gênero também tendem a utilizar a câmera e a gravação de som a partir de uma perspectiva subjetiva (da visão do “olho do espírito” dos fantasmas e do sobrenatural, para o ponto de vista da heroína vitimizada em adaptações do romance gótico feminino) (WHEATLEY, 2006, p. 3)[73].

Além disso, a *mise-en-scène* dominada pelo *chiaroscuro*, com foco em sombras e espaços fechados, prolonga a importância do cinema expressionista alemão para o desenvolvimento das produções audiovisuais declaradamente

[70] Ideal medium.
[71] A autora considera o gótico como um gênero narrativo e não como um modo narrativo.
[72] Gothic television is understood as a domestic form of a genre which is deeply concerned with the domestic.
[73] In addition, these narratives are likely to be organized in a complex way, structured around flashback sequences, memory montages and other narrative interpolations. Gothic televison is visually dark, with a *mise-en-scène* dominated by drab and dismal colours, shadows and closed-in spaces. Programmes of this genre are also inclined towards camerawork and sound recording taken from a subjective perspective (from the ‘spirit´s-eye-view’ of ghosts and supernatural beings, to the point of view of the victimised heroine in adaptations of the female gothic novel).

góticas. Posteriormente, esses e outros traços estéticos se materializaram nas (mini) séries de mistérios, ficção científica, investigação criminal e mesmo telenovelas, como *Vamp*, produzida e exibida pela TV Globo no início dos anos 1990, quando a subcultura gótica *post-punk* inglesa, chegava ao Brasil. No começo dos anos 2000, outra telenovela do mesmo canal de TV, porém uma paródia da figura do vampiro se popularizou entre o público infanto-juvenil. *O beijo do vampiro*, mais uma vez, é a prova que "as melhores paródias brasileiras 'devoram' o intertexto hollywoodiano antropofagicamente, digerindo-o e reciclando-o, voltando o riso crítico e catártico contra os modelos metropolitanos ao enfatizar seu profundo deslocamento" (STAM, 1992, p. 54) dos textos que parodiam.

Tal fato explica por que

> os contextos de criação e recepção são tanto materiais públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. Isso explica por que, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto – isso é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo – podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente (HUTCHEON, 2013, p. 54).

Repetindo *clichés* da literatura e homenageando a tradição de vampiros e outros arquétipos do gótico, essas telenovelas brasileiras são exemplos de como "a cultura de massa global não necessariamente substitui a cultura local, mas coexiste com ela, produzindo uma língua franca cultural com 'sotaque' local' (SHOHAT; STAM, 2006, p. 26), como também ocorre na minissérie *Contos do Edgar*, produzida para a TV paga, por Fernando Meirelles. Nesse programa da Fox, contos do autor americano são adaptados no contexto local brasileiro através da indigenização, ou seja, o "[...] sentido aproximado de 'nativização' ou 'aculturação' [...]" do texto-fonte, como define Linda Hutcheon (2013, p. 9), e com o filme *Através da sombra*, de Walter Lima Jr, produzido pela Globo Filmes, que declaradamente se baseia numa releitura da famosa novela gótico-vitoriana *A volta do parafuso*, de Henry James, transferindo a mansão gótica de Bly para as fazendas de café na São Paulo da *Belle Époque* brasileira.

Aliás, no viés de paródia do gótico, a Rede Globo tem produções mais contemporâneas que merecem destaque. O seriado *Pé na cova* brinca com o mundo da morte, parodiando o já parodiado *A família Adams*, como afirma o produtor Miguel Falabella (ARRIPIA; CARVALHO, 2013). A trama dessa produção dialoga com motivos já bastante usados na ficção seriada americana, como a questão da

família disfuncional que materializa a morte numa empresa funerária, a exemplo das séries *A sete palmos*, *American Gothic* e, mais contemporaneamente, *A maldição da mansão Hill.*

Amorteamo, minissérie com cinco capítulos que foi ao ar em 2015 no mesmo canal televisivo, também parodia o estilo burtonesco e desnuda visualmente a fotografia provinda do cinema expressionista. Explorando assumidamente diálogos intertextuais com a animação *A noiva cadáver*, de Tim Burton, o programa também recorreu a elementos estéticos do gótico para a sua produção:

> Para narrar o melodrama sobrenatural de *Amorteamo*, a diretora Flávia Lacerda resgatou referências clássicas do audiovisual, mesclando técnicas tradicionais do cinema e efeitos visuais contemporâneos que potencializaram a estética romântica e misteriosa do seriado. "O texto trabalha com elementos mais fantásticos e a gente se inspirou muito no que acontecia culturalmente no mundo no início do século XX. Trouxemos tudo isso para contar nossa história de amor, que é um melodrama", explicou Flavia, que associou linguagens do expressionismo, do cinema mudo e do teatro circense[74] (MEMÓRIA GLOBO, 2015, s/p).

Entretanto, ao discutirmos as relações entre cinema e televisão, também torna-se relevante relacionar "a questão da especificidade do meio, ou como traduzir o *gore* do horror e a sugestividade apavorante do terror gótico para a tela, têm sido o foco para os estudos do Gótico, e é também uma questão levantada [...] do gótico na televisão" (WHEATLEY, 2006, p. 9)[75]. Assim, a partir das indagações iniciais da autora, discutiremos mais adiante como a forma midiática da televisão, através de seriados contemporâneos, em específico a produção anglo-americana *Penny dreadful*, relaciona visualmente os elementos de sugestão e revelação do gótico e como esse seriado contribui para o estudo da relação comparada entre a literatura e outras diversas mídias.

[74]Fonte: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/amorteamo/amorteamo-curiosidades.htm>. Acesso em: 22 mar. 2019.

[75] The question of the medium specificity, or how to translate the Gothic horror and the chilling suggestiveness of Gothic terror to the screen, has been a focal question for the studies of Gothic cinema, and it is also an issue raised in Gothic television.

3 ESTÉTICA DOS SERIADOS, ADAPTAÇÃO E ESTRATÉGIAS METANARRATIVAS *PENNY DREADFUL*

3.1 Pressupostos teóricos sobre a narrativa na televisão

Graeme Turner (2016) no prefácio do livro *Televisão: tecnologia e forma cultural,* afirma que a sociologia e a economia política das mídias abriram um campo antes ignorado nas humanidades e nas ciências sociais a partir da televisão, uma vez que esta, “como meio popular de entretenimento não era digna de estudos” (p. 07) até os anos 1970.

Aliás, antes de adentrarmos em questões sobre a televisão, torna-se relevante apontar as considerações de Jonathan Culler (2009) sobre a relação da literatura e os estudos culturais, embora esse não seja nosso foco nesta pesquisa:

> Os estudos culturais surgiram como a aplicação de técnicas de análise literária a outros materiais culturais. Tratam os artefatos culturais como "textos" a ser lidos e não como objetos que estão ali simplesmente para serem contados. E, inversamente, os estudos literários podem ganhar quando a literatura é estudada como uma prática cultural específica e as obras são relacionadas a outros discursos. O impacto da teoria foi expandir o arco de questões às quais as obras literárias podem responder e focar a atenção nos diferentes modos através dos quais elas resistem a ou complicam as ideias de seu tempo (CULLER, 1999, p. 52-53).

Justamente devido à possibilidade de expandir as leituras de textos distintos a partir de áreas como filosofia, sociologia, comunicação, história, entre outras, é preciso levar em conta que “em princípio, os estudos culturais, com sua insistência no estudo da literatura como uma prática de sentido [...] e [através dos] papéis culturais dos quais a literatura foi investida, podem intensificar o estudo da literatura como um fenômeno intertextual complexo” (CULLER, 1999, p. 52-53) e que se disseminam em diversas áreas da cultura, a exemplo da televisão e do cinema.

Assim, é válida também a concepção de Williams (2016) ao tratar a televisão como uma forma tecno-cultural, forma esta imbuída de caráter complexo entre as práticas produtivas. Logo, “se as tecnologias são humanas e se a institucionalização da televisão contemporânea é apenas uma possibilidade entre outras, então a intervenção crítica e criativa em seu desenvolvimento contínuo deve ser mantida” (SILVERSTONE, 2003 *apud* WILLIAMS, 2016, p. 18).

Ao pensar na televisão como uma invenção resultante do desenvolvimento técnico, científico e social da sua época, Williams (2016), no começo dos anos 1970, já previa a visão criativa que a televisão, quase cinquenta anos após seu livro, iria tomar, especialmente no tocante ao entretenimento, formação de opinião e comportamento. Como uma forma híbrida, o desenvolvimento da televisão dependeu de invenções advindas da eletricidade, telegrafia, fotografia, cinema e rádio (WILLIAMS, 2006) para se impor como forma de comunicação autônoma no século XX, época que alcançou sua maior popularidade, junto com o cinema.

Ademais, por tratar-se de uma linguagem audiovisual mista como o cinema, François Jost (2007) aponta que "sob o âmbito da linguagem, cinema e televisão são mais que próximos, na medida que eles mobilizam os mesmos códigos semiológicos" (p. 31). E "embora a televisão nascente balance entre diversas mídias, os estudiosos vão logo cedo se interrogar sobre a especificidade da linguagem da televisão em relação à linguagem cinematográfica" (JOST, 2007, p. 45).

Sobre essa questão apontada por Jost, Christian Metz (1974) complementa que "cinema e televisão são duas versões tecnológica e socialmente distintas de um sistema de linguagem única que é definido por um certo tipo de combinação entre fala, música, efeitos sonoros, créditos escritos e imagens em movimento" (p. 239)[76], mas aponta quatro diferenças "incontestáveis" entre essas duas formas audiovisuais:

> [*D*]*iferenças tecnológicas*, é claro; *diferenças sócio-político-econômicas* nos processos decisórios e nos processos de produção do lado do emissor (a televisão é muitas vezes um monopólio do Estado, o cinema é menos frequente assim; mesmo quando essa diferença não é encontrada, uma estação de televisão não funciona da mesma forma que uma unidade de produção cinematográfica); *diferenças sócio-psicológicas e afetivo-perceptivas* nas condições concretas de recepção (a tela pequena em oposição à grande, a casa da família para o edifício público, a sala iluminada para o corredor escuro, atenção distraída para uma atenção mais sustentada, etc.); enfim, *diferenças na programação* do veículo, e principalmente nos 'gêneros' favorecidos ou predominantes em cada um (METZ, 1974, p. 235-236 – grifos nossos)[77].

[76] cinema and television are two technologically and socially distinct versions of a single language system which is defined by a certain type of combination between speech, music, sound effects, written credits, and moving pictures.

[77] technological differences, of course; socio-politico-economic differences in decision-making processes and processes of production on the side of the 'emittor' (television is often a State monopoly, the cinema less frequently so; even when this difference is not found, a television station does not function in the same way as a unit of cinematic production); socio-psychological and affective-perceptual differences in the concrete conditions of reception (the small screen as opposed to the large, the family home to the public building, the lighted room to the dark hall, distracted attention to a more sustained attention, etc.); finally, differences in the programming of the vehicle, and principally in the 'genres' which are favored or predominate in each.

Nota-se que o pensamento de Metz (1974) expõe algumas distinções entre essas duas linguagens a partir do ponto de vista social, tecnológico e, digamos, afetivo. Na sua visão, em contraste com o ato social de dirigir-se à sala de cinema com uma grande tela, um público extenso e todo o aparato audiovisual característico do cinema, a televisão é uma mídia predominantemente doméstica. Mas é preciso apontar que as considerações de Metz eram vigentes na primeira metade da década de 1970, quando ainda a internet não tinha se popularizado no mundo e muito menos outras tecnologias digitais contemporâneas, como a indústria de *streaming*.

Dessa forma, suas premissas se baseiam em seu contexto histórico e tecnológico. Hoje, 'as outras formas de ver cinema' vão além do espaço físico, com tela grande, pipoca e centenas de poltronas. O advento da internet e das inúmeras formas tecnológicas como *tablets*, *smartphones*, *notebooks* e aparelhos de televisão com acesso à internet e com *apps* já instalados, como Netflix, Amazon Prime Video, Apple TV, Youtube, Google, entre outros, oferecem uma gama de facilidades a quem procura assistir filmes, e principalmente seriados, no conforto do espaço doméstico e/ou individual, como espectadores que fazem *download* de filmes e seriados e veem em seus *smartphones*, prática que vem se tornando cada vez mais privada.

Nesse contexto, apenas inicialmente, em relação à estética audiovisual, a imagem cinematográfica e a imagem televisual só diferem pela dimensão da tela. Todavia, focaremos no último elemento, as diferenças na programação do veículo, como apontado por Metz (1974), pois o consideramos mais importante dentre os outros três previamente apontados, sobretudo quando presenciamos a ênfase visual da cultura contemporânea, cuja "retórica reside [...] na imagem e secundariamente no texto escrito" (PELLEGRINI, 2003, p. 16). A partir do diálogo entre o texto audiovisual e o texto literário, discutiremos como algumas questões narratológicas, definidas como complexas (MITTEL, 2012), podem ser representadas em seriados de televisão contemporâneos.

Em seu artigo *Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea*, Jason Mittel (2012) destaca que para compreender as práticas narrativas da televisão "é necessário considerar a complexidade narrativa como um modelo de narração diferenciado, como nos indica a análise que David Bordwell faz da narrativa fílmica" (p. 30). É nesse sentido que propomos o diálogo de uma análise

estética comum ao cinema e à televisão, uma vez que esses construtos artísticos partilham o mesmo código semiótico (JOST, 2007) de uma linguagem híbrida[78] única (METZ, 1974). Em seu estudo, Mittel (2012) enfatiza que a complexidade narrativa na TV americana não se restringe a todos os programas e às formas de televisão mais populares, mas a uma minoria, principalmente por ainda existirem e persistirem modelos teledramáticos convencionais, que não se enquadram na complexidade.

De acordo com Jason Mittel (2012), "a televisão dos últimos 20 anos será lembrada como uma era de experimentação e inovação narrativa, desafiando as regras do que pode ser feito nesse meio [...]" (p. 31), redefinindo as regras formais denominadas complexas, termo que o próprio autor destaca não estar livre de um possível juízo de valor, "da mesma forma que termos como primitivo e clássico assinalam pontos de vista analíticos nos estudos fílmicos." (p. 31). No âmbito das narrativas televisuais, Mittel (2012) aponta que é a mistura de gêneros narrativos e elementos autoconscientes que irão definir a complexidade da televisão contemporânea, principalmente quando muitas séries televisivas buscam "um equilíbrio volátil" (p. 36) entre os formatos capitulares (*serial*) e episódicos (*episodic*).

Além disso, "a reflexividade operacional nos convida a pensar no ambiente ficcional ao mesmo tempo em que apreciamos sua construção" (MITTEL, 2012, p. 43), uma vez que inúmeros "programas narrativamente complexos flertam com a desorientação temporária e com a confusão, possibilitando que os espectadores articulem sua habilidade de compreensão através do acompanhamento de longo prazo e do engajamento ativo" (p. 47- 48). Mittel (2012) aponta ainda que é através de "um elevado nível de autoconsciência nos mecanismos de relatar e demandas por um espectador intenso em seu envolvimento e concentrado tanto na fruição diegética como no conhecimento formal" (p. 50) que o espectador passará a ter uma postura mais atenta na decodificação de sentidos de uma determinada narrativa e será capaz de deslindar a partir de quais artíficios diegéticos a própria narrativa conta sua história.

[78] Nos apoiamos nas palavras de Stam (2006) que aponta considerações sobre a linguagem híbrida do cinema, e que, por conseguinte, também pode ser aplicada à linguagem da televisão: "[...] Bakthin chama de "construção híbrida", a expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem. A adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetos, uma construção "híbrida", mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema "misturado" ou "impuro" (p.23).

Ademais, uma das possíveis razões para a emergência da complexidade narrativa na televisão atual “é a mudança de perspectiva em relação à necessidade de legitimidade do meio e o apelo que ele exerce para quem cria” (MITTEL, 2012, p. 33), pois hoje inúmeras produções televisivas têm são realizadas por cineastas cujas carreiras se iniciaram no cinema, “um meio culturalmente mais distinto”, (p. 33). Entre eles, citemos “David Lynch (*Twin Peaks*) e Barry Levinson (*Homicide: Life on the Street* e *Oz*) como diretores, [...] Joss Whedon (*Buffy*, *Angel*, e *Firefly*), Alan Ball (*Six Feet Under*), J. J. Abrams (*Alias* e *Lost*) como roteiristas (p. 33)” e John Logan, produtor e criador de *Penny dreadful*. Esse último também foi roteirista de *Gladiador* (2000), *Jornada nas estrelas: Nêmesis* (2002), *Aviador* (2004), *Sweeney Todd: O barbeiro demoníaco da Rua Fleet* (2007), *Rango* (2011), *A invenção de Hugo Cabret* (2011), *007: Operação Skyfall* (2012), *007 contra Spectre* (2015) e *Alien: Covenant* (2017)[79].

Além disso, atualmente, teóricos como Janet McCabe e Kim Akass (2007) designam o termo *quality TV* para se referir à segunda Era de ouro da televisão, a partir dos anos 1990, momento em que estamos acompanhando cada vez mais produções televisivas complexas. Apesar de pensarmos que os termos ‘qualidade’ e ‘complexidade’ podem gerar discussões polêmicas e mesmo subjetivas, baseamo-nos nas palavras de Mittel (2012) e de Letícia Xavier de Lemos Capanema (2016a), que retoma a ideia de “transgressão narrativa” (p. 576) para discutir a complexidade a narrativa televisual. A autora aponta que a complexidade narrativa na literatura se deu a partir das discussões de *Figures III*, de Genette (1972), e que uma das noções do termo está ligada à metalepse[80].

Capanema (2016a) reitera que a partir do Modernismo a ficção tornou-se mais complexa e sofisticada, “por meio do uso de estratégias subversivas do código narrativo clássico, tais como diversos níveis narrativos, reflexividade, incoerência temporal, múltiplos pontos de vistas, monólogos interiores, ambiguidades etc” (p. 576). Tais transformações estruturais migraram para a cultura em seriados produzidos a partir dos anos 1980, tornando ainda mais complexas as narrativas televisuais contemporâneas. Dentre os modos que denotam complexidade na televisão estão a hibridização estrutural (BENASSI, 2000), (MITTEL, 2012), a

[79] Informações retiradas do site: <https://www.imdb.com/name/nm0517589/#writer>. Acesso em: 16 out. 2019.

[80] Em *Discurso da narrativa* (1974), Genette define metalepse como “a passagem de um nível narrativo para outro” (p. 233).

trasmidiação (JENKINS, 2009), ou seja, “a expansão narrativa a outras obras” (CAPANEMA, 2016a, p. 580) e a construção do personagem nas séries televisivas (JOST, 2015), “cujo enfraquecimento das fronteiras entre as noções de vilão e herói nas séries americanas” (p. 581) é mais perceptível.

3.2 Sobre seriados

3.2.1 Considerações sobre a narrativa seriada na televisão

Numa das poucas bibliografias específicas e destinadas à teoria das séries televisivas, o estudioso francês Jean-Pierre Esquenazi, em seu livro *As séries televisivas* (2010), esclarece que, embora as primeiras séries tenham aparecido como forma televisiva na televisão americana há mais de sessenta anos, “o conceito de série ainda não se impôs” (p. 20). No referido livro, Esquenazi (2010) apresenta-nos uma pesquisa bastante extensa sobre esses programas de televisão, abordando relevantes discussões sobre a hegemonia desse gênero, sua difusão comunicativa, produção, recepção, narração, arte narrativa, estilos e formas e a crítica social por trás delas.

Embora Raymond Williams (2016) diferencie, grosso modo, série de seriado, sendo este denominado como “aquele em que cada episódio geralmente fecha em si mesmo, mas com determinada recorrência de personagens – o protagonista, por exemplo, é construído através de vários episódios”, (p. 91), enquanto séries seriam as obras dramáticas “em que um enredo dramático desenvolve-se em diversos episódios interligados” (WILLIAMS, 2016, p. 91), essa conceituação não é o suficiente para que possamos discutir a narrativa seriada.

Nos anos 1970, Williams (2016) já apontava considerações significativas sobre os efeitos centrais que as séries e seriados teriam na televisão. Nesse quesito, o autor reitera que a forma televisiva mais familiar é a série, enquanto o seriado

> tem poucos precedentes, situado sobretudo na ficção produzida depois do século XIX e no XX, especialmente em certas categorias: histórias de detetives, *westerns,* histórias infantis. Aqui a continuidade não é de uma ação, mas de um ou mais personagens (p. 70).

Para darmos continuidade às discussões sobre essa forma televisiva, devemos pensar primeiramente que “as apreciações dos telespectadores serão geralmente mais afetivas do que o são relativamente a outros produtos culturais ficcionais” (ESQUENAZI, 2010, p. 31) e é exatamente essa perspectiva afetiva, sobretudo através da internet, que tem propociado diversas formas de comunicação entre telespectadores e “seriéfilos” (JOST, 2012), conectados através de sites e páginas que se dedicam à criação de *fanfictions*[81] e *fan comics,* como *DeviantArt* e *Tumblr*. Dessa forma, artistas profissionais e amadores criam ilustrações e histórias fictícias envolvendo personagens da literatura, pinturas, filmes, séries, desenhos e jogos famosos.

Além do mais, “os fóruns na internet são outra fonte interessante que, atualmente, dá acesso às reações dos telespectadores” (ESQUENAZI, 2010, p. 33). Sobre o processo de cumplicidade entre públicos e séries, o autor adiciona que esses “são telespectadores regulares de produtos que lhes oferecem um prazer não dissimulado. Daí resulta uma grande competência interpretativa do universo ficcional da série: a capacidade de compreenderem e se apropriarem deste universo” (p. 35), que é denominado de *mediacia.* Esse conceito também está ligado à *comunidade de interpretação*, pois “representantes dirigem-se diretamente à produção para voltarem a pôr [uma série/séries] no ‘bom caminho narrativo’” (ESQUENAZI, 2010, p. 38).

É válido citarmos casos contemporâneos em que a comunidade de interpretação também participa ativamente do processo de recepção de séries diversas, chegando, por vezes, até a mudar o rumo narrativo destas, como a segunda temporada de *O conto da aia* (em inglês *The handmaid’s tale*), criticada nas redes sociais e fóruns de debate por muitos fãs e veículos de comunicação como “pornô gratuito” e “extenuante”[82].

A segunda temporada dessa série foi marcada pela ênfase à violência e tortura visual das personagens femininas, o que foi amenizado na terceira temporada. Outro exemplo ocorreu com a série *Lucifer* (2015-)[83], que apesar do sucesso de audiência, foi cancelada inesperadamente em 2018 pelo canal Fox®

[81] Termo utilizado para denominar criações artísticas ficcionais feitas por fãs, sejam elas textos, ilustrações, entre outras formas de arte derivadas de obras ou realidades de terceiros. Este tipo de criação tem se tornado cada vez mais popular na internet e escritores amadores disponibilizam seus textos em sites como *Wattpad, Spirit, Nyah! Fanfiction,* entre outros.

[82] Fonte:<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/dec/27/sorry-episodes-the-most-disappointing-tv-shows-of-2018>. Acesso em: 15 jul. 2019.

[83] Fonte:<http://www.internerdz.com.br/2018/05/televisao-lucifer-e-outras-series-sao-canceladas/>. Acesso em: 15 jul. 2019.

americano após a terceira temporada; depois da desaprovação de muitos telespectadores, a plataforma Netflix® renovou e passou a produzir mais duas (e últimas) temporadas da série.

Fato semelhante ocorreu no primeiro semestre de 2020, quando fãs do seriado *Anne with an E*, também da Netflix, mas produzida em parceria com o canal canadense CBC, assinaram “a maior petição da história”[84], para o retorno da série, cancelada pela plataforma de *streaming* depois da terceira temporada. Assim, o engajamento afetivo dos fãs é uma forma de comunicação que não pode ignorada diante do contexto da ficção audiovisual contemporânea. Dessa forma, a comunidade de fãs ao redor do mundo mostra seu papel ativo como consumidor ou telespectador que não apenas absorve a ficção televisiva, mas que também participa ou deseja participar desse mundo ficcional em constante mudança.

Além dessas considerações concernentes à narrativa seriada e sua comunidade de interpretação, também se torna necessário apontar como a ficção seriada se materializa na televisão. Nesse âmbito, Jost (2010) escreve sobre três caminhos de acessibilidade dessa forma televisiva, sendo elas: 1) a atualidade, 2) a universalidade, que englobam temas como,

> Paixões simples: o amor, o ódio, o ciúme e em acontecimentos essencialmente familiares (casamento, mortes, nascimentos, adoções etc.), de modo que a humanidade do telespectador era uma porta de acesso suficiente, qualquer que fosse nacionalidade. Evidentemente, ainda nesse caso, esse acesso varia em função da atualidade, ao mesmo tempo em que se alteram as representações da psicologia e a hierarquia de valores (p. 117-118).

E a terceira via de acessibilidade de uma série seria a “enunciação televisual” (JOST, 2010, p. 118), que abrangeria a singularidade no uso dos elementos da linguagem audiovisual como procedimentos de filmagem, montagem, enquadramento, iluminação, entre outros. Essa novidade estética que Jost (2010) infere em seu estudo seria encarregada de prover a unicidade (ou identidade audiovisual) de determinadas séries em contraste com outras. Nessa conjuntura, citamos mais uma vez a série *The handmaid’s tale* e seu destaque na fotografia, enfatizando as cores do figurino dos personagens, bem como o excesso de planos

[84] Fontes: https://exitoina.uol.com.br/noticias/viral/peticao-para-renovacao-de-anne-e-bate-500-mil-assinaturas.phtml, https://rollingstone.uol.com.br/noticia/peticao-para-volta-de-anne-e-passa-de-400-mil-assinaturas-e-bate-recorde-historico/ e https://spinoff.com.br/peticao-para-retorno-de-anne-with-an-e-bate-recorde-de-assinaturas/. Acessado em 25 de maio de 2020, às 00: 22.

filmados em zenital[85]; além disso, os planos simétricos na série demonstram a centralidade da protagonista June ao arquitetar a libertação das aias e outras mulheres da República de Gilead.

Num estudo crítico posterior, *De que as séries americanas são sintoma?*, Jost (2012) ratifica que a imensa popularidade das séries norte-americanas se dá pela ênfase na questão da atualidade; essa, continua Jost (2012), guia à outra, o "acesso bem mais universal às séries, a persistência. É atual aquilo que persiste, que os telespectadores [...] sentem como contemporâneo" (p. 29). Se porventura levarmos em consideração os fatores de atualidade expostos por Jost (2012), nos anos 1970 Williams (2016) apontava que era "pouco provável que tenha existido, antes da época das séries e dos seriados televisivos, algo como a atual proporção de atenção dramática ao crime e à doença" (p. 71).

Provavelmente, tal fato também esteja interligado à notoriedade dos gêneros de série considerados mais populares na TV americana e ao redor do planeta: os de crime e investigação e dramas médicos. *ER* (*Plantão Médico*), *House*, *Grey's Anatomy*, *Arquivo X*, *24 horas*, *CSI, Law and Order* são exemplos da ficção televisual centrada na vida profissional, "aquelas que a vida privada é um mero cenário ou um entrave, uma fonte de conflito, mas na qual o herói está direcionado à resolução dos problemas referentes ao trabalho" (JOST, 2012, p. 48), mas é importante frisar que "qualquer que seja o gênero das séries, um princípio unificador recai sobre todas elas: amor e amizade" (JOST, 2012, p. 49). Tais princípios se materializam na ficção televisual contemporânea e em *streaming* nos mais diversos gêneros de seriados.

Mesmo em alguns direcionados ao público infantojuvenil, como *O mundo sombrio de Sabrina* (2018-), da Netflix®, as ações maravilhosas praticadas pela protagonista durante toda a narrativa parecem ser justificadas por esses dois princípios, amor e amizade. *Stranger Things* (2017-) igualmente explora o desenvolvimento de laços fraternais e amorosos entre os personagens ao longo das temporadas. Ainda, *Anne with an E*, ficção televisiva baseada nos romances da escritora canadense Lucy Maud Montgomery, também tem como força-motriz a

[85] Termo provindo da Astrologia: "Ponto da esfera celeste cortado pela vertical de um lugar. Ponto mais elevado do firmamento, aquele que vemos quando dirigimos nosso olhar diretamente acima de nossas cabeças" (COSTA, 2013, s/p). Fonte: COSTA, J. R. V. *Zênite*. Astronomia no Zênite. Jan, 2013. Disponível em: <https://www.zenite.nu.glossario/zenite>. Acesso em: 22 mar. 2020. Usado na linguagem cinematográfica, refere-se ao ângulo *plongeé* absoluto, quando a camêra é posicionada no alto do cenário e aponta diretamente para baixo.

amizade entre Anne Cuthbert, seus amigos e o amor que os membros de sua família devotam uns ao outros.

Em seriados com classificação adulta, a exemplo de *Penny dreadful* e *The handmaid's tale*, esses estratagemas também se integram aos princípios estruturais dessas formas televisivas. A história inicial em *Penny dreadful* se desenvolve através do desaparecimento da personagem Mina Murray. Posteriormente, temos acesso à história da amizade de Vanessa Ives e sua família com os Murray, mas nos desdobramentos narrativos do seriado, os atos transgressores de Vanessa para com Mina arruínam as relações de amor e amizade entre ambas as famílias. Por outro lado, em *The handmaid's tale*, o que instiga June a destituir o poder religioso e patriarcal da República de Gilead é a esperança de reencontrar e libertar sua filha. Ademais, na série, a cooperação das variadas classes de personagens femininas é de suma importância para as tentativas de enfraquecimento da República.

Às palavras de Jost (2012), adicionaríamos outro princípio unificador das séries, a família. Essa premissa geralmente encontra-se conectada aos outros dois axiomas apontados pelo autor. Provavelmente pelo fato de a televisão ser majoritariamente um meio doméstico (WHEATLEY, 2006; ESQUENAZI, 2010; JOST, 2007, 2012; MORLEY, 2005; WILLIAMS, 2016), boa parte das produções se volta à família, e "a visualização é feita em grande parte em/'na' família" [...] (MORLEY, 2005, p. 01 - 02)[86].

Além do mais, o ato de assistir à televisão "pode ser uma forma de atividade 'privatizada', em comparação com o cinema, por exemplo, mas ainda é amplamente conduzida dentro, em vez de fora das relações sociais - neste caso, das relações sociais da família" (MORLEY, 2005, p. 02). E, nesse sentido, também cabe discutirmos que na contemporaneidade, "ver televisão, as escolhas que a moldam e os variados usos que fazemos dela, agora se mostram como processos irrevogavelmente ativos e sociais" (HALL, 1986, p. vi)[87], principalmente se levarmos em conta os seriados de televisão, a mediacia e a comunidade de interpretação que esses processos geram na internet.

Mas, como já discutimos anteriormente, é pertinente comentar que na atualidade essas questões sociais da TV como forma doméstica e em família estão em plena mudança: as telas de TV aumentaram muito de tamanho, a quantidade de

[86] [...] viewing is largely done "in" the family.
[87] Television viewing, the choices which shape it and the many social uses to which we put it, now turn out to be irrevocably active and social processes.

aparelhos por residência também (o que permite um consumo reservado, no quarto, por exemplo) e o *streaming* e os *downloads* se instalaram avassaladoramente, mudando as formas de consumo. Além disso, com o digital, a qualidade da imagem no consumo doméstico se equiparou à qualidade nas telas de cinema; sem citar a portabilidade que muitos dispõem para assistir a filmes e seriados.

Por ora, pensamos na importância de definir alguns conceitos sobre as narrativas seriadas televisivas para então aplicá-los ao nosso objeto de análise, a série *Penny dreadful*. Primeiramente, Arlindo Machado (2000) escreve que

> [e]xistem basicamente **três tipos principais de narrativas seriadas na televisão**. No primeiro caso, temos uma única narrativa (ou várias narrativas entrelaçadas e paralelas) que se sucede mais ou menos linearmente ao longo de todos os capítulos. É o caso dos teledramas, telenovelas e de alguns tipos de séries ou minisséries. [...] No segundo caso, cada emissão é uma história completa e autônoma, com começo, meio e fim, e o que se repete no episódio seguinte são apenas os mesmos personagens principais e uma mesma situação narrativa. Neste caso, temos um protótipo básico que se multiplica em variantes diversas ao longo da existência do programa. [...] Finalmente, temos um terceiro tipo de serialização, em que a única coisa que se preserva nos vários episódios é o espírito geral das histórias, ou a temática; porém, em cada unidade, não apenas a história é completa e diferente das outras, como diferentes também são os personagens, os atores, os cenários e, às vezes, até os roteristas e diretores. É o caso de todas aquelas séries em que os episódios têm em comum apenas o título genérico e o estilo das histórias, mas cada unidade é uma narrativa independente (MACHADO, 2000, p. 84 – grifos nossos).

Aqui, Machado (2000) não se aprofunda no conceito desses três tipos de séries, apenas distingue a construção narrativa destas. Por outro lado, Esquenazi (2010) conceitua cada um dessas categorias. No primeiro tipo de narrativa seriada televisiva proposto por este último autor, estão as produções seriadas *Penny dreadful*, *Smallville*, *The handmaid's tale*. Essas séries são folhetinescas, como escreve Esquenazi (2010), e geralmente dependem do episódio anterior para a narrativa se suceder através dos capítulos e temporadas. Aqui, a presença do *cliffhanger* é importante, pois essas séries "assentam na construção de expectativa de um acontecimento e na promessa feita ao espectador de prosseguir a ação no ponto em que foi provisoriamente interrompida" (ESQUENAZI, 2010, p. 104).

Esquenazi (2010) intitula o segundo tipo de séries como imóveis ou nodais, nas quais "o desenrolar narrativo está associado a uma ordem invariável com um esqueleto fixo: as suas personagens recorrentes são inalteráveis e até suas

personagens episódicas seguem um modelo determinado" (p. 93). *South Park*, *Os Simpsons* e *Além da Imaginação*, *Sobrenatural* e *Friends* se inserem nesse tipo.

No último modelo, estão as séries corais, aquelas que apresentam "[...] a biografia de uma comunidade" (ESQUENAZI, 2010, p. 104), em que "o estado da comunidade protagonista depende assim de todos os episódios passados, sem que se estabeleça claramente uma relação direta de causa e efeito" (p. 104), como *Crônicas de São Francisco*, da Netflix. Há ainda séries que não se encaixam nessas definições apontadas por ambos, Esquenazi (2010) e Machado (2000), a exemplo de *American Horror Story,* que apresenta uma temática distinta a cada temporada, mesclando elementos dos tipos folhetinesca e nodal. Mas, ao lermos na citação de Machado (2000) as palavras "repete", "mesmos personagens" e "variantes", compreendemos que os apontamentos desse autor também dialogam com as concepções de Jost (2012) sobre a persistência de elementos temáticos e narrativos nas séries de TV.

Similarmente, a concepção de que a arte (pós) moderna gira em torno da repetição é discutida por Umberto Eco (1989), que teoriza sobre uma tipologia da repetição. Eco (1989) afirma que nas HQ´s, música, dança, no cinema comercial e "do assim chamado *seriado* de televisão, [...] tem-se a impressão de ler, ver, escutar sempre alguma coisa nova enquanto, com palavras inócuas, nos contam sempre a mesma história" (p. 121).

O autor aborda questionamentos acerca da presença do serial dos meios de comunicação, indagando que essas formas de arte foram menosprezadas pela arte 'moderna', mas adequam-se à estética pós-moderna (ECO, 1989), uma vez que a presença da arte em série, no sentido geral do termo, é tão significativa nos meios de comunicação de massa contemporâneos que esse fator não pode ser ignorado. Seja através da repetição (ECO, 1989), persistência (JOST, 2012) ou por variações, "o programa de televisão é concebido como um sintagma-padrão, que repete o seu modelo básico ao longo de um certo tempo com variações maiores ou menores" (MACHADO, 2000, p. 84).

Ainda, abordando a repetição como fator importante na história da arte, Eco (1989) adiciona cinco fatores concernentes à série e serialidade: 1) a retomada, "de um tema de sucesso", 2) o decalque, que "consiste em reformular, normalmente sem informar ao consumidor, uma história de sucesso; uma espécie de decalque explícito e declarado como tal é o *remake*", 3) a série, em que "uma situação fixa e um certo

número de personagens principais [...] fixos, em torno dos quais giram personagens secundários que mudam exatamente para dar a impressão de que a história seguinte é diferente da [...] anterior" (p. 123), 4), a saga, "uma sucessão de eventos, aparentemente novos, que se ligam, ao contrário da série, ao processo 'histórico' de um personagem, ou melhor, uma genealogia de personagens" (p. 122-125) e 5) o dialogismo intertextual.

Sobre este último, que é nosso foco nesta pesquisa, Eco (1989, p. 125) destaca que "algumas formas de dialogismo vão além dos limites dessas considerações", como é o caso das citações estilísticas. Nesse contexto, para Eco (1989), não há problemas se a citação escapa ao leitor ou mesmo é produzida inconscientemente pelo autor, pois a própria arte se repete. Por outro lado, se a citação não é percebida pelo leitor e "o autor está consciente disso, [...] [temos um] plágio" (ECO, 1989, p. 125), o que obviamente acarreta uma visão negativa da obra de arte.

Como discutiremos posteriormente, o seriado *Penny dreadful* se constrói a partir de diálogos intertextuais nos quais "a citação é explícita e consciente" (ECO, 1989, p. 125). Nesse contexto, "estamos próximos da *paródia* ou da *homenagem* ou, como acontece na literatura e arte pós-moderna, do jogo irônico sobre a intertextualidade, romance sobre o romance e sobre as técnicas narrativas, poesia sobre poesia, arte sobre arte" (p. 125). Dessa forma,

> [...] temos a obra que fala de si mesma, [...] que fala da própria estrutura, do modo como é feita. A rigor, tal procedimento aparece só em relação a obras de vanguarda, e parece estranho às comunicações de massa. [...] Mas nos últimos anos aconteceram casos em que produtos dos meios de comunicação de massa foram capazes de ironizar a si mesmos [...] (ECO, 1989, 128).

De fato, concordamos com os aportes de Eco (1989) sobre a presença de inúmeras citações explícitas como uma forma de o produtor/criador pagar tributo ao texto fonte, embora não consideremos *Penny dreadful* como paródia. Por outro lado, *Penny dreadful* materializa o jogo lúdico e metaficcional através da recuperação de citações, pois conscientemente reflete sobre sua própria natureza narrativa.

Inúmeros são os casos da autoconsciência em seriados televisivos da atualidade. Tomemos como exemplo mais uma vez *The handmaid's tale* (T01E02), quando Margareth Atwood, autora do romance em que a série foi inspirada, aparece rapidamente no segundo episódio dando um tapa na cara da personagem June,

acarretando assim a ambiguidade entre realidade e ficção característica da metaficção (como Hitchcock fazia em seus filmes).

Noutro seriado, *Dark* (2017-, T01E06), a personagem Martha Nielsen performa o papel dramático de Ariadne, figura da mitologia grega, numa peça em sua escola. Mas durante seu monólogo, cai em lágrimas no palco. No começo da peça temos a impressão que Ariadne está interpretando bem seu papel, "mas sua mãe, Katharina, que está na platéia, pode ver que há algo a mais [nessa performance]. Ignorando a reação do público, [...], ela corre para o palco para consolar sua filha [...]" (COLLINS, 2017, s/p)[88], pois percebe que a atuação de sua filha revela outros fatos além da própria dramatização no episódio. Ademais, podemos relacionar essa presença de uma peça dentro da narrativa seriada televisiva à forma que "a metaficção pode apontar como a ficção molda a percepção que o indivíduo tem de si" (SOARES, 2019, p. 42), e, dessa forma, "os incidentes da peça transbordam para [a série] e os [da série] transbordam para a peça, demonstrando como a ficção integra a vida" (SOARES, 2019, p. 42) de Martha.

No último episódio da segunda temporada de *O mundo sombrio de Sabrina* (2018-), uma performance teatral, "um baile de máscaras extravagante" (T02E09), baseado no musical *O fantasma da Ópera*, de Andrew Lloyd Weber, que, por sua vez, é inspirado no romance homônimo de Gaston Leroux (1911), é igualmente inserida dentro do drama televisivo. Na breve dramatização que ocorre no episódio citado, um trecho da canção "Masquerade"[89], performada no baile, parece corroborar

[88] Martha breaks down on stage. At first it seems like she's just a very good actress for a high school production, but her mother Katharina, who is in the audience, can see it's something more. Ignoring the reaction of the audience, [...], she rushes to the stage to comfort her daughter. Fonte: <https://decider.com/2017/12/07/dark-on-netflix-recap-episode-6-sic-mundus-creatus-est/>. Acesso em: 16 ago. 2019, às 23:11.

[89] Masquerade! Paper faces on parade
Masquerade! Hide your face so the world will never find you
Masquerade! Every face a different shade
Masquerade! Look around, there's another mask behind you/
Flash of mauve, splash of puce
Fool and king, ghoul and goose
Green and black, queen and priest
Trace of rouge, face of beast, faces
Take your turn, take a ride
On the merry-go-round in an inhuman race
Eye of gold, true is false
Who is who?
Curl of lip, swirl of gown
Ace of hearts, face of clown, faces
Drink it in, drink it up till you've drowned
In the light, in the sound but who can name the face?

a tese de Umberto Eco (1989), da obra que fala e ironiza a si mesma. Aqui, o recurso de *mise-en-abyme* é ativado, pois se desvela em várias camadas dentro da série e do episódio. No primeiro nível, temos o elemento intertextual da canção que abre o segundo ato da ópera de Weber, que é (re) encenada no episódio da série. Para enfatizar ainda mais a teatralidade do episódio, logo após o término de "Masquerade", o personagem Mestre das Trevas apresenta e coroa Sabrina como a "Nobre Senhora do Pandêmonio, Donzela das Sombras e Rainha do Inferno", e engata no salão principal a "Valsa com o Diabo" ("The Mephisto Waltz", T02E09).

Em *Anne with an E* (2018-2020), o discurso autorreflexivo é revelado ao longo de toda a série através de citações diretas que a personagem principal faz do romance *Jane Eyre*, de Charllote Brontë. Além disso, a construção da própria personagem da série e a do romance já citado, do qual o seriado é adaptado, dialoga com a heroína vitoriana de Brontë: ambas as personagens são órfãs, não se consideram bonitas para o padrão de beleza da época e são/serão professoras, que enfrentam inúmeras dificuldades durante as narrativas. A intensa relação de Anne com a literatura e a arte e sua identificação com Jane Eyre a faz desenvolver um senso de imaginação exagerado, levando-nos a compreender que essa personagem parece viver presa no mundo da imaginação, chegando muitas vezes a confundir a vida com a arte.

Em um dos episódios dessa série (T02E06), Anne e todos os seus colegas de classe participam de uma pantomima[90], uma apresentação teatral natalina feita na escola que terá como público os pais dos alunos. A história da peça*, O conto da Ilha Mágica*, apesar de não apresentar elementos autoconscientes, traz todo o processo de preparação da peça que autoreflete a ficção dentro da própria série. Ao presenciarmos os preparativos e as ações que ocorrem durante e depois da

---

Masquerade! Grinning yellows, spinning reds
Masquerade! Take your fill, let the spectacle astound you
[...]
Masquerade! Seething shadows breathing lies
Masquerade! You can fool any friend who ever knew you [...].

[90] [...] Na história do teatro, a pantomima tem uma larga tradição. Na Grécia, esta forma de espetáculo era dançada e estava presente dentro das apresentações da comédia, da tragédia e do mimo gregos, assim, a pantomima em sua versão silenciosa, surgirá apenas em Roma, pois o mimo grego mimava, mas também falava. O termo pantomima estendeu-se assim a toda a forma de espetáculo e, nos tempos culminares do Império Romano (27AC-467DC), a palavra mimo seria inclusive usada para referir-se a todo tipo de entretenimento oferecido no local teatral, formas sérias ou cômicas, mas, usualmente tratando dos aspectos da vida cotidiana de um ponto de vista satírico ou cômico (CAMARGO, 2006, p. 02).

encenação da peça, somos levados a nos questionar sobre a concepção que o próprio episódio critica.

Um desses discursos no referido episódio se dá a partir dos improvisos e das “tragédias” que ocorrem momentos antes do show, como um raio feito de madeira que cai na cabeça de um dos personagens e uma personagem que adoece e fica sem voz minutos antes da peça, o que leva Rachel a improvisar a apresentação, que organiza o espetáculo, a pensar que “o público se desinteressará” (ANNE WITH AN E, 2018, T02E06), se mais ações como essas ocorrerem. Mas, apesar disso, essa personagem diz que “o show deve continuar” (ANNE WITH AN E, 2018, T02E06). Nesse momento, ao ver no palco Matthew, ela entra no palco e Rachel diz: “Precisamos do epílogo. A coruja precisa terminar a peça. Só precisa ler. Vá” (ANNE WITH AN E, 2018, T02E06), que compreendemos como uma crítica irônica à atuação, uma vez que essa construção denota a ideia de que os atores apenas precisam ler e decorar os roteiros.

A ironia é confirmada quando Matthew, personagem muito introspectivo, entra em cena e a plateia diz: “Nunca esteve melhor, Matthew” (ANNE WITH AN E, 2018, T02E06). Logo, Matthew, que é bastante tímido, tem *flashbacks* de quando fora participar de uma peça quando criança, mas não consegue encenar justamente por sua timidez. Assim, percebemos que o nervosismo desse personagem no palco da escola questiona e nos faz refletir acerca das preocupações e inseguranças que acometem os atores diante da plateia.

No fim da peça, a personagem Rachel também aparece sentada, representando a Rainha Vitória, num trono ornamentado de frutas e grãos, revelando que a peça ocorrera em sua homenagem: “Hoje por causa do meu Jubileu de diamante tenho a honra de abençar Avonlea. Que Deus os abençoe e me salve” (ANNE WITH AN E, 2018, T02E06). Assim, a inserção da performance teatral se expande e demonstra como a ficção dentro da ficção, ou seja, a peça dentro das séries que comentamos, pode refletir na visão que os personagens têm de si próprios (SOARES, 2019), bem como servir como elemento para criticar a própria construção da narrativa seriada.

3.3 *Penny dreadful*: uma bricolagem do gótico na televisão

A partir desse tópico iremos discutir como *Penny dreadful* resgata elementos estéticos do gótico. Embora, ideias de transgressão, do personagem *outsider*, crimes, pecados e principalmente a questão do monstruoso, perdurem no seriado desde o primeiro episódio e sejam nosso foco de análise ao longo dessa tese, inúmeras outras formas denominadas góticas se materializam nesse programa televisivo criado por John Logan.

Nesse sentido, consideraremos as palavras de Nick Groom (2012), que afirma que o romance gótico, desde o seu surgimento no século XVIII, é permeado por sete tipos de "obscuridades". Todos esses elementos apontados por Groom estão presentes do seriado. São eles:

> 1. meteorológico (névoas, nuvens, vento, chuva, tempestade, tempestade, fumaça, escuridão, sombras, melancolia);
>
> 2. topográficas (florestas impenetráveis, montanhas inacessíveis, abismos, desfiladeiros, desertos, charnecas, campos de gelo, o oceano sem limites);
>
> 3. arquitetônicos (torres, prisões, castelos cobertos de gárgulas e ameias, abadias e priorados, túmulos, criptas, masmorras, ruínas, cemitérios, labirintos, passagens secretas, portas trancadas)
>
> 4. materiais (máscaras, véus, disfarces, cortinas ondulantes, armaduras, tapeçarias);
>
> 5. textuais (enigmas, rumores, folclore, manuscritos e inscrições ilegíveis, elipses, textos quebrados, fragmentos, linguagem coagulada, polissilabismo, dialeto obscuro, narrativas inseridas, histórias dentro das histórias);
>
> 6. espirituais (mistério religioso, alegoria e simbolismo, ritual católico romano, misticismo, maçonaria, magia e ocultismo, satanismo, bruxaria, convocações, condenação);
>
> 7. psicológicos (sonhos, visões, alucinações, drogas, sonambulismo, loucura, personalidades divididas, identidades equivocadas, duplos, perturbações, presenças fantasmagóricas, esquecimento, morte, assombrações).

De acordo com Groom (2012), essas sete categorias têm permanecido no gótico há mais de 250 anos. Mas, de forma geral, podemos resumi-las em **cinco grupos**: a ênfase no **espaço antigo e/ou obscuro** (como as 1, 2 e 3), **uso de formas materiais** (4), no qual o simulacro também faria parte, **ambiguidade e sugestão linguística**, o que inclui a autorreflexividade (categoria 5), **transgressão e mistérios espirituais** (6) e **recorrência de elementos psicanalíticos** (7), que incluem o duplo, o monstruoso, sexualidade, halucinações, perversões, luto, melancolia e a morte, em seus mais diversos contextos.

Obviamente, esses elementos se desdobram e se misturam uns aos outros, mas sua ênfase recai na ambiguidade e não-percepção da realidade, como forma de duplicar a compreensão e envolver o leitor e (tel)espectador na atmosfera de mistério, medo e questionamentos da realidade que o circunda.

Ao longo dessa pesquisa discutiremos as ocorrências dos elementos dessas cinco categorias que apontamos acima, discutindo em como estas corroboram para materializar a estética gótica na produção televisiva *Penny dreadful*.

Lançada em abril de 2014, *Penny dreadful* mescla elementos de horror, sobrenatural, *gore*, terror e fantástico em sua estética seriada. Além disso, a narrativa da série anglo-americana se constrói a partir de referências intertextuais que vão de personagens célebres da literatura vitoriana a citações e referências audiovisuais dos mais diversos períodos históricos. Como uma adaptação televisiva declarada de inúmeras obras literárias, a série se converteu num tipo de "Projeto Frankenstein", uma vez que o roteirista John Logan "costura" as tramas de romances ingleses do século XIX para então compor um novo texto. Esses "não são os elementos centrais da série, contudo, as temáticas que envolvem cada personagem são conciliadas, resumidas, estilizadas e reformuladas para dar origem à ideia principal da narrativa audiovisual" (DAVINO, 2014, p. 71), que é a humanização do monstro no contexto pós-moderno.

Penny dreadful é uma adaptação televisiva seriada proveniente de um ato intertextual e, como outras produções desse gênero, não é uma "seguidora ortodoxa dos textos fontes" (BARBOSA, 2017, p. 64), uma vez que recria, reinterpreta, adiciona e exclui elementos narrativos dos seus intertextos ao ser transposta para a tela. Além disso, se pensarmos numa concepção dialógica do discurso ao analisar a série, veremos as conexões que cada personagem da série estabelece um com o outro e "elabora meios mais sutis e mais versáteis para permitir ao autor infiltrar suas réplicas e seus comentários no discurso de outrem" (BAKHTIN, 1988, p. 150), o que, por sua vez, é característico da estrutura da própria narrativa seriada televisiva, cujo discurso híbrido engloba elementos do cinema, da telenovela, da literatura e de outros discursos artísticos em diversos níveis dialógicos.

Nesse sentido, a palavra *diálogo* adquire inúmeras outras conotações, quando conectada a discursos artísticos como filmes.

> Se aplicado a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também

> ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao diálogo de gêneros ou de vozes de classe no interior do filme, ou ao diálogo entre as várias trilhas (entre música e a imagem, por exemplo). Além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o processo de produção específico (entre produtor e diretor, diretor e ator), assim como às maneiras como o discurso fílmico é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta (STAM, 2003, p. 34).

Dentre alguns possíveis diálogos que *Penny dreadful* realiza, de acordo com as palavras de Stam (2000), afirmamos que a série dialoga com os filmes *The penny dreadful picture show* (2013), *A liga extraordinária*, HQ de Alan Moore (1999) e sua adaptação fílmica homônima de 2003, que adiciona personagens como Dorian Gray e Tom Sawyer, de Mark Twain, *Drácula de Bram Stoker* (1992), *Sweeney Todd: o barbeiro demoníaco da Rua Fleet* (2007), com outros seriados a exemplo de *As crônicas de Frankenstein*, *American horror story* (2011- presente), a HQ *A liga extraordinária: 1898*, a ópera "Liebstod", de Wagner e outros produtos do meio audiovisual que serão discutidos ao longo desta pesquisa.

Assim, textos literários e audiovisuais de diversos gêneros e períodos dialogam entre si e se reproduzem no interior da série, "gerando uma pluralidade de vozes que não se fundem em uma consciência, mas que, em vez disso, existem em registros diferentes, gerando um dinamismo dialógico entre elas próprias" (STAM, 2000, p. 96). Além disso, "a TV devora programas, que devoram textos ou colagens de textos, ou, mais ainda, colagens de gêneros inteiros, revistos, revisitados, transformados, mesclados, metamorfoseados, inovados e depois esquecidos com uma voracidade espantosa" (BALOGH, 2002, p. 142).

A partir dessas considerações, defendemos que *Penny dreadful* trata-se de uma adaptação televisiva em que os personagens literários "são submetidos a incessantes revisitações, atualizações, reinvenções e deslocamentos" (DAVINO, (2014, p. 70). Desse modo, a série ressalta o caráter hipertextual como um produto derivado em que o leitor ou espectador pode fazer conjecturas relacionais de que ele estará apreciando diferentes textos em um único texto (audiovisual), exemplificando a "função da tradução de manter o texto de partida revitalizado e sempre receptivo às novas gerações", como aponta Davino (2014, p. 75).

Nessa perspectiva, *Penny dreadful* materializa na ficção seriada uma tendência contemporânea nas produções audiovisuais de sucesso de público, que é o lado humano dos personagens monstruosos, representando a metáfora dos "monstros" que cada indivíduo pode ter dentro de si. Essa premissa não é nova, uma

vez que o seriado segue elementos de repetição como aponta Eco (1988). Dentre esses, citemos a inserção de personagens já consolidados na literatura e no cinema como a tríade de cientistas Victor Frankenstein, Van Helsing e Henry Jekyll, tão populares no cinema de terror dos anos 1930.

Nesse quesito de *variantes* dos mesmos personagens e mesmas situações, temos também a criação de uma equipe que vai em busca de resolver um mistério, premissa mais que comum, e obrigatória, nas narrativas detetivescas. Mas se por um lado *Penny dreadful* repete tropos e temas já consolidados na ficção audiovisual, ao mesmo tempo inova ao inserir elementos autorreflexivos e culturais do imaginário vitoriano. Outro exemplo provém do romance de Mary Shelley, em que o personagem Criatura/Caliban/John Clare criado por John Logan recebe uma nova roupagem, imbuída de uma sensibilidade extremamente romântica. Sem citar Dorian Gray, que denominamos de uma releitura pós-moderna do personagem mais famoso de Oscar Wilde.

Assim, o seriado de John Logan repete, mas também inova justamente ao apresentar-mos personagens que tentam lidar com seus dilemas e singularidades em meio a uma metrópole violenta e decadente no fim do século XIX. E muitos dos personagens de *Penny dreadful*, como alguns que discutiremos ao longo dessa tese, buscam se autocompreender e mais, encontrar no outro um espaço para preencher suas lacunas existenciais.

Na questão da adaptação televisual seriada, a produção de Logan distancia-se do modelo de fidelidade ao texto fonte ou aos textos fonte e faz “mudanças significativas no contexto [da adaptação] [...] no momento histórico, [...] [ao] alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente” (HUTCHEON, 2013, p. 54), abrindo espaço para a discussão sobre como a adaptação pode ser encarada como formas de leitura, “que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos” (STAM, 2006, p. 27).

Todavia, nas palavras do roteirista, criador e produtor da série, John Logan, "*Penny dreadful* é, em muitos aspectos, uma história sobre a diferença e as lutas envolvidas em criar um lugar para si mesmo no mundo como um *outsider*"[91]. No Dicionário Oxford da Língua Inglesa, o termo *outsider* é traduzido como “uma pessoa

[91] “Penny Dreadful is, in many ways, a story about difference and the struggles entailed in making a place for oneself in the world as an outsider.”

que não pertence a uma organização ou profissão em particular e/ou alguém que não é aceito ou que se isola da sociedade"[92]. A partir dos Estudos da Sociologia do desvio propostos por Howard Becker, posteriormente levantaremos uma discussão mais aprofundada para o termo e sua relação com os personagens da série.

A necessidade de se encaixar no mundo assombrado por demônios ou forças ocultas e sobrenaturais expressa a estética contemporânea da série, quando variadas produções audiovisuais parecem investir na representação do monstro humanizado. "Os demônios de Vanessa, a morte lenta de Brona, o eu secreto de Ethan, as cicatrizes da Criatura - tudo isso denota uma alteridade de extremos francos" (GOSLING, 2015, p. 96).[93] Porém, como o próprio criador e produtor da série, John Logan (*apud* GOSLING, 2015) afirma, a intenção inicial de *Penny dreadful* foi mostrar a Londres vitoriana como realmente era durante esse período, trazendo ao público elementos culturais e sociais do famoso período histórico da metrópole inglesa, mas, além disso, Logan (2015) acrescenta que as monstruosidades que permeavam o período também seriam um dos principais pontos da concepção artística da série.

Além disso, nas palavras de Patricia Llobera (2015), séries como *American horror story*, *Black mirror, The walking dead, True blood* e *Penny dreadful* pertencem à categoria do *new horror*. Esses seriados enfatizam a violência gráfica "como metáfora para a desumanização da sociedade, o retorno do gótico e, de modo especial, a caracterização de monstros como seres muito próximos dos humanos" (p. 71). Todavia, é importante pensar o *new horror* não apenas como o *revival* do romance gótico no século XXI, mas "para além das características clássicas repensadas a partir de um conceito de bricolagem" (TAVARES; MATANGRANO, 2016, p. 186), uma vez que no *new horror* "destaca-se o apagamento de fronteiras entre pessoas e monstros, à medida que estes são humanizados e a sociedade é desumanizada" (TAVARES; MATANGRANO, 2016, p. 186), como no filme *Edward – mãos de tesoura*, de Tim Burton.

O conceito de bricolagem designa inúmeros sentidos. Carlos Ceia (2009) sintetiza os significado do termo a seguir:

---

[92] A person who does not belong to a particular organization or profession; person who is not accepted by or who isolates themselves from society. Fonte: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/outsider>. Acesso em: 10 jan. 2019.

[93] Vanessa's demons, Brona's slow death, Ethan's secret self, the Creature's scars – all of these denote an otherness of frank extremes (GOSLING, 2015, p. 96).

> BRICOLAGEM é um termo francês que significa, literalmente, um trabalho manual feito de improvisos e aproveitando toda a espécie de materiais e objectos. Nas modernas teorias da literatura o termo passa a ser sinónimo de colagem de textos ou extra-textos numa dada obra literária, o que nos aproxima da ideia de hipertexto. Também serve para traduzir uma prática dita pós-modernista de transformação ou estilização de materiais preexistentes em novos (não necessariamente originais) trabalhos (CEIA, 2009, s/n).

Porém, essa concepção foi utilizada primeiramente por Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem* (1976), ao definir que o pensamento chamado de "primitivo" é aquele guiado pela intuição e pela vontade de conhecer o que está no mundo; utilizaremos essa concepção para discorremos sobre *Penny dreadful*. No entanto, é importante enfatizar que a própria origem do termo, proveniente do francês, apresenta diferentes significados anteriores à conceitualização de Lévi-Strauss. Primeiramente, o verbo *bricoler* aplicava-se às ações de "jogos de bilhar, à caça e à equitação, mas sempre para evocar um movimento incidental" (p. 32). Em nossos dias, o "bricoleur é aquele que trabalha com suas mãos" (1976, p. 32), reunindo elementos distintos que tem ao seu dispor para formar algo novo, mas sem qualquer planejamento.

Na teoria de Lévi-Strauss, o *bricoleur*, ou o artista que pratica a bricolagem, é capaz de realizar um grande número de tarefas diversificadas, mas se vê num universo limitado, uma vez que tem "que se virar com o que tem" (1976, p. 33), através dos meios-limites, "isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos" (1976, p. 33). Nesse contexto, a bricolagem poderia ser entendida como o conjunto "de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-los com os resíduos de construções e destruições anteriores" (1976, p. 34).

Trazendo essa acepção de Lévi-Strauss para nossa pesquisa e, em específico, para as discussões sobre o nosso objeto de estudo, compreendemos a bricolagem como a junção de todos os meios, ou textos fonte, que o artista dispõe para realizar e aperfeiçoar a sua arte ou ainda mantê-la com as marcas de outros textos que foram desarranjados anteriormente. *Penny dreadful*, como produto resultante da reunião de vários textos literários e audiovisuais, ou partes desses, não esconde sua posição de discurso intertextual explícito, que revela os "resíduos" dos textos que adaptou. E "se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente" (HUTCHEON, 2011, p. 27).

Essa noção de Hutcheon (2011) dialoga diretamente com o personagem televisivo que analisaremos no quarto capítulo dessa tese. Levando em conta dois grandes textos culturais, Oscar Wilde, como artista e personalidade da cultura contemporânea e o próprio personagem literário Dorian Gray criado por Wilde, acreditamos que o personagem homônimo de *Penny dreadful* concebido por John Logan revela resquícios de ambos os textos, evidenciando a relação entre arte e artista ou, arte e vida, que era uma das preocupações de Wilde com relação à concepção artística, expostas em seu ensaio *A decadência da mentira*, que faremos algumas considerações no capítulo posterior.

Aplicando a noção de bricolagem ao discurso artístico, Tadvald (2007, p. 40) aponta que "o *bricoleur* [...] pode reunir peças de algo o reconstruindo ou, com estas mesmas peças, pode criar algo inteiramente novo [...] (p. 46)", e tratando-se do agente da bricolagem, "o *bricoleur* é um reciclador para movimentos artísticos. A partir de tendências de arte existentes, ele é capaz de arranjar fragmentos de tal sorte que pode criar algo inteiramente novo, ainda que dentro de um número de possibilidades finito" (p. 40).

Para Michel de Certeau (1994), a bricolagem é uma "maneira de fazer" do cotidiano. Certeau (1994) argumenta esse conceito pode ser compreendo como "modos de reapropriação do sistema produzido; por meio deles os usuários praticam o cotidiano (1994, p. 52). Dentre essas táticas utilizadoras, a bricolagem é uma maneira de reapropriar o produto final de toda ação de consumo para ressignificá-lo em uma nova estrutura (CERTEAU, 1994, p. 52). No contexto do seriado televisivo que analisamos, John Logan, como *bricoleur*, primeiramente organiza sua experiência artística a partir da junção de textos distintos para então realizar um projeto que resume uma experiência artística. Assim, levando em conta a definição de Certeau, a bricolagem 'atualiza' os modos de fazer, ou no contexto artístico e audiovisual,

O *bricoleur* dispõe sempre dos mesmos artifícios, mas sempre será capaz de criar algo inédito, reaproveitando a arte e tendências artísticas. Nesse sentido,

> [...] 'a arte de fazer o novo com o velho', tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos 'fabricados': uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto (GENETTE, 2010, p. 45).

Ademais, ao expandir o conceito de bricolagem de Lévi-Strauss, o teórico Joe L. Kincheloe afirma que artista *bricoleur* “usa uma das dimensões destas múltiplas diversidades para explorar outras, para gerar questões antes não imaginadas” (KINCHELOE, 2005, p. 319).

Seguindo o posicionamento de Kincheloe e Lévi-Strauss, Neira e Lippi (2012) afirmam que a subjetividade e o posicionamento político do *bricoleur* não são excluídos. Nesse contexto, o produtor da série *Penny dreadful*, John Logan, como um “*bricoleur* interpretativo entende que a pesquisa [para desenvolver a série] é um processo interativo influenciado pela história pessoal, biografia, gênero, classe social e etnia, dele e daquelas pessoas que fazem parte do cenário investigado” cujo “produto final é um conjunto de imagens mutáveis e interligadas” (p. 611). Ainda, o *bricoleur, “*tem à sua disposição diferentes meios de expressão, mídias e gêneros e, portanto, pode mirar e conquistar certas coisas mais facilmente que outras” (HUTCHEON, 2011, p. 49), podendo utilizar “uma das dimensões destas múltiplas diversidades para explorar outras, para gerar questões antes não imaginadas” (KINCHELOE, 2005, p. 319).

Na segunda temporada de *Penny dreadful*, T02E02, uma imagem pode servir como metáfora visual para interpretarmos a concepção de bricolagem que John Logan utiliza na série:

Figura 1 - Vanessa Ives diante dos artefatos da morte

Fonte: *Print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*[94]

[94] Todos os *frames* utilizados ao longo desta tese foram obtidos através do recurso de captura *print screen.*

No referido episódio, o personagem Mr. Lyle revela que no Museu Britânico há artefatos que se arranjados em uma certa ordem revelariam o único exemplo escrito do Verbis Diablo, a língua morta que Vanessa Ives aprendeu a falar involuntariamente. Mr. Lyle traduzirá a língua para o time de Sir Malcolm. Nas palavras de Mr. Lyle, os artefatos “são uma verdadeira torre de Babel (PENNY DREADFUL, 2015, T02E02), pois são as misturas de várias línguas do mundo, como Latim, Árabe, Sumério, entre outras. O quebra-cabeça de artefatos presente em *Penny dreadful* então funcionará como uma bricolagem para desvendar ao espectador o principal arco narrativo da série: a ameaça do mal que tomará conta de Vanessa e do mundo.

Conectando as palavras de Tadvald (2007) e Kincheloe (2001) ao contexto da série, se artefatos ou materiais forem reunidos em determinada sequência poderão desvendar um mistério na narrativa. No plano diegético da série, Mr. Lyle, como tradutor-bricoleur, é o encarregado de desvendar o mistério que permeia a narrativa da série; Lyle então serve como um elo entre as relíquias, a tradução do que elas podem signficar e como isso afetará a profecia da dominação do mal presente em *Penny dreadful.*

3.4 A transgressão no gótico ou os horrores da transgressão?

No piloto da série, a primeira cena ocorre numa casa em que mãe e filha são mortas violentamente por uma criatura misteriosa. Nesse ponto, presenciamos o horror devido à explicitação do ato brutal em que ambas, mãe e filha, são assassinadas. Tal crime torna-se de difícil resolução devido à violência de sua ocorrência, o que leva os jornais londrinos a especularem se tal ato teria sido cometido por Jack, o Estripador, assassino real bastante popular nos jornais ingleses nas décadas de 1880 e 1890.

Posteriormente, somos introduzidos à Vanessa Ives, protagonista da série, ou uma *ensemble character*, nas palavras de Seabra (2016), “série que não é centrada em apenas um personagem, distribuindo sua atenção, as boas falas, as situações interessantes, a narrativa e tudo mais a um elenco mais extenso do que só a um ou duas figuras centrais” (p. 182). Mrs. Ives, como prefere ser chamada, encontra-se de joelhos diante da imagem de uma cruz rezando fervorosamente a “Ave Maria”,

quando repentinamente a personagem parece agora estar sendo possuída por alguma entidade desconhecida. Nessa cena, percebemos a continuidade da atmosfera do seriado, que agora já nos apresenta outro tema característico do gótico: a presença do mal ou do desconhecido no ambiente familiar, geralmente feminino.

Além disso, as personagens femininas de *Penny dreadful* representam o caráter desviante da figura feminina, como se esta fosse mais propensa ao pecado, corrupção, vícios e possessões demoníacas, como nos filmes de horror/terror *O exorcista*, *O exorcismo de Emily Rose*, *Carrie* e séries televisivas como *American horror story*, *Salem* e *True blood.* Na série, essas personagens são tomadas pela loucura e paranoia, adentrando "em fantasias violentas, ao ponto de não mais conseguirem distinguir ilusão e realidade; personagens esquecidas no perigoso 'ermo' da monstruosa sensibilidade feminina" (SOUSA, 2015, p. 3), como veremos na série com a transformação de todas as personagens femininas, das protagonistas às antagonistas, a exemplo de Evelyn Pool e Justine, que fará uma breve participação na última temporada.

Nesse sentido também apontamos a relevância do estudo de Laura Cánepa (2010) sobre os filmes de mulheres paranoicas, cuja trama de *Penny dreadful* também faz uso expressivo através das personagens femininas. A partir do estudo *The desire to desire: the woman's films of the 1940's*, publicado em 1987, pela teórica feminista Mary Ann Doanne, Cánepa (2010) aponta que nos anos 1980 os estudos sobre gêneros cinematográficos começaram a ganhar relevância crítica. De acordo com Cánepa (2010), os chamados "filmes de mulher", ou nas palavras da própria Doanne, "filmes de mulheres paranoicas" (*paranoid woman´s movie*), seriam "um tipo de obra que tem como centro de seu universo narrativo uma personagem feminina que deve lidar emocional, social e psicologicamente com problemas específicos derivados do fato dela ser mulher" (NEALE, 2000, p. 189 apud CÁNEPA, 2010).

Essas produções eram consideradas como uma mistura de *thriller* e horror, definição tratada como sinônimo à época. Cánepa (2010) adiciona que na década de 1940, os filmes com monstros (masculinos) da Universal Studios e suas algumas das produções que citamos acima, foram primordiais para o estabelecimento do horror, que logo entrou em declínio, sendo posteriormente recuperados pelo cinema B de Val Lewton, trazendo "no lugar dos monstros clássicos, mulheres mentalmente

perturbadas em papéis centrais" (2010, p. 03). A partir dessa tendência, ainda nos anos 1940, Alfred Hitchcock, Fritz Lang e outros cineastas "realizaram thrillers de horror e mistério com protagonistas do sexo feminino, dando origem ao grupo específico de filmes femininos paranóicos observados por Doane" (CÁNEPA, 2010, p. 04).

Ainda de acordo com Cánepa (2010), muitas temáticas desses filmes também "faziam paralelo evidente com as tramas de detetives depois chamadas de *noir*, [e] vinculavam as histórias de crimes e mistérios vividos por mulheres à tradição da literatura gótica europeia" (p. 03). Além disso,

> o gótico e o melodrama têm vários pontos em comum, como o maniqueísmo, a desconfiança em relação aos personagens aristocráticos, a relação ambígua com a natureza (ameaçadora ou idealizada, conforme o caso) e um evidente exagero na representação (CÁNEPA, 2010. p. 04)

Levando em consideração essa última afirmação apontada pela autora, de fato, consideramos que todos esses elementos estão presentes em *Penny dreadful*. Como exemplo disso citamos o personagem Sir Malcolm Murray, rico explorador que comanda a caçada aos seres sobrenaturais em Londres na busca por sua filha desaparecida. Ao longo da série, vemos através de inúmeros *flashbacks*, os atos monstruosos que ele cometeu, sendo responsável pela morte dos dois filhos e de sua esposa. A natureza humana também é um dos pontos relevantes para discutirmos o seriado, principalmente se levarmos em conta a personagem Lily Frankenstein, que ao nascer é idealizada pelo seu criador como uma mulher adequada, casta e submissa aos cuidados masculinos de Victor Frankenstein, mas quando começa a demonstrar sua independência e verdadeira natureza, amedronta os homens e é presa, como forma de prevenção.

Citemos ainda o maniqueísmo, que é a principal força-motriz que rege os personagens em *Penny dreadful*, em seus mais variados limites, como vemos nas ações de Criatura/Caliban/John Clare, nos diálogos de Victor Frankenstein sobre o dualismo do espírito, na relação dualística entre Deus e o Diabo de Vanessa Ives e a beleza e feiura (o monstruoso) duplicado no retrato de Dorian Gray.

Claúdio Zanini (2018) também discute sobre a monstruosidade e a propensão do corpo feminino no cinema de horror de possessão demoníaca:

> O corpo feito de carne e osso possuído pelo demônio é a arena onde são travadas as disputas entre seres humanos, cuja maior arma é a fé, e entidades sobrenaturais desconhecidas de poder imensurável. [...] [Além disso] [a] multiplicidade do duplo demoníaco se manifesta principalmente através de aspectos físicos e espirituais. O corpo é manipulado, revirado, machucado e monstrificado, além de levado a cometer atos de dessacralização e heresia (p. 74 - 81).

Porém, ressaltamos que uma das falas da personagem Vanessa Ives sobre transgredir as leis morais e suas possíveis implicações é relevante para discutirmos o desenvolvimento do arco dessa personagem. Vanessa Ives exclama: “Se não fosse minha transgressão nada disso teria acontecido” (PENNY DREADFUL, 2014, T01E01), exprimindo sua culpa no desaparecimento da personagem Mina Murray. Sobre isso, Fred Botting (2005) declara que a transgressão, seja ela social, sexual, ética, religiosa, entre outras, é uma das principais características da ficção gótica.

> Os terrores e horrores da transgressão na escrita gótica se tornam poderosos meios para reafirmar os valores da sociedade, da virtude e da propriedade: a transgressão, ao ultrapassar os limites sociais e estéticos, serve para reforçar ou sublinham o seu valor e necessidade, restaurando ou definindo limites. Romances góticos frequentemente adotam essa estratégia preventiva, alertando para os perigos da transgressão, apresentando-os em sua forma mais sombria e ameaçadora. Contos tortuosos de vício, corrupção e depravação são exemplos sensacionais do que acontece quando as regras do comportamento social são negligenciadas (p. 05)[95]

Como discutiremos no próximo capítulo, é justamente a transgressão de valores éticos e morais que caracterizará os personagens de *Penny dreadful* como seres monstruosos. Posteriormente, Vanessa convida Ethan Chandler para encontrá-la mais tarde naquela noite e, ao se dirigir ao lugar indicado, percebemos a atmosfera sombria na Londres do fim da era vitoriana. As ruas escuras e permeadas de prostitutas, mendigos e vendedores ambulantes enfatizam a obscuridade e decadência do espaço representando na série, principalmente quando Ethan Chandler encontra-se com Vanessa Ives e ela o apresenta a Sir Malcolm Murray, outro personagem da série. Sir Malcolm, ao ver Ethan, adverte-o para não se impressionar com as coisas que eles verão adiante naquele ambiente escuro e

[95] The terrors and horrors of transgression in Gothic writing become a powerful means to reassert the values of society, virtue and propriety: transgression, by crossing the social and aesthetic limits, serves to reinforce or underline their value and necessity, restoring or defining limits. Gothic novels frequently adopt this cautionary strategy, warning of dangers of social and moral transgression by presenting them in their darkest and most threatening form. The tortuous tales of vice, corruption and depravity are sensational examples of what happens when the rules of social behaviour are neglected.

decadente, já antecipando ao espectador “as maravilhas terríveis” (PENNY DREADFUL, 2014, T01E01) que acompanharão a série.

Ao serem introduzidos uns aos outros, os três personagens agora travam uma batalha violenta com inúmeros vampiros que protegem seu mestre, uma criatura monstruosa e poderosa, supostamente responsável pelo desaparecimento da filha de Sir Malcolm, Mina Murray. Assim, juntos, inicialmente os três conseguem matar a criatura, mantendo posse do seu corpo para obterem pistas sobre o desaparecimento de Mina. Porém, esse caso necessitará de um especialista em anatomia e quem é convidado para se juntar ao time de Sir Malcolm é o jovem médico/cientista Victor Frankenstein.

O quarteto de personagens formará então uma espécie de time para combater o mal e a relação de companheirismo entre estes ocorrerá até o último capítulo da série. Porém, o fato mais importante, e que também serve de metáfora dos elementos ligados à monstruosidade que permearão o seriado, é o momento do nascimento da Criatura de Victor Frankenstein, ambos do romance *Frankenstein*, de Mary Shelley. Tal fato, no contexto diegético do seriado, serve como pressuposto para discutirmos a representação física da Criatura. Apesar de sua aparência grotesca, que muitas vezes causa medo nas pessoas, o personagem da Criatura, Caliban ou mesmo John Clare, poeta romântico inglês do qual ele se intitula, representa o dualismo romântico tão explorado na série. Será o monstro físico mais monstruoso que o monstro da alma? Apenas a aparência da Criatura sintetiza o pensamento que temos sobre “monstro”? Esses são alguns dos questionamentos que permearão a série.

Além disso, a inserção da Criatura na série também pode servir de metáfora para uma das concepções temáticas acerca dos personagens que *Penny dreadful* realiza. A Criatura “nasce” violentamente através das entranhas de Proteus, destruindo-o, mostrando que o mal pode coaduar dentro de todo ser bom, ou vice-versa, harmonizando a existência humana, assim como os personagens Vanessa Ives, Sir Malcolm, Ethan Chandler e Victor Frankenstein. Como aponta M. H. Abrams (2010), a estética romântica enfatizava esse e outros dualismos tão presentes na série. Ademais, são justamente essas ambiguidades entre profano/sagrado, bem/mal, luz/escuridão, ciência/religião, vida/morte e passado/presente que servirão como base para discutirmos como o gótico pode ser analisado na série.

3.5 Formas e efeitos trans/arqui/textuais em *Penny dreadful*

A trama de *Penny dreadful* se dá primeiramente a partir da explicitação (e implicitação) de diversos textos-fontes. Mas além desses, ao longo das três temporadas ver-se-á um “mosaico de citações” (SAMOYAULT, 2008) e alusões que vão de versos de poemas, personagens fictícios e reais a lendas urbanas e crimes sensacionalistas provindos dos *penny dreadfuls* da Era vitoriana.

Diante disso, apoiamo-nos nos estudos de Gerárd Genette (2010) sobre a transtextualidade e seus desdobramentos para discutir as inúmeras referências que a série apresenta. Dentre as facetas da transtextualidade propostas por Genette (2010) temos a paratextualidade. Nesse conceito, elementos como

> [...] título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; release, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende (p. 15).

Se aplicada a um texto audiovisual como um seriado de televisão, por exemplo, a paratextualidade poderia se referir aos paratextos como a abertura, os títulos dos episódios, resumos dos episódios anteriores e a relação que estes fazem com o texto fonte, nesse caso, o próprio seriado *Penny dreadful*. Além disso, se aplicarmos esse conceito de Genette ao produto que contém o texto audiovisual, a mídia DVD, elementos como capa, sobrecapa, sinopse, críticas de jornais renomados, figuras, advertências sobre a classificação da série, adesivos, fotos e *cards* (em versões de luxo de filmes e seriados) também podem acarretar outras produções de sentido na recepção do espectador, além daquelas para quem apenas assiste à série na televisão.

Levando em conta alguns elementos paratextuais da série, como os episódios individuais e seus títulos, o discurso autoconsciente de *Penny dreadful* se denuncia diante dos espectadores. À nossa compreensão, os títulos dos episódios integram a narrativa maior da série e resumem a primeira narrativa, ou seja, a narrativa específica que se desenvolve ao longo do episódio, que, por sua vez, se conectam à narrativa geral, aquela que será desenvolvida ao longo da(s) temporada(s), através de estratégias seriais, como o *cliffhanger*, elemento serial que suspende a narrativa

em um determinado ponto para que noutro episódio o leitor ou espectador a acompanhe do ponto de onde essa cessou.

A partir da paratextualidade abordada por Genette (2010), títulos, subtítulos e outros elementos acessórios, por vezes, fornecem à narrativa maior um comentário que pode escapar ao conhecimento do leitor/espectador. Dessa forma, títulos dos episódios como “Nightwork” (“Trabalho noturno”, T01EP02), episódio-piloto, cuja primeira cena já explicita o caráter violento e *gore* da série; “Sèance” (“Sessão espírita”, T01EP02), que apresenta a sessão espírita em que descobrimos que Vanessa Ives é a reencarnação da deusa Amonet; “More than sisters” (“Mais que irmãs”, T01E05) explora a história anterior que levou à ruína e separação das famílias de Vanessa Ives e Sir. Malcolm Murray e, principalmente, os fatos que culminaram na separação de Vanessa e Mina Murray.

Não menos importanye é o T01EP08 “Grand Guignol”, episódio final da primeira temporada em que somos apresentados ao teatro, ambiente em que elementos autoconscientes da série se desdobram ao longo da primeira temporada; em “Glorious horrors” (“Gloriosos horrores”, T02E06), o próprio título do episódio já alude aos elementos de horror *gore* logo na primeira cena, em que a ex-esposa de Sr. Malcolm aparece morta no chão de seu quarto. Embora os títulos dos episódios citados resumam toda a narrativa episódica, inúmeros elementos desses parecem ressoar ao longo da série.

Outro tipo de transtextextualidade que também podemos aplicar ao nosso objeto de estudo é a arquitextualidade, embora seja “o mais abstrato e o mais implícito” [...] trata-se aqui de uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual (titular, como em Poesias, Ensaios, o Roman de la Rose etc.), de caráter puramente taxonômico” (GENETTE, 2010, p. 17). Considerando o caráter taxonômico do próprio título da série e a menção paratextual que o texto audiovisual *Penny dreadful* faz dos seus arquitextos, os *penny dreadfuls*, histórias de terror sensacionalistas e populares da Era vitoriana, deduzimos que a série autodeclara em seu título que provém de *penny dreadfuls*, um gênero literário específico de um contexto histórico e social específico.

Porém, Genette (2010) adiciona: que “o próprio texto não é obrigado a conhecer, e por consequência declarar, sua qualidade genérica: o romance não se designa explicitamente como romance, nem o poema como poema” (p. 17), como ocorre em *Penny dreadful*, cujo caráter genérico não se resume exclusivamente ao

gênero *penny dreadful*, mas a uma gama de romances góticos canônicos e relações intertextuais (ou transtextuais, na denominação de Genette). “Em suma, a determinação do status genérico de um texto não é sua função, mas, sim, do leitor, do crítico, do público, que podem muito bem recusar o status reivindicado por meio do paratexto” (2010, p. 17).

Discutindo sobre a restrição do termo intertextualidade, primeiramente atribuído à Julia Kristeva, Genette (2010) defende que “sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da *citação* (com aspas, com ou sem referência precisa)” (p. 14), enquanto “sua forma ainda menos explícita e menos literal é a *alusão*, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete” (p. 14), ou seja, “a remissão indireta à obra a que as entidades pertencem é um caso de intertextualidade explícita por *alusão*” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007, p. 125).

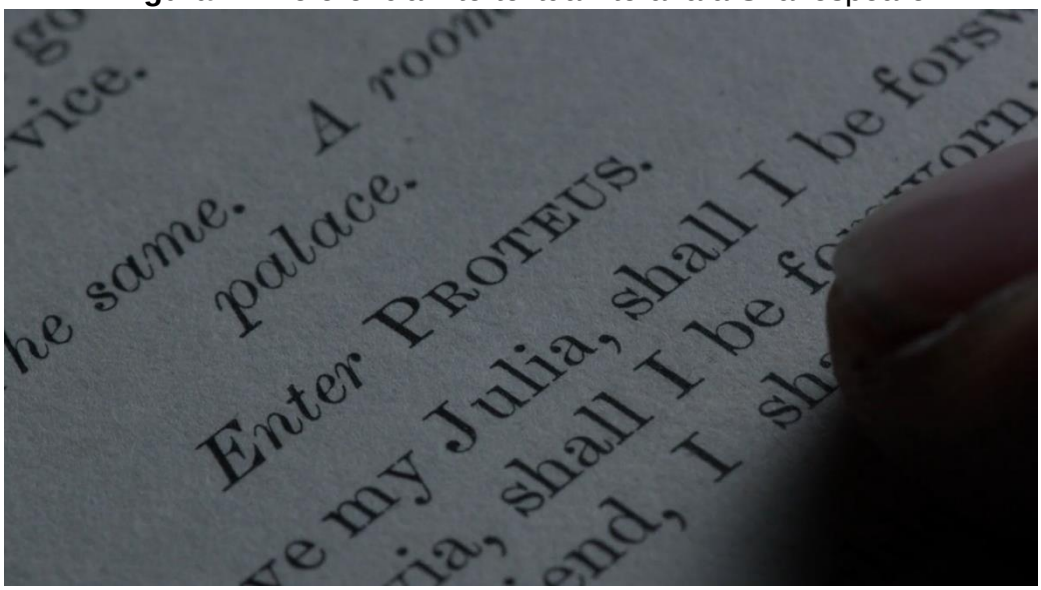
Na primeira classificação, temos, então, a presença das *citações*, elementos discursivos que “instruem o co-enunciador a identificar uma divisão de vozes, de alteridades” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007, p. 120). Além do mais, se formos levar em conta o contexto da literatura ou da adaptação televisiva, por exemplo, “uma citação bem escolhida pode lançar luzes ao romance, enriquecendo o seu significado, expondo as intenções dos personagens por meio de inúmeros recursos estilísticos” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007, p. 120). Um exemplo disso, no caso da série *Penny dreadful*, é que esse recurso intertextual se materializa a partir de citações diretas de versos de variados poemas, peças e outros gêneros literários da tradição inglesa, especialmente do período do Romantismo inglês.

Em *Penny dreadful*, as primeiras referências intertextuais explícitas ocorrem a partir da presença dos personagens dos romances góticos no roteiro da série, como já apontamos anteriormente. No episódio 02 da primeira temporada, vemos o personagem Dr. Victor Frankenstein de frente com a sua criação, como ocorre no romance de Mary Shelley. Ao manusear seu diário pessoal, o cientista escreve umas palavras, quando posteriormente começa a “ensinar” à Criatura algumas ações humanas, como comer. Inicia-se então um diálogo entre ambos: “Vamos lhe dar um nome. A nova forma entre a humanidade. Talvez Adão... não, conotações ideológicas não combinam conosco, não é? Já sei, deve escolher seu próprio nome”

(PENNY DREADFUL, 2014, T01E02), quando se levanta e pega um livro de Shakespeare: “Minha mãe me ensinou muitas coisas, uma das mais úteis foi de ter Shakespeare sempre à mão” (PENNY DREADFUL, 2014, T01E02).

Abrindo o livro e o manuseando aleatoriamente, Victor Frankenstein põe o dedo em uma palavra qualquer e pede para que a Criatura faça o mesmo. Por sua vez, o ato, tratado como ação corriqueira e sem relevância, indicará o nome ao personagem que até o momento não tinha um nome humano. Ao tatear o livro, a escolha do nome indica Proteus, referindo-se à peça *Os dois cavaleiros de Verona*[96], de William Shakespeare, como na figura a seguir, filmada em *zoom-out*[97]:

Figura 2 - Referência intertextual literária a Shakespeare



Fonte: *Print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

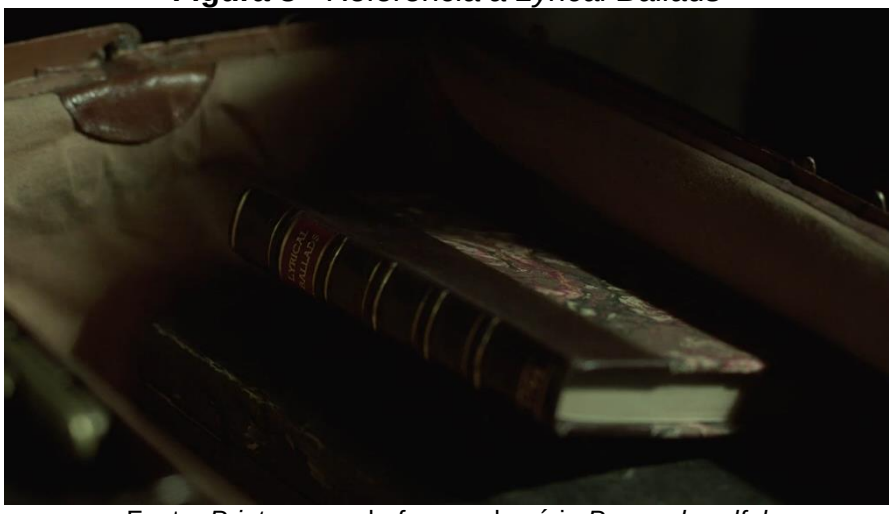
No mesmo episódio, Victor Frankenstein parte em busca de sua primeira missão junto ao time de Sir Malcolm Murray. Agora com Vanessa Ives, Victor é conduzido a um espaço na mansão Murray para examinar uma criatura com traços de monstro, capturada por Sir Malcolm, Vanessa, Ethan e Sembene na última noite.

[96] *Os dois cavaleiros de Verona* é uma das primeiras peças de Shakespeare. Nessa comédia, “os dois cavaleiros do título são tipos [...]: tendo Valentino, o santo patrono dos amantes, como o amante persistente que é recompensado, e Proteu, como um nome sugerindo mutabilidade e mudança de forma, como o volúvel. A inconstância, entretanto, se prova mais interessante do que a estabilidade: enquanto Valentino tem sido idealizado como o herói cavalheiresco do texto, são os solilóquios de Proteu e seu senso de crise pessoal que conferem um sentido de desenvolvimento moral da peça” (SMITH, 2014, p. 62-63).

[97] Na linguagem cinematográfica, o *zoom* faz parte do movimento da câmera e pode ser entendido como alteração gradual, dentro de um mesmo plano, do ângulo da visão. O *zoom-in* ocorre quando o plano diminui, em oposto ao *zoom-out*, que aumenta. Fonte: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnica/141-glossarioaudiovisual>. Acesso em: 15 jul. 2019.

Na cena onde se encontram esses quatro personagens, Vanessa Ives percebe a presença de uma cópia do livro *Lyrical Ballads*[98], de William Wordsworth, na mala de Victor Frankenstein:

Figura 3 - Referência a *Lyrical Ballads*



Fonte: *Print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

E questiona o jovem cientista: “Poesia romântica, doutor?” (PENNY DREADFUL, 2014, T01E02), e Victor responde: “Não se vive apenas no mundo empírico, não é? Temos que procurar o efêmero ou por que viver”? (PENNY DREADFUL, 2014, T01E02), quando Vanessa Ives e Victor Frankenstein começam a recitar os seguintes versos do poema “Lines written in the early spring”:

> Se essa crença for mandada pelos céus
> Se for o plano sagrado da natureza
> Eu não tenho razão para lamentar
> O que o homem fez com o homem?[99]
> (PENNY DREADFUL, 2014, T01E02)

No sentido semântico, essa referência intertextual de citação do poema de Wordsworth pode também se referir à crença científica de Victor Frankenstein de poder criar seres humanos a partir de outros já mortos. Nos versos citados, o eu-lírico questiona o que o ser humano fez com o próprio humano, podendo ser entendido como referência ao que Victor Frankenstein fez ao dar vida a outro ser, a Criatura.

---

[98] *Lyrical Ballads* ou *Baladas Líricas* é uma coleção de poemas lançada em 1798 pelos poetas ingleses Samuel Taylor Coleridge e William Wordsworth. Posteriormente, em 1800, eles lançaram, na segunda edição daquele livro, “The Preface to the Lyrical Ballads”, que muitos críticos afirmam ser o primeiro manifesto do Romantismo inglês.

[99] If this belief from heaven be sent, / If such be Nature’s holy plan, / Have I not reason to lament / What man has made of man?

Posteriormente, no T01E03 há mais uma referência literária na série. Dessa vez, o episódio se inicia com *flashbacks* de Victor Frankenstein ainda criança. Num enorme jardim, Victor carrega um livro e recita, em *voz over*, a primeira estrofe do poema "Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood"[100], também do poeta romântico William Wordsworth. Posteriormente, o jovem garoto discute também com sua mãe a relação do poeta com a morte, lamentando a morte de seu cachorro Bradshaw.

Além disso, apontamos que, provavelmente, há uma relação intertextual de *alusão* ao curta-metragem *Frankenweenie*, de Tim Burton, de 1984 (e seu *remake* de 2012), que conta a história de Victor Frankenstein, um garoto que perde seu cão, Sparky, num acidente de carro e, após seu professor de ciências ensinar sobre bioeletricidade, Victor traz Sparky de volta à vida, o que não ocorre em *Penny dreadful;* a cena da série apenas exprime o profundo desejo de Victor em ter de volta o seu animal de estimação, bem como a sua mãe, que morre de tuberculose no episódio. A *alusão* ocorre no episódio justamente porque, "não se convocam literalmente as palavras nem as entidades de um texto, porque se cogita que o co-enunciador possa compreender nas entrelinhas o que o enunciador deseja sugerir-lhe sem expressar diretamente" (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007, p. 120). Assim, são as perdas que Victor experimenta desde cedo que o fazem se interessar por Ciências Naturais e anatomia e como isso poderia ajudá-lo a "ressuscitar" seus entes queridos.

Ainda no mesmo episódio, temos acesso simultaneamente aos pontos de vista de Victor Frankenstein sobre sua infância e sua íntima relação com as ciências. Num plano-sequência à breve história de Victor, temos então o ponto de vista da Criatura, que surge a partir da morte de Proteus. A Criatura começa a narrar como nasceu e como Victor o rejeitou desde então: "Mas certamente eu não fosse o Proteus que imaginou. Aquele não era o triunfo contra a mortalidade, mas o lírico 'Adonais'[101], do qual Shelley escreveu. Aquilo era uma abominação" (PENNY DREADFUL, 2014, T01E03).

---

[100] There was a time when meadow, grove, and stream, / The earth, and every common sight, /
To me did seem / Apparelled in celestial light, / The glory and the freshness of a dream. / It is not now as it hath been of yore; - / Turn wheresoe'er I may, / By night or day. / The things which I have seen I now can see no more.

[101] O poema "Adonais - An Elegy on the Death of John Keats" começou a ser escrito em abril de 1821, dois meses após a morte de John Keats. O poema, como o próprio subtítulo adianta, é uma

Ora, *Penny dreadful* faz uma inversão das características atribuídas ao mito grego de Proteus, uma vez que o personagem da série não é “conhecido por sua sabedoria dos acontecimentos futuros.” Ao mesmo tempo, não tem “o poder peculiar de mudar de forma à sua vontade” (BULFINCH, 2015, p. 173), pois a Criatura que se origina dentro do seu corpo nasce involuntariamente, acabando por matá-lo. Logo, no interior do personagem Proteus, retratado como inocente, puro e bom, se origina outro, mal, vingativo e violento. Assim, o mal resulta dos atos monstruosos de Victor Frankenstein ao transgredir as leis éticas da Ciência e, por assim dizer, as leis divinas, ao criar um novo ser.

Sozinho e desamparado, a primeira experiência mal-sucedida de Victor Frankenstein, a Criatura continua a narrar como aprendeu a ler, comentando também acerca da importância da literatura para a sua vida:

> Seus amados volumes de poesia eram minhas cartilhas. De suas anotações a lápis aprendi que preferia Wordsworth e os antigos românticos. Não admira que fugiu de mim. Não sou uma criação do mundo pastoral antigo. Sou a modernidade personificada. Será que não sabia o que estava criando? A era moderna. Realmente imaginava que sua criação moderna iria se ater aos valores de Keats e Wordsworth? Somos homens de ferro e mecanização agora. Somos motores a vapor e turbinas. Era realmente tão ingênuo de imaginar que veríamos a eternidade em um narciso-amarelo? Quem é a criança, Frankenstein? Tu ou eu? (PENNY DREADFUL, 2014, T01E03).

Acima, no trecho da fala da personagem A Criatura, temos outro exemplo de transtextualidade proposto por Gerard Genette (2010, p. 16 - 17) em *Palimpsestos*, a metatextualidade, ou seja, “a relação, chamada mais correntemente de ‘comentário’, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo [...]. É, por excelência, a relação crítica”, como ocorre no trecho acima, em que o personagem comenta sobre o próprio subtítulo do romance *Frankenstein, O moderno Prometeu* e a crítica à idealização do amor no Romantismo.

Tanto em *Penny dreadful* quanto no romance de Mary Shelley, “a criatura é eloquente e bastante instruída. Leitor ávido, é por sua aguda sensibilidade que tomamos ciência do senso de isolamento, de seu ódio e sua aversão à própria figura e ao seu criador” (BRITO, 2016, p. 21). Além disso, o trecho citado anteriormente remete à Segunda Revolução Industrial, que ocorreu durante o período vitoriano; a

---

elegia que lamenta a breve vida de Keats como o poeta da delicada beleza romântica, mas enaltece seu gênio poético, o elevando à imortalidade.

era moderna dos vitorianos iniciara-se com os motores a vapor e com as turbinas. Na fala desse personagem, há ainda uma provável crítica sobre como os vitorianos modernos e "mecanizados" viam a estética romântica, ao criticar a eternidade dos "narcisos-amarelos" (*golden daffodils* em inglês), em alusão ao poema "I wandered lonely as a cloud", de William Wordsworth, bem como os valores poéticos de John Keats.

Na segunda temporada, somos apresentados ao primeiro encontro entre Vanessa Ives e a Criatura (que agora se autointitula John Clare), ocorrido num lugar moribundo e melancólico. Numa espécie de subterrâneo da cidade de Londres, dezenas de pessoas doentes de cólera vivem na miséria, recebendo refeições e outros auxílios provindos por Sir Malcolm e por instituições de caridade. Nesse espaço, esses dois personagens começam a dialogar sobre teologia e filosofia, quando John Clare declara: "Eu li a Bíblia quando era jovem, mas então descobri Wordsworth... e as antigas platitudes e parábolas pareceram anêmicas... Até mesmo desnecessárias" (PENNY DREADFUL, T02E02), revelando sua descrença na religião cristã depois que descobriu a poesia de William Wordsworth. John Clare continua: "Bons cristãos temem o fogo do inferno, e para evitá-lo, são gentis com o próximo. Bons pagãos não têm esse medo, então podem ser quem eles são, bons ou maus, como sua natureza ditar" (PENNY DREADFUL, T02E02).

No desenrolar da conversa, Vanessa Ives o questiona: "Você realmente não acredita no céu?" (PENNY DREADFUL, T02E02), quando John Clare replica: "Eu acredito neste mundo e nas criaturas que o habitam" (PENNY DREADFUL, T02E02). A cena perpassa o tom melancólico quando John Clare diz: "Olhe ao seu redor. Mistérios sagrados em cada esquina" (PENNY DREADFUL, T02E02) e cita um trecho do poema "Auguries of Innocence", de William Blake, a seguir: "Para ver o mundo num grão de areia / E o céu numa flor selvagem / Segurar o infinito na palma da mão / E a eternidade em uma hora[102]" (PENNY DREADFUL, T02E02), expondo sua ideia romântica de "glorificação do lugar comum", como aponta Abrams (1962). Vanessa Ives discorda da ideia de John Clare: "Com respeito ao Blake, não vejo *flores selvagens* aqui, apenas dor e sofrimento" (PENNY DREADFUL, T02E02 – grifos nossos).

[102] No original de William Blake: "To see a World in a Grain of Sand / And a Heaven in a Wild Flower / Hold Infinity in the palm of your hand / And Eternity in an hour."

A conversa entre os dois personagens também retrata os pensamentos melancólicos de ambos, Vanessa e John Clare. Nesse quesito, a melancolia passa a ser “uma manifestação do humano, que verticaliza-se em suas angústias e busca compreender os mistérios da existência e, cada vez, a ausência de uma resposta aceitável” (DANTAS, 2017, p. 67). Além disso, a metáfora de “flores selvagens”, do poema de Blake, repetida nas palavras de Vanessa Ives, nos faz refletir sobre a capacidade de pensar além de verdades universalmente estabelecidas, como o tamanho do mundo e um grão de areia. Além do mais, “Auguries of Innocence” “é um poema sobre percepção [...] [e] lista visões aparentemente impossíveis a um olho experiente”[103]. Os quatro versos do poema e a última fala de Vanessa Ives também são um paradoxo, pois expressa visões “contrárias à opinião comum” (MOISÉS, 2013, p. 347), ou no caso a de John Clare, quando esse diz: “Então você precisa olhar mais de perto” (PENNY DREADFUL, T02E02), para se referir à beleza que pode estar ao redor de Vanessa Ives.

É também na segunda temporada que Brona Croft retorna à vida como outra personagem, Lily Frankenstein. No segundo episódio da segunda temporada, Victor e a Criatura tentam ensiná-la a falar e a se comunicar. Essa cena nos remete ao T01E02 no qual Victor também ensina o personagem Proteus a se comunicar. Esse processo de aprendizagem da língua e da linguagem também ocorre no romance *Frankenstein*, quando a Criatura precisa se comunicar e se entender como pertencente a uma determinada espécie e se envolver na sociedade, pois é a partir da língua e da linguagem que estabelecemos a “relação do eu com a sociedade e do eu para consigo mesmo” (FERNANDES; SOUSA, 2019, p. 180).

Na cena em que ambos os personagens masculinos assistem o despertar de Lily Frankenstein, vemos também uma crítica entre a razão e a imaginação: “[CRIATURA] Quero encher o coração dela com poesia. [VICTOR FRANKENSTEIN] Deixe-me encher a cabeça dela com palavras antes” (PENNY DREADFUL, T02E02). Victor, dominado pela razão, afirma que “será um processo” e que “ela deve aprender as ações dos vivos novamente” (PENNY DREADFUL, T02E02), pois “se Proteus foi um modelo a ser seguido, ela aprenderá a linguagem rapidamente” (PENNY DREADFUL, T02E02). De fato, será através do desempenho da linguagem

[103] "What does Blake mean by "To See The World in a Grain of Sand"? How can we see the world in a grain of sand?" *eNotes Editorial*, 19 July 2016, <https://www.enotes.com/homework-help/what-blake-mean-by-see-world-grain-sand-how-can-we-742878>. Acessado em Setembro, 2019.

que Lily Frankenstein irá estabelecer contato com os outros personagens ao longo da série.

O primeiro episódio dedicado totalmente a um único personagem, o T01E05, apresenta as memórias de Vanessa Ives desde sua infância e os motivos que a levaram a se conectar à família do personagem Sir Malcolm Murray, principalmente à Mina Murray, sua amiga desde criança. Nas palavras de Seabra (2016), esse episódio é denominado de *clip show* e "funciona como uma colagem ou um rompimento na serialidade da trama que vem ocorrendo na temporada" (p. 184). Essa colagem pode ser usada, por exemplo, "para contar uma nova história, ou para um fim mais digno na trama atual, como convencer alguém de que um comportamento é um padrão e assim levar a história adiante" (SEABRA, 2016, p. 184). Assim, na narrativa seriada, esse tipo de episódio serve como uma pausa na serialidade, tendo o objetivo de mostrar as origens e desenvolvimento de um personagem.

Nesse sentido, o espectador da série não terá obrigatoriamente de ter acompanhado os outros episódios anteriores para compreender as razões que interligam Vanessa à Mina Murray, os motivos de Vanessa Ives estar morando na mansão de Malcolm e o seu envolvimento e importância no desaparecimento de Mina Murray, o que até então não fica claro para o espectador, pois o *clip show* é um episódio independente. Porém, em *Penny dreadful* esse episódio também se torna relevante para a compreensão de como a personagem Vanessa Ives desenvolve sua personalidade melancólica, transgressora e religiosa ao longo da primeira temporada. Além disso, é através desse que temos acesso aos motivos que guiam ao primeiro arco da série: o desaparecimento de Mina Murray, referência à personagem proveniente do romance *Drácula*, de Bram Stoker.

Ainda, compreendemos que, a partir do estabelecimento do primeiro arco narrativo, surgirão outros mais complexos e extensos, que podem perdurar (ou não) várias temporadas, no caso do seriado televisivo. Assim, o arco narrativo englobaria outros arcos e funcionaria como a mola propulsora para o desenvolvimento de temáticas, personagens, complicações, clímax ou clímaces e outros inúmeros recursos narrativos da própria estética seriada (FERNANDES; MAGALHÃES, 2018).

Nas palavras de Sonia Rodrigues (2014), o arco é "a *storyline*[104] desenvolvida através dos episódios, [...] falando de uma história A numa trama seriada" (p. 101). Dentro do episódio *clip show*, podem haver semi-arcos, recurso da narrativa seriada que "poderá contar a história do protagonista ou um episódio na vida do protagonista" (RODRIGUES, 2014, p. 101), como no "Closer than sisters" (Mais que irmãs), em *Penny dreadful*.

Além disso, o modelo narrativo do *clip show* se insere na denominação de Genette (1979) de *analepse completivas*

> ou 'reenvios', [que] compreende os segmentos retrospectivos que vêm preencher mais tarde uma lacuna anterior na narrativa, a qual se organiza, assim, por omissões provisórias e reparações mais ou menos tardias, segundo uma lógica narrativa parcialmente independente da passagem do tempo. Tais lacunas anteriores podem ser elipses puras ou simples, ou sejam, falhas na continuidade temporal (p. 49).

Ademais, Genette (1979) aponta que "a localização (retroactiva) das analepses (*flashbacks*) como se essa tratasse sempre de um acontecimento único a colocar num único ponto da história passada, e, eventualmente, da narrativa anterior" (p. 52), como ocorre no episódio primeiramente mencionado. No início desse episódio, vemos apenas uma parte do rosto de Vanessa, que está escrevendo cartas para Mina. Posteriormente, temos acesso às memórias de Vanessa apenas através de recursos de *flashback* e vemos Vanessa criança ao lado de Mina. Primeiramente em *voice over* e em *voice off* alternadamente, vemos que as famílias de Vanessa e de Mina Murray moram em casas próximas, em mansões no estilo vitoriano de arquitetura, separadas apenas por um portão de ferro.

E mais, vemos na tela cenas de Vanessa, Mina e Peter Murray, o outro filho de Sir Malcolm, ainda crianças, no solário. Peter pratica taxidermia e se encontra a empalhar um macaco, enquanto Vanessa toca em um pássaro grande e morto e diz "É Ariel, de Shakespeare" (PENNY DREADFUL, T01E05), personagem da peça *A tempestade*. Com o decorrer do tempo narrativo no episódio, vemos a cumplicidade e comunhão das famílias Ives e Murray. Numa noite após um jantar entre ambas as famílias, Vanessa caminha sozinha despreocupadamente à noite pelos arredores da mansão Murray, e numa cena filmada em *plongé* a vemos entrar num enorme labirinto:

[104] Para Sonia Rodrigues (2010), estudiosa de seriados e roteirista, a *storyline* pode ser definida como "o conceito de série, detalhamento de mundo, perfil dos personagens" (p. 101).

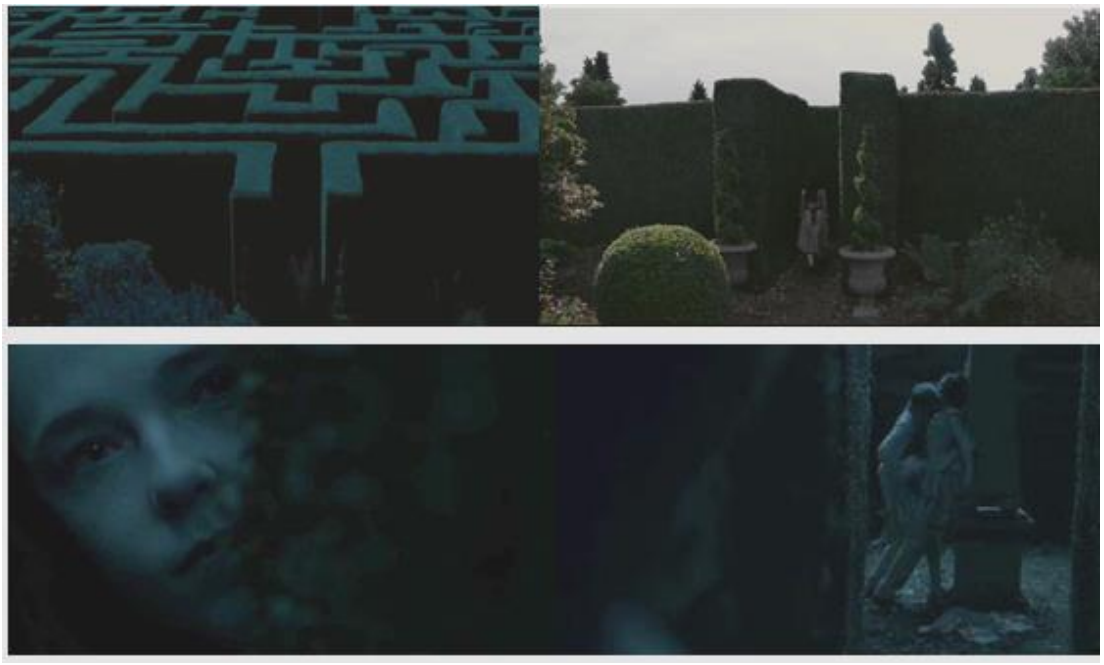
> *E naquela terrível noite, a noite em que aconteceu, algo particularmente importante aconteceu no jantar? Não, não que eu me lembre. Honestamente, eu pensei que eu encontraria você e Peter na esquina pregando alguma peça em mim. Minha mãe. Seu pai. Mais do que o choque, a pecaminosidade, o ato proibido, lá estava. Eu gostei*. Algo sussurrou. Eu escutei. Talvez sempre estivesse lá essa coisa, esse demônio dentro de mim. Ou atrás de mim, esperando que eu me virasse (PENNY DREADFUL, T01E05 – grifos nossos).

A fala acima, *em voz over*, enfatiza o espaço (o labirinto) e suas significações no desenvolvimento da personagem Vanessa Ives. Esse ambiente também se torna importante para analisar o episódio, pois é a partir do enfoque na personagem que dar-se-ão as primeiras justificativas pelas quais Vanessa Ives expressa sua transgressão. Nesse contexto, o labirinto adiciona uma importante simbologia:

> O labirinto é, essencialmente, um entrecruzamento de caminhos, dos quais alguns não têm saída e constituem assim impasses [...] Símbolo de um sistema de defesa, o labirinto anuncia a presença de alguma coisa preciosa ou sagrada [...]Só permite acesso àqueles que conhecem os planos, aos iniciados. Tem uma função religiosa de defesa contra os assaltos do mal: este não é apenas o demônio, mas também o intruso, aquele que está prestes a violar os segredos, o sagrado, a intimidades das relações. O centro que o labirinto protege será reservado ao iniciado, àquele que através das provas de iniciação (os desvios do labirinto) se terá mostrado digno de chegar à revelação misteriosa. [...] o labirinto também conduz o homem ao interior de si mesmo, a uma espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 530-531).

Ademais, o labirinto citado na cena da série dialoga com uma cena do filme *Drácula de Bram Stoker* (1992), de Francis Ford Coppola, quando a personagem Lucy Wenstera, sob um possível efeito de sonambulismo, caminha por um labirinto à noite e acaba protagonizando uma cena de sexo com o vampiro Drácula, transfigurado em lobo. Em *Penny dreadful*, esse espaço aparece três vezes no episódio, sempre sendo filmado em plano geral, mas depois evoluindo para *plongé.* À nossa compreensão, Vanessa, ao ver Sir Malcolm e sua mãe num ato sexual no labirinto, desperta precocemente o voyeurismo, o que provavelmente vai se tornar mais evidente no desenvolvimento do episódio e de seu crescimento até a fase adulta.

Figura 4 - O despertar sexual de Vanessa Ives no labirinto



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

O diálogo entre a cena da série e a do filme de Coppola ocorre principalmente no fim desse espaço, quando Mina, de *Drácula*, e Vanessa Ives, *de Penny dreadful*, presenciam o ato sexual de outrem.

Figura 5 - O despertar sexual de Lucy Wenstera

Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* do filme Drácula de Bram Stoker (1992)

Interessantemente, a partir das concepções de Chevalier e Gheerbrant (2009), percebemos que ambas as personagens, da série e do filme respectivamente, percorrem o caminho, os desvios do labirinto, e chegam ao centro,

que é onde se deparam com a cena de sexo entre o Drácula e Lucy, no filme de Coppola, e Sir Malcolm e a mãe de Vanessa, em *Penny dreadful*. Nessa conjuntura, considerando uma interpretação religiosa do labirinto, também poderia acarretar outros possíveis significados além de as personagens transgredirem o sagrado e irem ao encontro do proibido e do profano, uma vez que a cena que presenciam vai contra os preceitos e os códigos morais e religiosos de Vanessa Ives e Lucy Westenra, ainda mais no contexto moralista da Era Vitoriana, tempo diegético em que as duas obras audiovisuais se passam.

Posto isso, adicionamos o fato de o labirinto simbolicamente representar o autoconhecimento e os mistérios mais ocultos do ser. *Em Penny dreadful*, é exatamente nessa cena que Vanessa, durante sua puberdade, desperta seus desejos sexuais ao presenciar a mãe e Sir Malcolm em tal ato pecaminoso. Na série, o ato irá ser encarado não como autodescobrimento do arco da personagem, mas como justificativa para o despertar do monstro interior de Vanessa Ives, manifestado de forma sobrenatural quando a personagem transgride as leis divinas através da prática do sexo ilícito.

Além do mais, para representar a condição mental de Vanessa Ives ao voltar para a casa dos seus pais após o tratamento psicológico, o referido episódio também utiliza-se de outro elemento intertextual, uma citação de trechos do poema “Ode to a Nightingale”, quando, em um delírio da personagem, Sir Malcolm a visita em seu leito e pergunta se a mesma conhece John Keats, o poeta romântico. Na verdade, o personagem não é Sir Malcolm e sim o Demônio que usa sua imagem para se aproximar e tentar possuir o corpo e a alma de Vanessa Ives, recitando os versos:

> Ao escurecer eu escuto, por várias vezes,
> enamorei-me pela leniente morte.
> Chamei-a de tenros nomes em devaneios ritmados.
> Para levar ao ar meu quieto suspirar (PENNY DREADFUL, T01E05).

Na cena, a inserção do poema “Ode to a nightingale” também pode lançar outros significados aos supostos delírios que a personagem Vanessa Ives está representando. Richard H. Fogle (1960) indica que as odes pelas quais Keats tornou-se aclamado na literatura inglesa “expressam uma consciência requintada da existência da alegria e da melancolia, prazer e dor e arte e vida. Elas apresentam

um sentimento que estes são inseparáveis apesar de não-idênticos" (p. 380)[105]. Em "'Ode a um Rouxinol', Keats representa um estado de sentimento imaginativo e estético intensos, demasiado pungente por longa duração" (p. 380)[106]. No referido episódio, Vanessa Ives encontra-se entre a vida e a morte e delirando, como no poema de John Keats, sente-se como se "a própria morte pudesse oferecer o sentido mais completo da vida" (FOGLE, 1960, p. 382)[107].

Ao copular com o Demônio, provavelmente um *incubus* (ou íncubo)[108], Vanessa Ives desperta então sua sexualidade, desencadeando o primeiro contato com o mal e o sobrenatural. No fim do episódio, temos a referência de outro personagem do romance *Drácula*, que não aparece em nenhuma das temporadas da série, mas só é citado quando Vanessa encontra com Mina e diz que agora está casada com Jonathan Harker, revelando ainda segredos que só Vanessa sabe. Mina é levada pelo Mestre e pede a Vanessa para ajudá-la.

Além disso, uma das adaptações que concernem à trama de *Penny dreadful* é o deslocamento do professor e médico Abraham Van Helsing, do romance *Drácula.* Na série, esse personagem é professor de Victor Frankenstein, e o auxilia nas pesquisas científicas no grupo de Sir Malcolm Murray. Elemento semelhante ver-se-á também na terceira e última temporada com a inclusão de Dr. Jekyll, da novela *O médico e o monstro*, que também será companheiro de pesquisas de Victor. Assim, na série, temos três personagens literários de narrativas diferentes com um estereótipo em comum: são médicos que se dedicam à ciência e resolvem problemas de maneira incomum, transgredindo a ética e moralidade vigentes à época.

A união desses três personagens literários na série, já tão adaptados para o cinema de terror dos anos 1930-1940 através dos Monstros da Universal, também representa um importante diálogo da série com os filmes desse gênero, como discutimos no segundo capítulo. É exatamente a inserção da tríade desses

[105] Express an exquisite awareness of the existence of joy and melancholy, pleasure and pain, and art and life. They express a feeling that these are inseparable, although not identical [...].
[106] In the Ode to a Nightingale Keats portrays a state of intense aesthetic and imaginative feeling, too poignant for long duration.
[107] Death itself may offer the fullest sense of life.
[108] "São demônios, de várias tradições culturais, que buscam mulheres e homens para sexo. Qualquer tipo de demônio pode assumir esse papel. Súcubos tomam forma feminina para atacar homens durante seus sonhos, enquanto íncubos fazem o contrário. O objetivo deles é roubar a energia vital da vítima. A palavra "íncubo" vem do latim "incubare" (deitar em cima) e "súcubo" deriva de "succumbere" (deitar debaixo)" (SHAUS, 2018, para. 01). Fonte: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-sao-incubos-e-sucubos/>. Acesso em: 18 fev. 2019, às 21: 52.

importantes romances góticos e personagens, já excessivamente adaptados para o cinema e para a televisão, que nos faz refletir acerca da repetição, como aponta Eco (1989), no qual o telespectador parece estar assistindo sempre a mesma coisa mas com uma alguma diferença.

No T02EP02, novamente a fala de um personagem é utilizada como elemento autorreferente na série. Numa reunião de Sir Malcolm, com o objetivo de decifrar passagens do *Verbis Diablo*, os personagens Vanessa, Ethan e Victor Frankenstein se juntam a Mr. Lyle para ajudar a traduzir, literalmente, “o único exemplo escrito dessa aparente língua morta [...] que é tradicionalmente falada em sua maior parte” (PENNY DREADFUL, T02E02), mas que possui apenas “um exemplo escrito. [...] Um tipo de relíquia” (PENNY DREADFUL, T02E02) cujas passagens, se colocados em ordem, mostrarão uma resposta ao mistério.

Nas palavras de Mr. Lyle, “no século XII, um Monge Cartuxo conhecido como Irmão Gregory começou a enlouquecer, [alegando] que foi possuído por um demônio” (PENNY DREADFUL, T02E02). Essa história é narrada por Mr. Lyle para explanar a suposta origem do *Verbis Diablo.* Na cena, há também a inserção de signos verbais (a palavra em forma de trechos de frases escritas nas mais diversas línguas) e signos não-verbais (como ossos e diversos artefatos religiosos) simultaneamente. Segundo Mr. Lyle, tais artefatos foram “aparentemente o que o Irmão Gregory pôde encontrar para escrever as palavras do demônio” (PENNY DREADFUL, T02E02).

Ainda, na série, essa história contada pelo personagem Mr. Lyle também pode ser vista em dois outros níveis diegéticos: a história do monge dialoga com acontecimentos do romance gótico *O monge*, publicado em 1775, pelo dramaturgo e romancista inglês Matthew Gregory Lewis. Logo, há um misto de realidade-ficção na história de Mr. Lyle: o monge Gregory é a junção do personagem fictício do romance com um dos sobrenomes do seu verdadeiro autor, M. Gregory. Para Lovecraft (2007), outras obras de Matthew G. Lewis além de *O monge* têm sua contribuição na história do romance gótico porque conseguiram romper “a tradição radcliffiana e expandir o campo da novela gótica” (p. 34) sem arruinar “suas visões espectrais com uma explicação natural” (p. 34).

O monge foi escrito no apogeu do romance gótico e provavelmente foi tão popular em sua época devido à critica excessiva ao catolicismo medieval e à Inquisição, tempo em que se passa a narrativa. Lovecraft (2007) acrescenta que o

romance é uma “obra-prima de pesadelo vivo cujo aspecto gótico geral é apimentado por uma profusão de fantasmagoria adicional” (p. 33), trazendo assim “o terror violento” (p.33) e o dualismo entre religioso e profano característico da ficção gótica.

Ainda no decorrer desse episódio, descobrimos que Mr. Lyle trabalha para Evelyn Pool, a Madame Kali, cujo objetivo principal é aniquilar Vanessa Ives e Sir Malcolm ao longo da segunda temporada. Nesse episódio, Evelyn Pool nos revela um segredo sobre a vida de Mr. Lyle:

> [EVELYN POOL] Não preciso lembrá-lo das consequências de deslealdade, preciso? Todas aquelas fotografias. Tão indiscretas. Não consigo imaginar o que os chefes do Museu achariam delas. **Ou os cavalheiros da imprensa**. Na verdade, posso imaginar. **Primeiro, perderia seu emprego. Em seguida, a sua posição na sociedade. E o dinheiro de sua esposa. Então você seria apenas um triste sodomita velho**, usando rouge em demasia e uma peruca extravagante.
> [Mr. LYLE] Fique sabendo que o meu cabelo é totalmente real (PENNY DREADFUL, T02E02 – grifos nossos).

No diálogo acima, Evelyn Pool ameaça revelar publicamente os segredos da vida dupla de Mr. Lyle, caso esse personagem ajude Vanessa Ives e o grupo de Sir Malcolm a se desvirtuarem do caminho que os levem ao Senhor das Trevas. Dessa forma, há fatos convergentes com a biografia do escritor, poeta e dramaturgo Oscar Wilde e a vida secreta de Mr. Lyle. Oscar Wilde, assim como esse personagem de *Penny dreadful*, tinha uma vida dupla, o que o levou a ser julgado por crimes de moral.

No auge de sua fama, quando Wilde acabara de escrever e estrear a peça *A importância de ser Prudente,* nos palcos de Londres, em 1895, ocorre um escândalo em que é acusado de sodomia, pelo Marquês de Queensberry, pai de Lord Alfred Douglas, um dos companheiros de Wilde (CALLOW, 2012), (SLOAN, 2009), (HARRIS, 2007), (HOLLAND, 1991). Depois de tal escândalo e posteriores processos e julgamentos, Wilde é sentenciado à prisão, acusado pelo crime de “flagrante indecência”. Durante o julgamento, *O retrato de Dorian Gray* foi utilizado como prova para incriminá-lo, tornando-se a primeira obra literária a ser utilizada como prova criminal em um julgamento na Inglaterra (ELLMANN, 1989).

Oscar Wilde também teve sua carreira, fama, fortuna e vida pessoal arruinadas após tais escândalos, que provaram que o escritor irlandês manteve relacionamentos com inúmeros homens de 1890 – 1900, ano de sua morte. Logo, a criação do personagem Mr. Lyle de *Penny dreadful*, utiliza dados referenciais de

uma pessoa real, Oscar Wilde, somados ao processo de livre imaginação criativa de John Logan.

Ferdinand Lyle é o personagem que representa a obsessão dos vitorianos pela Egitomania (GOSLING, 2017). Além disso, “é um homem indisputavelmente de grande conhecimento e ainda demonstra uma frivolidade que recai no absurdo. Sua aparência e seus maneirismos são permeados de afetação” (GOSLING, 2017, p. 52)[109], características que também são refletidas em sua mansão, onde ocorre o baile em que Vanessa Ives e Dorian Gray se encontram pela primeira vez, como descritos no episódio dois da primeira temporada.

A extravagância da decoração de sua mansão e da própria caracterização do personagem parecem também refletir seu dandismo. “Nele [o dandismo] o amor pela Beleza e pela excepcionalidade manifestam-se como costume (no duplo sentido do termo, como modo de vestir e como prática da vida)” (ECO, 2013, p. 333), resultando, assim, noutra possível convergência com o escritor Oscar Wilde. Além disso, Eco (2013) afirma que o “dandismo se manifesta como oposição aos preconceitos e costumes correntes, e eis por que parece significativa para alguns dândis a escolha da sexualidade, que na época era totalmente inaceitável e juridicamente punível” (p. 334), como os fatos que levaram Oscar Wilde à prisão.

3.6 Autoreflexividade e *mise-en-abyme* em *Penny dreadful*

O cinema de terror até meados da década de 1960, de certo modo, parece ser caracterizado pelo uso expressivo do *doppelganger*[110], tão popular na ficção gótica vitoriana. No cinema, o duplo é mais esteticamente representado pela iluminação: “Muitas tomadas são iluminadas de baixo para que os personagens projetem sombras enormes. Elas emergem como entidades duplas em alguns pontos; em outras, a iluminação por trás reduz as silhuetas” (MARRIOT, 2007, p.

[109] He is indisputably a man of great knowledge and yet he also displays a frivolity that crosses into the absurd. His appearance and mannerisms are full of affectation.

[110] Do alemão; *duplo*: no folclore alemão, o *dopplegänger* designa uma aparição ou uma aparição de uma pessoa viva, distinta de um fantasma. O conceito da existência de um espírito duplo, uma réplica exata, mas geralmente invisível, de todo homem, passáro ou animal, é uma crença antiga e difundida. Conhecer o duplo é um sinal de que a morte é iminente. *O dopplegänger* tornou-se bastante popular na literatura de horror e o tema assumiu considerável complexidade. Fonte: <https://www.britannica.com/art/doppelganger>. Acesso em: 19 jun. 2019.

43)[111] e, aliadas à intensidade do *chiaroscuro* do ambiente, materializam a atmosfera de medo característica nos filmes do gênero.

Mas essa "inovação" estética relacionada à fotografia do cinema de terror advém do *film noir,* tão em voga nos anos 1940 e 1950, "cuja fotografia em preto e branco vai desfrutar de um mergulho no submundo e na criminalidade das grandes cidades, através de *flashbacks*, profundidades de campo, contraluz, sombras, espelhos" (ORTEGOSA, 2010, p. 39), elementos que compõem o universo do crime e sedução. Além disso, visualmente, a estética do *film noir* remete à atmosfera e espaços de narrativas góticas. Dessa forma,

> O *noir* abre portas para conhecermos um mundo de simulacros, permeado por sombras, réplicas do homem, duplicidades de imagens. Esse reino *fake* encontra-se sempre envolto numa constante cortina de fumaça, de neblina, ou de chuva, onde a transparência é pouco percebida e as ações acontecem essencialmente sobre o império da noite (ORTEGOSA, 2010, p. 40).

Como herança do expressionismo alemão, o *noir* beira a artificialidade através de um "jogo de luz e sombras, numa atmosfera oscilante entre o visível e o invisível, reflexo da realidade ambígua, o *noir*, traz o espelho como elemento metaforizante na narrativa" (ORTEGOSA, 2010, p. 41), resultando numa reduplicação e autorreflexividade dos elementos em cena. Uma semelhança entre o *noir* e o filme de terror é o uso intenso do *close-up*, que nesse último gênero é utilizado como recurso visual na criação do suspense e do medo repentino na(s) cena(s) retratada(s) na tela.

Brincando com uma infinidade de recursos autorreflexivos, da inclusão de um teatro popular à atuação dos atores no palco fictício, *Penny dreadful* apresenta elementos metaficcionais desde o primeiro episódio. Sobre a metaficção e suas facetas, Lucia Nobre (2019) observa que a metaficção pode ser definida como

> um fenômeno estético, intencionalmente autorreferencial e autorreflexivo, que orienta o modo de representatividade da arte, inovando a obra artística com suas manifestações em múltiplas formas e intensidades; não estando, evidentemente, restrito a um determinado meio, tempo, lugar, ou cultura (p. 50).

No T01E01, Vanessa Ives assiste ao *Show do Oeste Selvagem*, evento norte-americano de atiradores profissionais, quando vê pela primeira vez Ethan Chandler,

[111] Many shots are lit from below perspective so the characters Project huge shadows. They emerge as double entities at some points; at others back-lighting reduces them to silhouettes.

> o típico herói da estória romanesca, cujas ações são maravilhosas, movendo-se num mundo em que as leis comuns da natureza se suspendem ligeiramente: prodígios de coragem e persistência, inaturais para nós, são naturais para ele (FRYE, 1973, p. 39-40).

Ao ser questionada por Chandler sobre a sua apresentação com armas, Vanessa diz: “Eu vi, foi impressionante, principalmente o *gran finale*”, quando Ethan retruca: “Temos que deixá-los querendo mais, como dizemos no *show business*” (PENNY DREADFUL, 2014, T01E01).

Esse breve diálogo expõe o caráter autoconsciente da série quando os dois personagens se referem a elementos característicos da própria estrutura da narrativa seriada, como *gran finale*, ou *season finale*, o último episódio de um seriado, e os *cliffhangers* (ganchos), elementos narrativos que despertam suspense e curiosidade nos espectadores das séries em continuar a acompanhar a narrativa a cada episódio e, sucessivamente, a novas temporadas. Ademais, na ficção, essa mesma fala dos dois personagens evidencia o desejo dos produtores da série para que o público “aprove” o primeiro episódio, o que evidentemente fará com que mais temporadas da série sejam produzidas para o canal de assinatura Showtime.

Na segunda temporada, a fala dos proprietários da Putney´s Wax Works também demonstra a autoconsciência estética do programa televisivo:

> [Sra. PUTNEY] O problema é que sempre muda a programação.
> [Sr. PUTNEY] A imaginação do público logo se cansa do conhecido. Repetição é a perdição do sensacionalismo.
> [Sra. PUTNEY] Veremos em breve, não é? (PENNY DREADFUL, T02E06).

Na cena do sexto episódio da segunda temporada, esse breve diálogo entre os personagens Sr. e Sra. Putney também explicita outro elemento autoconsciente no tocante à estrutura narrativa do seriado televisivo. Assim, o personagem utiliza sua fala para se referir ao próprio formato dos seriados de televisão, apontando uma crítica sobre como os produtores têm de usar sua imaginação para o programa televisivo, *Penny dreadful* e tantos outros, não se tornar enfadonho e ser cada mais aprovado pelo público.

Além disso, nesse episódio específico, o complemento da fala do Sr. Putney expõe outro elemento estético característico das séries de TV, a repetição (ECO, 1989) de um elemento narrativo do T01EP02, que é o acontecimento de um baile. Nesses dois episódios, vários personagens da trama se encontram, mas Vanessa Ives se destaca por sua transgressão. No primeiro episódio, a personagem é possuída por espíritos, deixando todos os presentes em pânico e no segundo, é

perseguida por necromantes que querem levá-la ao Mestre, mas, ao sentir forças sobrenaturais próximas de si, Vanessa acaba por desmaiar ao fim do episódio, chamando a atenção dos presentes no baile. Em ambos os episódios também temos a presença de Dorian Gray, que se apresenta à Vanessa (T01EP02) no baile de Mr. Lyle e apresenta sua nova amante à sociedade inglesa (T02E06).

O discurso do Sr. Putney, ao afirmar que a "repetição é a perdição do sensacionalismo" (PENNY DREADFUL, T02E06), também pode ser entendido como um comentário negativo sobre a repetição nas narrativas *penny dreadful*, conhecidas por seu sensacionalismo de crimes violentos. Embora a repetição seja representada como negativa na fala do personagem, elementos reincidentes ocorrem dentro do episódio autoconscientemente.

Nesse mesmo contexto, Lee e King (2015) apontam que "a série é divertidamente autorreflexiva sobre sua posição como uma adaptação. As coisas, simultaneamente, são e não são o que parecem" (para. 10),[112] abrindo espaço para pensarmos a série como uma "ficção que autoconsciente e sistematicamente chama a atenção para o seu status como um artefato a fim de levantar questões acerca do relacionamento entre ficção e realidade" (WAUGH, 1984, p. 2)[113].

Outro elemento autorreflexivo ocorre no episódio T01E02 quando Victor Frankenstein começa a examinar a anatomia de uma criatura capturada durante as caçadas do quarteto de Sir Malcolm. Os hieróglifos presentes no corpo de tal ser sobrenatural pertencem ao *Livro dos Mortos* dos egípcios. Num plano filmado em *zoom*, percebemos que símbolos grafados no corpo da criatura (figura 6) contam uma história em sequência, adicionando outra narrativa dentro da série.

Figura 6 - A criatura semi-humana em *Penny dreadful*

[112] The series is playfully self-reflexive about its position as an adaptation. Things, simultaneously, are and are not what they seem.

[113] A term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status.
as an artefact in order to pose questions about the relationships between fiction and reality.

Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Essa pequena história também está relacionada à história geral da série: a junção de duas forças sobrenaturais que, de acordo com uma profecia, causarão o caos e a destruição no mundo caso se unam, sinalizando assim um dos arcos narrativos que irão guiar a narrativa seriada de *Penny dreadful* até o fim. Dessa maneira, os hieróglifos, compreendidos aqui como micronarrativas, presentes no corpo inerte do monstro, antecipam para o espectador alguns elementos temáticos da série até a sua última temporada: a luta de Vanessa Ives, que protagonizará a Mãe do Mal ou a Deusa Amunet, para não ceder à tentação de se entregar ao Amon, Lúcifer, Demônio, entre tantos outros nomes que aparecem e denominam o Mal na série.

Assim, a micronarrativa dentro da macronarrativa ocorre através do *mise-en-abyme*. Esse recurso metaficcional não apenas duplica (ou multiplica) a produção de sentidos dos elementos representados na cena, mas também exprime a natureza autoconsciente da ficção que não esconde seu *status* de ficção.

> A *mise en abyme* consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Tal auto-representação pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indirecta. [...] A *mise en abyme* favorece, assim, um fenómeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos. Em qualquer das suas modalidades, a *mise en abyme* denuncia uma dimensão reflexiva do discurso, uma consciência estética activa ponderando a ficção, em geral, ou um aspecto dela, em particular, e evidenciando-a através de uma redundância textual que reforça a coerência e, com ela, a previsibilidade ficcionais (RITA, 2010, para. 1-3).

Através da ocorrência de inúmeras narrativas dentro de outras narrativas, a exemplo daquela contida nos hieróglifos, percebemos que “um segredo é revelado, mas leva o espectador a mais um mistério[114]” (LEE; KING, 2015, para. 15), gerando assim outros textos a serem decifrados. “A série brinca com essas camadas: a renda do vestido de Vanessa é padronizada de modo a imitar os mesmos hieróglifos e prenuncia o desenvolvimento dos hieróglifos queimados em sua carne durante sua possessão[115]” (LEE; KING, 2015, para. 15). Igualmente, a segunda Criatura criada por Victor Frankenstein nasce das entranhas do personagem Proteus no fim do

[114] a secret is revealed but it leads the viewer to a further mystery.
[115] The series plays with such layering throughout: the lace on Vanessa’s dress is patterned in a such a way as to mimic the same hieroglyphs and foreshadows the development of the hieroglyphs burned into her flesh during her possession.

T01E02. Na cena da metamorfose de Proteus dando origem à segunda criatura, a violência enfatiza o diálogo com as temáticas e personagens dos *penny dreadfuls* e filmes de horror *gore*, cujo efeito se dá através do excesso de sangue e do desmembramento físico dos personagens.

Ainda nesse mesmo episódio, recursos autorreflexivos podem ser vistos na cena em que Sir Malcolm Murray se dirige ao Escritório de Investigação da Polícia para saber informações sobre os crimes brutais que estão ocorrendo em Londres. Num painel de fotografias montado na parede da Delegacia, vemos imagens em *close-up* que reproduzem o efeito *gore*:

Figura 7 - Mural de fotos com cenas de crimes sensacionalistas na série

Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

A violência dos crimes logo é enfatizada na fala do delegado: “Agora que os jornais e *penny dreadfuls* expuseram, temos lunáticos vindos de todo canto confessar” (PENNY DREADFUL, 2014, T01E02). Desse modo, mais uma vez a série utiliza conscientemente recursos narrativos que se reproduzem dentro do próprio contexto do programa televisivo.

Outro exemplo disso ocorre quando o personagem Victor Frankenstein encontra o Professor Van Helsing. O título “What Death can join together” (“O que a Morte pode unir”) se desdobra em níveis distintos no decorrer do episódio: 1) na conversa com seu professor, Victor Frankenstein antecipa que foi “amaldiçoado com poesia muito cedo” (PENNY DREADFUL, 2014, T01E06), ao dialogar com Van Helsing sobre relações amorosas e retribuições por “enfrentar as consequências de seus atos que resultam em tragédia” (PENNY DREADFUL, 2014, T01E06), e então Victor diz, 2): “Há um verso de Shelley que me persegue: Um único verso de ‘Adonais.’ Não consigo tirá-lo da cabeça. “Que a Vida não separe o que a Morte pode unir” (PENNY DREADFUL, 2014, T01E06).

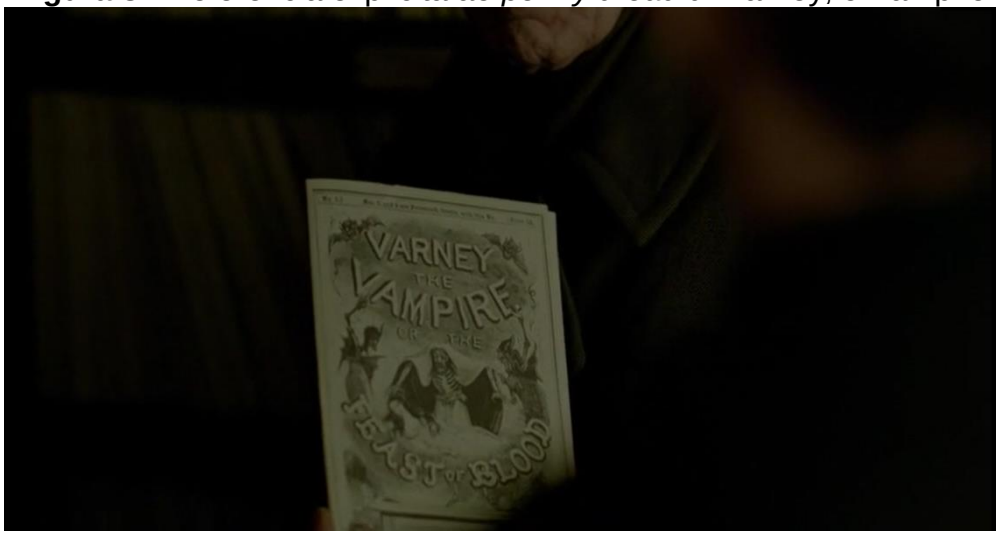
Assim, em primeiro nível, temos o título do episódio, que explicitamente é nomeado a partir de um verso do poema “Adonais”, de Percy Shelley. Victor então antecipa em sua fala com Van Helsing, a sua frustração com a poesia, citando diretamente os versos do poema, como vimos no parágrafo acima. Em outro momento, temos o seguinte diálogo entre esses mesmos dois personagens:

> [VAN HELSING]: Você conhece a palavra “vampiro”?
> [VICTOR FRANKENSTEIN]: Não.
> [VAN HELSING]: Não lhe é familiar de alguma forma?
> [VICTOR FRANKENSTEIN]: Claro que não.
> [VAN HELSING]: Nem para muitos outros. Apenas uma pequena porção de leitores que gostam de um certo tipo de literatura.
> [VICTOR]: *Penny dreadful*?
> [VAN HELSING]: Uma em particular. Literariamente não é impressionante, mas como o folclore balcânico a tornou popular, tem seu mérito. Sr. Rymer não viu os fatos, mas chegou à verdade. Existe uma criatura nessa terra que supera **o que entendemos como o limite entre a vida e a morte** (PENNY DREADFUL, 2014, T01E06 – grifos nossos).

Pela terceira vez, temos outra relação de autorreferência do título do episódio e como esse se desdobra indiretamente na fala de Van Helsing, através da ênfase que damos na citação acima. Apesar de agora o assunto da conversa entre esses dois personagens ser sobre os *penny dreadfuls*, o personagem Van Helsing usa na sua fala um recurso que se refere ao título do poema, os limites que há entre a vida e a morte.

Na conversa entre os dois médicos, Van Helsing mostra a Victor o *penny dreadful* “Varney the vampire or the feast of blood”, de James Malcolm Rymer. Esse recurso de transtextualidade é a primeira referência literária explícita de um *penny dreadful* que a série indica em um episódio.

Figura 8 - Referência explícita ao *penny dreadful* Varney, o Vampiro



Fonte: *Print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

A crítica na fala do personagem Professor Van Helsing sobre a “qualidade” estética de “Varney, o vampiro”, e dos *penny dreadfuls* vitorianos, de um modo geral, é óbvia. Além disso, esse *penny dreadful*, em específico, foi um dos mais importantes e populares entre os leitores vitorianos da classe média baixa, sendo um dos primeiros produzidos semanalmente em grande escala. Com 220 capítulos, a história de J. M. Rymer chegou a ter quase 900 páginas enquanto circulou (DZIEMIANOWICS, 2014).

Como as próprias palavras do personagem da série expõem, os leitores assíduos desse tipo de literatura “não buscavam padrões da alta literatura. Eles os liam para sentir as crueldades e sustos” (DZIEMIANOWICS, 2014, p. ix)[116]. Quando “Varney, o vampiro” surgiu, John Polidori, médico e biográfo de Lord Byron, já havia escrito e publicado o conto “O Vampiro”, cujas características aristocratas do personagem principal, Lord Ruthvan, foram posteriormente atribuídas ao próprio Byron. Mas se o texto de Rymer apresenta qualidadades questionáveis, se comparado às grandes narrativas vampíricas já citadas, por outro lado, tem sua relevância no imaginário popular vitoriano.

“Varney” apresenta o estereótipo de vampiro já bem conhecido entre nós:

> Varney reúne muitas características identificáveis como vampirescas hoje: ele tem um comportamento aristocrático e pode manipular com destreza suas vítimas, mas não é bonito ou sedutor: tem um longo nariz, pele amarelada, presas salientes, longas unhas e olhos misteriosos – são as características que influenciaram a criação de Nosferatu. […] Varney foi um

[116] They did not search for high literature standards. They read them for their crude thrills and shock value.

> personagem complexo, profundamente perverso e monstruoso, mas também honroso e que poderia mostrar remorso. Nenhum outro vampiro do século XIX se aproximou dessa complexidade (HELENA, 2016, para. 2-7).

Ainda temos outros elementos metaficcionais que expõem o jogo autoconsciente da série: quando "Ethan, apresentado como ator, usa um bigode falso e um traje de caubói sobre um bigode já existente e roupas de *cowboy* mais verossímeis, o que Vanessa sugere que seja outra mentira" (LEE; KING, 2015, para. 15)[117], desvelando as relações de performance, atuação e mesmo a qualidade dessa atuação; quando a personagem Vanessa Ives diz: "Você fez seu papel muito bem, Mr. Chandler, mas isso não é quem você é" (PENNY DREADFUL, 2014, T01E01), mais uma vez percebemos o jogo entre ficção e realidade, quando uma personagem da ficção comenta que a atuação de outro personagem fictício não é real, deixando os espectadores conscientes do anti-ilusionismo, permitindo que vejamos a mão do artista, que "se intromete acintosamente nos eventos ficcionais, separando-os deles e de seus personagens e chamando a nossa atenção para a caneta, papel ou câmera que os criou", como aponta Stam (1981, p. 55).

Assim, "essa combinação de violência e autoconsciência está longe de incomum em *Penny dreadful*" (LEE; KING, 2015, para. 13)[118] e relacionando a autoconsciência à performance e encenação dos personagens fictícios no seriado, Lee e King (2015) apontam que

> a base dos segredos e desempenho social da série é enfatizada por várias apresentações encenadas que direcionam a atenção para a relação entre espectador e o artista. Momentos significativos na primeira temporada acontecem em cenários teatrais: Vanessa desempenha uma performance para os convidados do Sr. Lyle durante a sessão de Madame Kali; Os convidados da casa de Dorian se apresentam para ele em uma orgia; Vincent e a companhia no Grand Guignol realizam uma peça de lobisomem enquanto um lobisomem se senta na plateia (s/p).[119]

Como observa Robert Stam (1981), "a inserção de representações dentro de representações e o resultado dessa multiplicidade têm a finalidade de nos forçar a refletir sobre a natureza da representação em si" (p. 68). A inclusão de um teatro frequentado por parte dos personagens e as apresentações de peças violentas,

---

[117] Ethan, introduced as an actor, wears a false moustache and cowboy costume over an existing moustache and more believable cowboy clothing which Vanessa suggests is another lie.

[118] This combination of violence and self-consciousness is far from unusual in Penny dreadful.

[119] The series' basis in secrets and social performance is further emphasized by various staged performances that direct attention to the relationship between viewer and performer. Significant moments in season one take place in theatrical settings: Vanessa performs for Mm[r Lyle's guests during Madam Kali's séance; Dorian's house guests perform for him in an orgy; Vincent and the company at the Grand Guignol perform a werewolf play while a werewolf sits in the audience.

sensacionalistas e populares em *Penny dreadful* enfatizam ainda mais a artificialidade e o caráter performático da série, bem como denunciam a estrutura narrativa autoconsciente do programa.

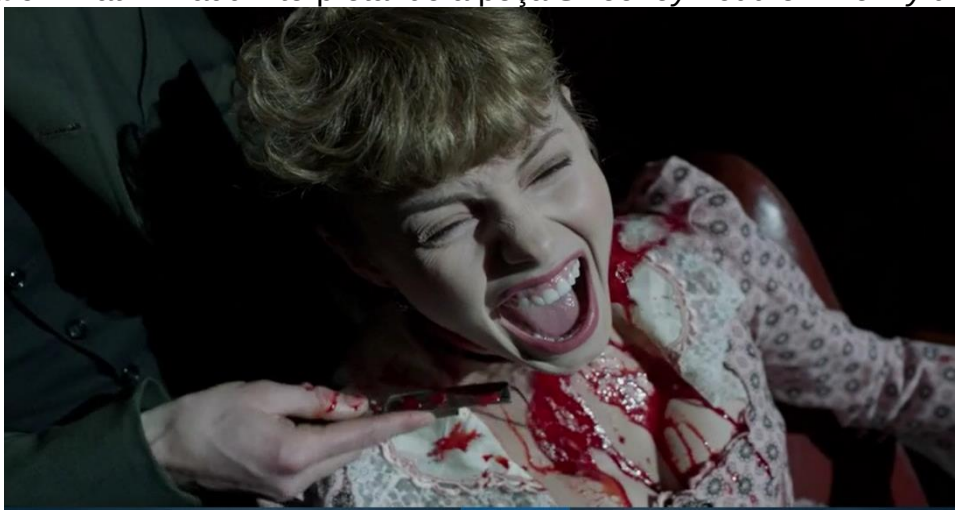
O Grand Guignol da série foi inspirado num teatro real da França no fim do século XIX, famoso pelos espetáculos de horror naturalista. Comandado por Oscar Méténier, o Grand Guignol era um prédio com arquitetura gótica e próximo ao Moulin Rouge, região frequentada por prostitutas, mendigos e classe trabalhadora da Paris *fin-de-siècle*. Assim como o teatro de *Penny dreadful*, o Grand Guignol real era especializado em apresentar peças com enredos sanguinários, com personagens decapitados e estrangulados em cena e praticantes de necrofilia, estupro e outros crimes (SIMONS, 2013), diante da plateia que parecia apreciar os mais bizarros horrores.

Em *Penny dreadful*, conhecemos o Grand Guignol através do ponto de vista do personagem da Criatura, depois que foi abandonado por seu criador Victor Frankenstein: “E assim eu aprendi a capacidade humana para o ódio. E a misericórdia, em uma única noite” (PENNY DREADFUL, T01E03). Na série, tal ação é descrita quando o personagem da Criatura fora convidado para trabalhar no “lugar onde os mal-formados acham graça, onde o horrendo pode ser belo, onde a estranheza não é evitada, mas celebrada. Esse lugar é o teatro” (PENNY DREADFUL, T01E03). A aparência física da Criatura, descrita como *mal-formada, horrenda, estranha*, também o caracteriza como um *freak*, como aponta Spooner (2006) sobre uma das tendências do gótico contemporâneo no cinema e na televisão.

Todavia, de acordo com Loutitt (2016), a inserção do espaço do Grand Guignol tem uma relevância no tocante às próprias temáticas que a série explora, além de oferecer “um exemplo pertinente da maneira pela qual o show molda e encena seu próprio tipo peculiar de paisagem urbana gótica” (p. 09)[120], reproduzindo a teatralidade *gore* do seriado, como na imagem a seguir:

[120] a pertinent example of the way in which the show shapes and stages its own peculiar sort of Gothic cityscape.

Figura 9 - A atriz Maud interpretando a peça *Sweeney Todd* em *Penny dreadful*



Fonte: *Print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

A imagem acima nos mostra o ensaio da peça “Sweeney Todd - O Barbeiro Demoníaco”, baseada em outro *penny dreadful*. Além disso, Sweeney Todd foi adaptado também para o cinema em 2007, em filme dirigido por Tim Burton, com o roteiro escrito pelo criador de *Penny dreadful*, John Logan. Apesar de sabermos que a série revela que a peça é apenas uma ficção, a ênfase na teatralidade *gore*, mais uma vez, é perceptível. Assim, ela brinca com o espectador, mostrando a verdade e depois mostrando a mentira, que tudo aquilo não passara de uma ficção teatral. Embora o Grand Guignol esteja ausente na segunda temporada da série, “o espírito autoconsciente do compromisso da 1ª temporada com a Londres vitoriana não desaparece inteiramente”[121], pois na segunda temporada ele é substituido por outra “forma de metateatralidade: A casa de cera da Família Putney” (LOUTITT, 2016, p. 10)[122], que recria cenas de crimes de assassinatos famosos e outros que ocorrem na própria série.

É relevante também discutir que o episódio final da primeira temporada é intitulado “Grand Guignol” e é justamente nesse espaço que o quinteto se reúne numa última tentativa de resgatar Mina Murray das garras do Mestre. E, em mais uma luta entre vampiros, necromantes e outras criaturas da noite, Vanessa Ives é mantida refém nos braços de Mina, já transformada em vampira, que diz ao atirador: “Não Sr. Chandler. Você não tem papel nessa peça” (PENNY DREADFUL, T01E08), quando este tenta atirar nela para salvar Vanessa. A cena nos mostra outro

[121] the self-conscious spirit of season 1’s engagement with Victorian London does not entirely disappear.

[122] form of metatheatricality: Putney’s Family Waxworks.

elemento autoreflexivo: o teatro popular que apresenta peças de terror se encontra agora assombrado por vampiros e criaturas sobrenaturais que encenam um dos arcos narrativos finais da série. No mesmo episódio, temos também outras autorreferências ao teatro e à artificialidade teatral*:* a Criatura se maquia para encontrar (e tentar atacar) a atriz Maud no seu camarim, fato que leva Vincent, o proprietário do Grand Guignol, a despedir-lhe da função de assistente de palco do teatro. Logo em seguida, diz: “Me desculpe por isso. Somos ridicularmente teatrais, não?” (T01E08).

Em *Penny dreadul*, John Logan, ao utilizar o personagem Vincent, que dirige o teatro, nos exprime outra ambiguidade característica da autorreflexividade: não sabemos se o produtor da série usa a fala citada acima para se referir às apresentações que são encenadas no Grand Guignol, a nós, que assistimos à série e partilhamos a magia da ficção, ou mesmo se a frase indicaria uma autocrítica do diretor, roteirista e produtores para com a “qualidade” da série, definida de maneira pejorativa como muito “teatral”, ou falsa, pois saberíamos que a magia da ficção é apenas parcial.

Ademais, é importante apontar que “ao chamar a atenção dos espectadores para seu próprio status como texto, *Penny dreadful* sugere que a adaptação é uma forma de visualização e que o espectador é um co-criador (LEE; KING, 2015, para. 15)[123]. Dessa forma, ao tornar explícito o caráter metaficcional da série, John Logan é um exemplo de artista que revela os segredos da própria construção narrativa da série para seus espectadores.

> Todo artista tem a opção de guardar os códigos como se fossem segredos profissionais ou iniciar o público em suas operações. Todo artista tem a opção de mistificar ou desmistificar, com o intuito de criar ilusão. A ideologia da transparência explora aquilo que o público não sabe. O anti-ilusionismo, ao contrário, inicia o público no ofício secreto de sua arte, esperando transformar leitores e espectadores em colaboradores. O anti-ilusionismo não degrada a arte para desmistificá-la, apenas restaura as suas funções críticas (STAM, 1981, p. 48).

Ainda, no final do episódio, vemos a personagem Vanessa Ives ir em direção a uma igreja gótica enquanto uma trilha sonora de vozes infantis é ouvida no decorrer da cena. Quando enfim a personagem adentra a igreja à procura do padre, percebemos que um regente está ensaiando a canção com um coral de crianças.

[123]By drawing viewers’ attention to its own status as text, *Penny Dreadful* suggests that adaptation is a form of viewing, and that the viewer is a co-creator.

Dessa forma, a série mais uma vez brinca com a imaginação do espectador, que supõe que a música de fundo imposta na cena seja um elemento do som não diegético, ou seja, “aquele que não é [percebido] pelos personagens, mas que tem um papel muito importante na interpretação da cena, ainda que de uma forma quase subliminar para a audiência” (BARBOSA, 2000, p. 02), mas que, na verdade, é um som diegético, passando a ser “perceptível pelos personagens em cena” (BARBOSA, 2000, p. 02). Assim, percebemos novamente que a canção não passa de mais uma encenação no contexto narrativo da série.

Como apontamos anteriormente, na segunda temporada de *Penny dreadful*, há o deslocamento do teatro Grand Guignol como principal elemento autorreferente na série. Dessa vez, a representação do horror e dos crimes sensacionalistas se materializa através da inserção da Putney’s Family Waxhouse:

Figura 10 - Entrada da Putney’s Family Waxworks

Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

É nesse local que o personagem John Clare encontrará emprego. O próprio local é apresentado como um “tableaux[124] histórico, trágico e cômico” (PENNY DREADFUL, T0201). Porém, além disso, torna-se relevante fazermos algumas conjecturas sobre esse espaço e como ele produz outros sentidos no plano estético da série.

Ao longo dos episódios da segunda temporada de *Penny dreadful*, a Putney’s Family Waxworks também funciona como um tipo de *tableau vivant*, em que “a noção de imagem encenada coloca simetricamente a questão do modo de construção das imagens engendradas por uma ação (sua interpretação)” (POIVERT, 2016, p. 104-105). Desse modo, o Sr. Putney, proprietário do espaço, (re)constrói

[124] Ou tableau; é uma descrição gráfica e vívida; uma cena marcante e incidental, como a de um grupo picturesco de pessoas; um intervalo durante uma cena quando todos os atores no palco ficam estáticos em posição e então voltam à ação anterior; um **tableau vivant**. Fonte: <https://www.thefreedictionary.com/tableau>. Acesso em: 10 jan. 2019.

cenas de assassinatos no seu Museu de Cera, a partir das imagens de crimes violentos e sensacionalistas expostos nos jornais e *penny dreadfuls.*

Porém, no *tableau* de *Penny dreadful*, a teatralidade representada no Museu Putney não vem de pessoas reais ou atores (no plano narrativo) que performam uma cena e, assim, a imagem não é encenada, mas reproduzida por bonecos de cera em tamanhos reais, o que se supõe dar uma maior realidade à representação da *mise-èn-scene*. Nesse sentido, o simulacro, elemento bastante popular no gótico contemporâneo (SPOONER, 2006), é inserido na série como forma de representação.

E nesse sentido a numerosa presença de elementos de simulacro também corrobora para a criação da atmosfera gótica que permeia o seriado nas três temporadas. Comum em filmes de terror, com representações em bonecos e estátuas para fins de magia negra, a exemplo de *Chucky*, o brinquedo assassino, os simulacros, como Baudrilard (1991) escreve, se caracterizam por imitar ou simular algo ou alguém. Como um elemento que objetiva fazer uma representação imagética que engana e intenta transmitir algo como real, o simulacro se passa por cópias imperfeitas da realidade e assim suas representações tentam dar veracidade a algo que não é equivalente ao real.

Na cena, vemos John Clare visitando algumas salas do Putney's e admirando-se com as cenas retratadas naquele espaço. Mas é pela ala das cenas "grotescas e violentas" (PENNY DREADFUL, T02E01) que o personagem mais se interessa. A partir da introdução de John Clare às salas do Putney's Family Waxworks, vemos a representação do *tableau* dos bonecos de cera. O Sr. Putney então apresenta a cena diante de si a John Clare e diz:

> Minha Câmara do Crime! Cenas de homicídios retiradas de jornais e recriadas aqui nos mínimos detalhes. Aqui está o próprio Jack. O assassino de Annie Chapman. O que não descobrimos, inventamos, é claro. Ninguém saberá a diferença. Se diz ao público que é real, eles acreditam. Estou preparando uma série delas. Com todo o sensacionalismo que eu puder (PENNY DREADFUL, T02E01).

Na imagem a seguir (figura 11), vemos a representação e simulação da cena de um crime noticiado em um jornal. Para Jean Baudrillard (1991), "simular é fingir ter o que não se tem" (p. 09), e assim, "fingir, ou dissimular, deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada,

enquanto que a simulação põe em causa a diferença do ‘verdadeiro’ e do ‘falso’, do ‘real’ e do ‘imaginário’” (p. 09-10), o que ocorre na cena.

Figura 11 - Representação de uma cena de crime ocorrida na série

Fonte: *Print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Compreendendo que a representação da cena de Jack, o estripador, tenta simular um crime, temos então a “simulação interpreta[da] como falsa representação” (BAUDRILLARD, 1991, p. 13) do real. É nesse artíficio ambíguo de questionar o real e o imaginário (WAUGH, 1984) que mais uma vez a metaficção se faz presente na série, expondo o anti-ilusionismo e mostrando ao público os segredos da arte (STAM, 1981). No entanto, apontamos que uma das cenas autorreferentes mais representativas na série é a representação do crime ocorrido na Pousada do Marinheiro, protagonizado pelo lobisomen Ethan Chandler. Entusiasmado, o Sr. Putney mostra a reprodução da cena para John Clare:

> Aqui, dê uma olhada. Meu novo crime, ainda em construção, é claro. Detalhes estão difíceis de encontrar, já que é tão recente. Embora os jornais tenham provido um caminho. Mas antes disso, estávamos meio perdidos. [...] Eu apresento o Massacre da Pousada Mariner (PENNY DREADFUL, T02E01).

Os detalhes retratados em primeiríssimo plano enfatizam o *gore* representado nos bonecos de cera:

Figura 12 - Representação da cena do crime da Pousada do Marinheiro

Fonte: *Print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Além desse elemento de teatralidade presente no seriado, a fala desse personagem também corrobora a autoconsciência do programa: “Não gosto que os clientes vejam a mágica do trabalho [...] Para conseguir competir com a aterrorizante Madame Tussaud’s, estou instituindo alguns novos artifícios para mandar aqueles malditos franceses de volta para Paris” (PENNY DREADFUL, T02E01). Apesar de, no plano narrativo da série, essa fala se referir ao próprio dono do Putney’s e sua decisão de não mostrar como os bonecos de cera e como as cenas de crimes são produzidas e recriadas antes de serem expostas, compreendemos a ambiguidade e uma possível significação no tocante ao discurso autorreferente em *Penny dreadful*.

A frase falada pelo Sr. Putney poderia se referir à intenção do criador John Logan em escolher mostrar ou esconder os artíficios artísticos da série, expressos no jogo lúdico metaficcional/anti-ilusionista (STAM, 1981). Mais adiante, os termos “conseguir competir” e “estou instituindo alguns novos artíficios [...]”, num segundo plano, também funcionariam como uma autorreferência ao discurso mercadológico de *Penny dreadful*, que, de fato, competia com outros seriados populares de terror em 2015 (na exibição da segunda temporada) como *American horror story*, *Diários do Vampiro*, *The walking dead*, *Sobrenatural* e *The Originals.*

Na terceira e última temporada de *Penny dreadful* também há acontecimentos que expressam a recursividade e corroboram a construção autorreferente do seriado, como já discutido por Capanema (2016b).

No T03EP01, a recorrência do tema da taxidermia ocorre quando Vanessa vai visitar o Museu da História Natural e vê um lobo e diversos tipos de escorpiões e outros animais empalhados; nesse ambiente, conhece o Dr. Alexander Sweet, diretor dos estudos zoológicos, que diz sobre os animais em exposição no Museu: “Penso nestes como vivos, apenas quietos. Taxidermia! O seu passatempo”, dirigindo à Vanessa: “Não. Apesar de praticar quando criança” (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP01).

Mais adiante, na última temporada, vemos que o Museu da História Natural também será o local escolhido pelo Dr. Alexander Sweet, que é o Conde Drácula, para a exposição intitulada de “Creatures of the Night” (Criaturas da Noite). Nessa exposição, animais empalhados a partir da taxidermia como morcegos, raposas, lobos, escorpiões e aranhas, animais com os quais Vanessa tem proximidade e dos quais vemos inúmeras aparições durante o seriado, servirão como pretexto para atrair Vanessa Ives ao Museu, quando finalmente o Dr. Sweet a seduz e ela, enfim, se entrega ao seu amor nos T03EP7 e EP08.

Outra estratégia metaficcional pode ser vista ainda no T03EP03; o tempo cronológico desse episódio ocorre em 06 de outubro de 1892, “O dia que Tennysson morreu” (PENNY DREADFUL, 2016). Vanessa Ives também parece relacionar-se com o tempo e espaço desolado e quieto que agora toma conta da mansão Murray. Essa personagem encontra-se imersa numa crise de melancolia depois que todos os personagens da série se separaram na segunda temporada e ela, agora, encontra-se sozinha na casa de Sir Malcolm Murray. Ela recebe a visita do personagem Mr. Lyle, que diz:

> Pode-se ouvir os sinos. Estão tocando por toda a cidade. Uma homenagem apropriada a nosso herói caído. Suponho que não ficou sabendo. Tennyson morreu. Ele que jantou com Coleridge e caminhou com Wordsworth. Nossa grande ligação poética com épocas passadas (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP01).

E conecta sua fala recitando a última estrofe do poema “In Memoriam A. H. H. OBIIT MDCCCXXXIII: 27”[125], do próprio poeta a que o título do episódio se refere:

> Tenho por verdade, seja sobre o que recaia;
> Eu sinto quando estou mais triste;
> É melhor ter amado e perdido,
> do que nunca ter amado (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP01).

[125] I hold it true, whate'er befall; / I feel it, when I sorrow most; / 'Tis better to have loved and lost / Than never to have loved at all.

A melancolia desse trecho do poema ressoa na condição psicológica lamentosa da personagem Vanessa Ives. O tom pesaroso do poema denota a tristeza do eu-lírico que lamenta a condição de perda, embora considere mais válido ter amado alguém e o perdido do que nunca ter tido esse sentimento. Podemos fazer uma relação desses versos com a partida de Ethan Chandler, extraditado para os EUA pelos crimes que cometera. Ao citar o trecho, Mr Lyle tenta animá-la e levá-la a uma psiquiatra no intuito de curá-la de suas angústias. Vanessa então conhece a Dra. Seward, uma médica psiquiatra especialista em fobias, área considerada "um novo ramo da ciência" (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP01) à época.

No fim do episódio, Vanessa também escreve uma carta, datada em 6 de outubro de 1892, a cujo conteúdo temos acesso em *voice over*, e destina a Sir Malcolm, expondo sua melancolia e que "deprimida e sedentária, [s]e recusando a sair. Imersa em um tipo de letargia não saudável. Imersa em algo como sua própria tristeza" (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP01). Vanessa ainda expõe seus sentimentos sobre Ethan Chandler: "Acho que ele desapareceu de nossa vida. Sinto sua ausência intensamente como um vazio que corta" (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP01). Porém, ao encerrar a carta, adiciona um P.S. (*post scriptum*) sobre os acontecimentos que ocorreriam naquele dia em Londres:

> *Não sei se tem acesso às notícias, mas soubemos hoje que Tennyson morreu. Os sinos ainda tocam. As bandeiras estão meio-hasteadas, e há guirlandas e bandas fúnebres em todos os lugares. Londres entrou em luto. É a Cidade das Lágrimas.*
> *"Batam, estrelas felizes, junto com coisas de baixo;*
> *Batam com meu coração mais abençoado do que posso dizer;*
> *Abençoado, mas influenciado por um sofrimento;*
> *Que parece se esvair - mas não deve assim permanecer.*
> *Deixe tudo ficar bem, ficar bem"*[126] (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP01 – grifos do autor).

A parte final da carta de Vanessa a Sir Malcolm também denota o tom melancólico que perdura em boa parte do episódio, com figurantes vestidos de preto e ausência de som diegético. O episódio finaliza com os quatro últimos versos que integram o poema "Maud (I have led her home, my love, my only friend - parte XVIII)", do próprio Tennyson. Vanessa encerra a carta com esses versos que denotam uma oposição às linhas do primeiro poema citado por Mr. Lyle. Nesse

[126] Beat, happy stars, timing with things below, / Beat with my heart more blest than heart can tell. / Blest, but for some dark undercurrent woe / That seems to draw—but it shall not be so: / Let all be well, be well.

contexto, no episódio, novamente temos a inserção da *mise-èn-abyme*: o título e as ações que se reverberam ao longo do episódio são comentadas numa carta escrita pela personagem Vanessa Ives; essa personagem ainda cita linhas de outro poema que leva o título do episódio, esses versos de Tennysson, por sua vez, dialogam com a cena e com o otimismo de Vanessa Ives ao limpar a casa, abrir as janelas e deixar a luz do sol entrar na mansão de Sir Malcolm Murray, no intuito de deixar o sentimento pesaroso se esvair de sua vida.

Enfim, através do sugerir e revelar, tentar esconder e mostrar, como aponta Azerêdo (2012, p. 56), “o espetáculo se dá a ver, desnuda-se, mas nem por isso, perde seu encanto. E nem poderia. Afinal, é arte” (p. 152).

4 DORIAN GRAY RETRATADO POR OSCAR WILDE

4.1. Sobre *Dorian Gray*

4.1.1 Sobre o contexto e a publicação do romance wildeano

Richard Ellman (1988), um dos biógrafos mais conhecidos de Oscar Wilde, aponta que o contexto da literatura vitoriana *fin de siècle* diferiu de todos os períodos anteriores após a publicação de *O retrato de Dorian Gray*. Tal fato resultou não apenas das temáticas 'imorais' para a época e das concepções artísticas abordadas nessa narrativa wildeana, mas também, em grande parte, devido ao processo de publicação desta. Discutimos essa perspectiva num estudo anterior em 2018, focando na implicação e recepção no contexto da imprensa vitoriana.

Retomaremos algumas questões desse estudo para tecer algumas considerações sobre *O retrato de Dorian Gray*. Primeiramente, a publicação do romance "se deu no periódico *Lippincot´s Magazine* em 1890 e a segunda edição apenas em 1891, em livro, em que Oscar Wilde adicionou o seu famoso prefácio em forma de aforismos" (FERNANDES; MAGALHÃES, 2018, p. 2), como forma de justificar, à luz do Esteticismo, os princípios artísticos do seu romance.

A edição de *O retrato de Dorian Gray* (*The picture of Dorian Gray*), como estampada na capa da *Lippincott´s Magazine,* veio ao público no volume 47 (jul-dez)[127] de 1890. Porém, quase um ano antes,

> [e]m 30 de agosto de 1889, J. M. Stoddart, editor-chefe da *Lippincott´s Monthly Magazine*, com sede em Filadélfia, deu um jantar em Londres para Wilde e Arthur Conan Doyle. Com um adiantamento de £ 200 por 30.000 palavras, Wilde enviou o conto de fadas "O pescador e sua alma" em 1889. Mas quando Stoddart pediu um texto duas vezes mais longo, Wilde começou a trabalhar em *O Retrato de Dorian Gray*.[128]

A edição do romance tal qual foi submetida a Stoddart por Wilde, foi posteriormente redigida/editada pelos editores da *Lippincott´s* antes da publicação em 1890. Nessa tese utilizamos a versão sem censura do romance, publicado no Brasil

[127] Tais apontamentos provém do artigo publicado na Revista Organon (2018), em que analisamos a primeira edição do romance de Wilde no contexto vitoriano e em específico, o volume 47 do periódico *Lippincott´s Magazine.*

[128] Fonte: https://www.bl.uk/collection-items/the-picture-of-dorian-gray-as-first-published-in-lippincotts-magazine#sthash.tCcYc0JK.dpuf . Acesso em: 22 nov. 2018.

apenas em 2013, com um extenso estudo de Nicolas Frankel. Sobre essa edição, Frankel (2013) aponta:

> [a] versão do romance reproduzida [na revista] segue o texto datilografado e revisto por Wilde: representa a obra tal qual Wilde a concebeu na primavera de 1890, antes que [o editor] Stoddart começasse a usar seu lápis e antes que Wilde a autocensurasse quando posteriormente a revisou e aumentou para a publicação em forma de livro pela Ward, Lock, and Company. O resultado é um romance mais ousado e escandaloso, mais explícito em seu conteúdo sexual e, por tal motivo, menos propenso que as duas versões posteriormente publicadas a aderir às convenções vitorianas (apud WILDE, 2014, p. 30).

Mas apesar do romance ter sido modificado na segunda edição, em livro, no intuito de se tornar mais aceitável pelo público, não fugiu às críticas negativas da época. Para se 'adequar' às normas sociais e culturais do periódico em que foi publicado, considerável parte do conteúdo original escrito por Wilde fora redigido e reescrito por Stoddart. Dentre esses, houve a supressão de trechos que sugeriam afeições homoeróticas entre o pintor Basil Hallward e Dorian Gray e outros personagens. Preocupado com a recepção dos leitores da época, Stoddart ainda eliminou trechos, "que, a seu ver, pudessem incitar à heterossexualidade promíscua ou ilícita, como as referências às amantes de Dorian Gray"[129].

Nesse sentido, percebemos que "Stoddart estava preocupado com a influência do romance, tanto sobre as mulheres quanto sobre os homens" (FERNANDES; MAGALHÃES, 2018, p. 10) e assim decidiu por "omitir passagens que indicassem a decadência da moral e dos costumes" (FERNANDES; MAGALHÃES, 2018, p. 10). Essa excessiva preocupação com a moral, educação e os bons costumes na Era Vitoriana, como já apontamos no capítulo II, também esteve presente de forma transgressora na prosa gótica vitoriana, em especial através de temáticas que abordavam corrupção da moralidade e fascínio com o crime, como aponta Belville (2009).

Além disso, apontamos que é imprescindível conhecer o contexto da época de Wilde para atribuirmos outros sentidos à leitura do seu único romance, sobretudo no suporte literário em que fora primeiramente publicado. Nesse sentido, Lorang (2010) afirma que,

> [a]o lado de sua participação no diálogo cultural sobre as interseções do ocultismo e da ciência, arte e ciência e adivinhação do caráter via ciência ou ocultismo, a *Lippincott* de julho de 1890 participa na discussão da

[129] Fonte: Harvard University Press Blog https://harvardpress.typepad.com/hup_publicity/2011/02/textual-history-picture-of-dorian-gray-frankel.html . Acesso em: 03 mai. 2020.

> moralidade que veio definir os últimos anos do século XIX. Dentro desse diálogo, as questões de julho de 1890 avançam uma moralidade tradicional e potencialmente abalam tal assunto. É preciso considerar essa rica conversa intertextual e registro que marcou a primeira aparição do romance dentro do texto-periódico. Tal reconhecimento é particularmente crucial para o avanço da compreensão do romance como foi publicado pela primeira vez (p. 31)[130]

Ao nosso entendimento, como Lorang (2010) cita em suas palavras, a questão moral, movia a literatura vitoriana, época em que valorização do decoro, honestidade e caráter, preceitos ligados à integridade, prevaleciam como atributos bons princípios. É nesse contexto histórico de repressão e silenciamento que boa parte da produção literária dita como 'erudita' passa a abordar e questionar temas consideravelmente proibidos como sexualidade, misticismo, politeísmo, maldade, a natureza humana e outros temas *tabu*. Com a melhoria da qualidade e avanço da imprensa, bem como o crescente número de leitores da classe trabalhadora, Londres desfrutava de uma massa de leitores que consumiam literatura em diversos formatos, como as produções serializadas em periódicos, publicadas semanal ou mensamente (TAUTON, 2014), facilitando o acesso à leitura.

Um dos mais populares periódicos, a *Lippincott´s Magazine,* foi publicada tanto nos Estados Unidos quanto na Inglaterra, apresentava sessões diversificadas de assuntos que iam da publicação de contos, poemas, romances, ensaios, críticas a artigos de assuntos variados como quiromancia, astrologia, fotografia, arte política, eventos sociais e etc. De fato, esse arcabouço conteudístico da revista contribuiu para que o romance de Oscar Wilde pudesse ser compreendido à luz do suporte textual em que fora publicado pela primeira vez. Apesar de nosso objetivo nessa tese não ser apontar discussões relativas sobre o suporte literário em que *O retrato de Dorian Gray* fora publicado, tais conjecturas se fazem relevantes para compreender as questões sociais e culturais, e principalmente morais, que cercavam o imaginário vitoriano na época.

Ao longo de *Dorian Gray*[131]*,* Wilde retrata inquietações vitorianas; a narrativa dialoga com muitos elementos provenientes da prosa gótica clássica, aquela do Romantismo, como o mistério, o mal e o sobrenatural, mas adiciona relevantes

[130] Within this dialogue, the July 1890 issues advance both a traditional morality and potentially shakes this traditional morality. One must consider this rich, intertextual conversation and record that marked the novel's first appearance within the periodical-text. Such an acknowledgment is particularly crucial for advancing understanding of the novel as it was first published.

[131] Por vezes usaremos essa abreviação, em itálico, para nos referir apenas ao romance de Wilde, devido à extensão do título.

questões do *fin de siècle* como a ênfase na dualidade, no monstruoso e na corrupção da alma.

No próximo tópico faremos apontamentos sobre o personagem Dorian Gray e como este se desenvolve no decorrer do romance. Assim, questões do espaço decadente da Londres vitoriana e ideias filosóficas de Wilde também refletem a nossa leitura.

4.1.2 Dorian Gray: O Adônis de Oscar Wilde

O pintor Basil Hallward, seu amigo lorde Henry Wotton e Dorian Gray são os três personagens que guiam a narrativa de *O retrato de Dorian Gray*, na qual o retrato é o principal símbolo e denota duas leituras que abordamos nessa tese: o próprio retrato como arte pictórica que imortaliza a Beleza, e como espelho que reflete as ações imorais da vida hedonista e transgressora do protagonista.

Nas primeiras linhas da narrativa acompanhamos a descrição do estúdio de Basil Hallward, lugar “impregnado do rico **aroma** das rosas, e quando a aragem do verão agitava as flores do jardim, pela porta aberta entrava a densa **fragrância** dos lilases ou o **perfume** mais delicados do espinheiro de flores rosadas” (WILDE, 2014, p. 75 – grifos nossos). Numa primeira acepção estética, vemos a ênfase no sentido do olfato, preconizado pela descrição do aroma das flores.

No início do romance Dorian Gray do romance é descrito por Basil como “um rapaz [...][que] tenha mais de vinte anos” (WILDE, 2014, p. 93), “encantador” (WILDE, 2014, p. 95), “maravilhosamente bonito, com os lábios escarlates finamente delineados, os olhos azuis e francos, os cabelos louros e encaracolados” (WILDE, 2014, p. 103). A caracterização de Dorian Gray nos leva a compreender uma descrição angelical e inocente de sua aparência, principalmente considerando a ênfase e as referências da arte Renascentista que Wilde posteriormente descreve no romance.

Mas de acordo com Basil, que tornara-se amigo próximo de Dorian Gray e “encantado e “absorvido pela personalidade [...] tão fascinante [...] que absorveria até mesmo [sua] alma” (WILDE, 2014, p. 85), as ações de jovem para consigo, por vezes, revelam vaidade e sadismo, em termos psicanalíticos. Basil descreve a sua relação com Dorian Gray:

> Vez por outra, contudo ele é terrivelmente insensível, parece derivar uma enorme satisfação em me causar dor. Então eu sinto [...] que entreguei minha alma a alguém que a trata como se fosse uma flor na lapela, um objeto de decoração para enfeitar sua vaidade, um ornamento de par um dia de verão (WILDE, 2014, p. 95).

Esse diálogo ocorre no estúdio de Basil, ao conversar com seu amigo Henry Wotton sobre o misterioso Dorian Gray. A descrição de Dorian Gray como um indivíduo insensível e vaidoso é um elemento bastante significativo para pensarmos no personagem Dorian Gray, de John Logan, que enfatiza tais traços do romance wildeano. Basil revela que ao conhecer Dorian Gray fora encantado por sua personalidade de forma tão extraordinária, que sua alma poderia pertencer a ele por inteiro. O despertar de um sentimento homoerótico de Basil por Dorian torna-se claro quando o pintor declara que "não seria feliz se não o visse todos os dias. Naturalmente, às vezes só por alguns minutos. Mas poucos minutos com alguém que você idolatra significam muito" (WILDE, 2014, p. 91), pois Dorian é para ele toda sua arte.

É no estúdio que a arte de Basil se materializa. E nesse espaço dedicado à arte, temos então a primeira menção ao retrato: "no centro da sala, preso a cavalete, estava o retrato a óleo de um jovem de extraordinária beleza e, à frente dele, sentado a certa distância, o próprio artista" (WILDE, 2014, p.75). Essas linhas nos levam à discussão sobre os princípios estéticos defendidos por Wilde no prefácio do romance, quando expressa que "o artista é criador de coisas belas" (WILDE, 2014, p. 324).

Essa premissa fora debatida várias vezes por Wilde em suas cartas aos jornais e suas palestras sobre arte e estética e em muitas delas, o autor questionava a representação na arte. Wilde defendia que a arte deveria expressar apenas o Belo, destoando de preceitos morais e éticos, uma vez que "nenhum artista deseja provar nada" (WILDE, 2014, p. 324) e "nenhum artista tem simpatias éticas. Uma simpatia ética num artista é imperdoável erro de estilo" (WILDE, 2014, p. 235). Além disso, os aforismos que compõem o texto do prefácio de Wilde são "um exemplo daquilo que o crítico Gérard Genette define como um 'prefácio atrasado' na medida em que serve um propósito 'compensatório e responde às primeiras reações do público e dos críticos" (WILDE, 2014, p. 323-324), que questionavam a moralidade do autor e da obra. "No entanto, [...] Genette trata o 'Prefácio' de Wilde como um exemplo de

‘prefácio-manifesto’, no qual um autor busca redefinir ou derrubar as convenções artísticas vigentes” (FRANKEL, 20114 *apud* WILDE, 2014, p. 324).

Nas palavras do narrador do romance, o artista Basil Hallward se encontra a certa distância do retrato e ainda se recusa a exibi-lo porque “pôs muito dele mesmo nesse quadro” (WILDE, 2014, p. 75). Esse ponto de vista é compreendido à luz das teorias esteticistas de Wilde. ‘Mostrar muito de si’, nas palavras de Basil não é “projetar [na arte] nada de sua própria vida” (WILDE, 2014, p. 95), mas sim um dos erros inconcebíveis da arte. Como expõe Wilde em *A decadência da mentira*, ao defender que “em literatura, nós apreciamos a distinção, o encanto, a beleza, a força imaginativa. A relação de fatos mesquinhos perturba-nos e desgosta-nos” (WILDE, 1994, p. 33).

Essa crítica é expressa na fala de Basil ao expor que “as pessoas tratam a arte como se ela devesse ser uma forma de autobiográfica”, (WILDE, 2014, p. 95), o que nos leva novamente ao prefácio do romance, no aforismo em que Wilde escreve que “o objetivo da arte é se revelar enquanto esconde o artista” (WILDE, 2014, p. 324). Logo, restaria à arte apenas revelar a beleza em si própria, e ao artista “criar coisas bonitas” (WILDE, 2014, p. 95). Além do mais, a desaprovação de como a arte era compreendida em seu tempo é óbvia na fala de Basil, que continua: “perdemos o senso abstrato da beleza” (WILDE, 2014, p. 95), pois as pessoas sempre procuram no artista os sentidos para compreender sua arte, deixando a arte em si em segundo plano.

Nas conversas com o pintor, lorde Henry ironiza a beleza de Basil, que não se assemelha a de Dorian Gray, “um jovem adônis, que parece feito de marfim e pétalas de rosa” (WILDE, 2014, p. 77). Porém, o nome do rapaz retratado na pintura de Basil, de início é desconhecido para Henry, que deseja conhecê-lo:

> Seu misterioso amiguinho, cujo nome nunca me contou, mas cujo retrato de fato me fascina, não pensa nunca. Tenho certeza disso. Ele é uma coisa bela e sem cérebro, que deveria estar sempre aqui no inverno, quando não temos flores para ver, e sempre aqui no verão, quando desejamos algo que refresque nossa inteligência. (WILDE, 2014, p. 77)

No primeiro momento, Wilde expressa uma crítica óbvia à beleza e ao intelecto, apontando que “a verdadeira beleza, acaba onde começa uma expressa intelectual [...], pois o intelecto por si só é um exagero, destruindo a harmonia de qualquer rosto” (WILDE, 2014, p. 77). A beleza, compreendida nesse contexto como a beleza física de Dorian Gray, não tem qualquer outra função além de ser admirada

como forma de distração. Por ser desprovida de pensamento e intelecto, é inútil, vocábulo que mais uma vez nos leva ao último aforismo do *Préfacio* do romance, em que Oscar Wilde expressa que “toda arte é inútil” (2014, p. 325); não deve prover qualquer objetivo além dela própria.

Ainda, para lorde Henry, a beleza genuína, a mais pura, é tão superior que não poderia ser somada à inteligência. Logo, os belos são desprovidos de intelecto enquanto os cultos, por serem afortunados com este, são feios. Basil ainda acrescenta às palavras de seu amigo expondo que “há uma superioridade em toda forma superioridade física e intelectual” [...] uma vez que “todos nós sofreremos pelo que os deuses nos deram, sofreremos eternamente” (WILDE, 2014, p. 77). Seja qual for o dom divino, beleza ou intelecto, que alguém possua, não escapará do sofrimento, como ocorre com Dorian Gray.

4.1.3 Notas sobre o personagem Dorian Gray

Ao longo dos treze capítulos do único romance wildeano, vemos Dorian Gray como um personagem complexo/redondo, do rapaz jovem vaidoso e com aparência angelical, como antes descrita, a um dândi hedonista e decadente, influenciado por lorde Henry na busca de viver incessantemente os prazeres carnais e estéticos que a vida o oferece, como veremos adiante.

O personagem no romance não muda sua aparência física ao longo da narrativa, fato sobrenatural que o próprio narrador questiona a veracidade. É a moral, ou a alma que se torna corrupta ao longo da narrativa. Além disso, são lorde Henry, Basil Hallward e Dorian Gray que representam as ideias do Esteticismo tão defendido na filosofia de Wilde. Nesse contexto usamos as palavras de Antonio Cândido (1972), que defende como os três elementos básicos do romance literário: “[o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as ‘ideas’, que representam o seu significado, — e que são no conjunto elaborados pela técnica] estes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances” (p. 51).

Candido (1972) continua e afirma que o romance moderno, do século XVIII ao começo do século XX, período da publicação de Dorian Gray, “foi no rumo de uma complicação crescente da psicologia das personagens, que como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos” (p. 57). Essa afirmação

dialoga com a caracterização de Dorian Gray que “tem uma natureza aberta, sem limites, [...] mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério” (p. 57).

Dorian Gray também pode ser compreendido como um ‘personagem de natureza’, aqueles que “[n]ão são imediatamente identificáveis, e o autor precisa, a cada mudança do seu modo de ser, lançar mão de uma caracterização diferente, geralmente analítica, não pitoresca” (CANDIDO, 1972, p. 58). O autor também expõe essas considerações a partir do estudo *Aspectos do romance*, de E. M. Forster, que faz conjecturas sobre pessoas e personagens na ficção literária. E continua a argumentar sobre a natureza da categoria personagem discutida por Forster, afirmando que categorias como

> as “personagens esféricas” não são claramente definidas por Forster, mas concluímos que as suas características se reduzem essencialmente ao fato de terem três, e não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender. “A prova de uma personagem esférica é a sua capacidade de nos surpreender de maneira convincente. Se nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana com pretensão a esférica” (CANDIDO, 1972, p. 59).

Candido também afirma que “é possível dizer, [...] que a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista”, o que converge com a afirmação de Forster ao escrever que “o romancista é ele próprio um ser humano, existe uma afinidade entre ele e seu tema” (FORSTER, 2003, p. 45).

Mas Dorian Gray pertence à “variedade de personagens que representam diversas realidades, ou seja [...], que pela sua individualidade e características específicas, podem aparecer como representantes de uma conduta específica, de uma classe social ou de uma herança literária” (MIGUEL, 2009, s/p). Essa citação é relevante para pensarmos a pluralidade de vozes que regem o personagem em questão. Como representante de uma conduta, é decadente e questionável para o padrão moral vitoriano, pois representa os preceitos filosóficos do Hedonismo; como possuidor de uma grande fortuna, pertence à camada social da aristocracia, e como representante de uma herança literária, Dorian Gray é um dândi vitoriano *fin de siècle* e incorpora uma figura masculina comum nos ciclos artísticos dos estetas e simbolistas europeus do qual Wilde era frequente admirador.

4.1.4 Dorian Gray: ver, sentir, pensar

No capítulo II do romance, a partir do contato com Henry, vemos Dorian Gray ser influenciado e começar a questionar sentimentos, sensações e pensamentos. Embora inicialmente confuso pelo discurso hedonista de lorde Henry, que acredita que “toda influência é imoral” (WILDE, 2014, p. 107) e capaz de dar alma a uma pessoa, pois “ela deixa de pensar seus pensamentos naturais ou arder com suas paixões naturais” (WILDE, 2014, p. 107) e “torna[ndo]-se o eco de outrem, desempenhando um papel que não foi escrito para ela” (WILDE, 2014, p. 107). Nesse quesito, percebemos a recorrência de uma crítica wildeana que se faz presente em todo o romance, que é o ato de desempenhar papéis. Essa noção permeia principalmente a breve relação amorosa entre Sybil Vane e Dorian Gray, quando esse diz que só a admira e a ama quando ela está representando papéis.

Através da influência, o indivíduo passaria a anular suas vontades inatas e viver e a acreditar no outro. Também cabe aqui um comentário sobre o uso do vocábulo eco[132], que embora não esteja escrito de forma personificada no trecho do romance, se refere ao domínio da linguagem. A palavra *eco* também multiplicar os sentidos do trecho, pois é referida por Bulfinch (2002) como a responsável por “sempre repetir a última palavra”. Logo Dorian Gray é um eco de outro indivíduo, lorde Henry, que utiliza de seu discurso persuasivo para influenciar Dorian Gray a despertar os seus sentidos através do prazer.

Num encontro a sós com Dorian Gray, lorde Henry mais uma vez utiliza seu discurso persuasivo e expõe que “só os sentidos podem curar a alma, assim como só a alma pode curar os sentidos [...]. Esse é um dos grandes segredos da vida” [...]. (WILDE, 2014, p. 110 – 111). No romance, essa declaração de lorde Henry se torna a razão pela qual Dorian Gray inicia sua jornada no mundo dos prazeres. Porém os sentidos, aliados aos prazeres estéticos e morais que Dorian vive na narrativa, preenchem apenas as vontades e necessidades efêmeras do jovem rapaz de viver a

[132] Eco era uma bela ninfa, amante dos bosques e dos montes, onde se dedicava a distrações campestres. [...] Tinha um defeito, porém: falava demais e, em qualquer conversa ou discussão, queria sempre dizer a última palavra. Certo dia, Juno saiu à procura do marido, de quem desconfiava, com razão, que estivesse se divertindo entre as ninfas. Eco, com sua conversa, conseguiu entreter a deusa, até as ninfas fugirem. Percebendo isto, Juno a condenou com estas palavras: — **Só conservarás o uso dessa língua com que me iludiste para uma coisa de que gostas tanto: responder**. Continuarás a dizer a **última palavra**, mas não poderás falar em primeiro lugar (BULFINCH, 2015, p. 124 – grifos nossos).

vida intensamente, mas não curam sua alma que está presa no retrato e só se degrada com o avanço da vida decadente que ele leva.

Lorde Henry também faz Dorian despertar uma aversão à velhice, enfatizando sempre a beleza da juventude:

> Porque possui agora a mais maravilhosa juventude, e a juventude é a única coisa que vale a pena possuir [...]. Algum dia quando estiver velho, enrugado e feio, quando os pensamentos tiverem lhe estigmatizado a testa com suas linhas, e a paixão lhe houver marcado os lábios com seu ferro incandescente, o senhor se sentirá horrível (WILDE, 2014, p. 113).

E como exposto no trecho acima, a beleza é subjugada em detrimento do valor moral, que não é considerado. Ainda, a fala de lorde Henry antecipa-nos a mudança sobrenatural que ocorrerá no retrato do jovem após acabar o relacionamento com Sybil Vane e ela se suicidar. Como um tipo de prenúncio, essa fala de lorde Henry nos leva à compreensão de que Dorian Gray terá de pagar um preço por sua beleza, pois como coloca seu amigo, “o que os deuses dão, tomam de volta” (WILDE, 2014, p. 113).

Quando o famoso retrato termina de ser pintado por Basil Hallward, lorde Henry enaltece ainda mais a figura do modelo, exclamando: “Sem dúvida uma magnifica obra de arte, além de uma reprodução fidelíssima” (WILDE, 2014, p. 115) da beleza física de Dorian Gray. Mas ao se deparar consigo mesmo e com sua beleza ali retratada na pintura, “o rapaz sobressaltou-se, como se estivesse acordado de um sonho” (WILDE, 2014, p. 115). Num ato de contemplação de si mesmo,

> Dorian [...] passou letargicamente diante do quadro antes de se voltar para observá-lo. Quando o viu, o rosto ruborizado pelo prazer. Seus olhos se encheram de alegria, como se pela primeira vez houvesse reconhecido a si próprio. Lá ficou imóvel e pasmo [...]” (WILDE, 2014, p. 115).

E como Narciso viu pela primeira vez sua face refletida na água, revela ao ver seu retrato: “Eu estou apaixonado por ele [...]. Ele faz parte de mim. É assim que me sinto” (WILDE, 2014, p. 119). Mas o momento de felicidade logo entra em contraposição quando o narrador nos revela o terrível medo da brevidade da sua juventude e consequentemente de sua beleza.

Esse trecho anterior também remete a um dos pensamentos de John Locke em *Um ensaio sobre o entendimento humano*, sobre a alma e sua relação com as sensações. Dorian Gray começara a ter ciência de si mesmo e a “se conhecer” e ter

ideias a partir do momento que vê seu retrato e percebe sua beleza ali, cuja vaidade é ainda mais aflorada pelos comentários de lorde Henry à obra. Nesse sentido cabem as considerações de Locke (1999) ao afirmar que

> [a] alma começa a ter ideias quando começa a perceber. Perguntar quando um homem começa a ter quaisquer ideias equivale a perguntar quando começa a perceber, pois dá no mesmo dizer ter ideias ou ter percepção. Sei que alguns são de opinião que a alma sempre pensa, e, **contanto que exista, tem constante e por si mesma percepção real das ideias, e que o pensamento real é inseparável da alma, como o é a extensão real do corpo**. Sendo tudo isso verdadeiro, inquirir acerca da origem das ideias dos homens equivale a inquirir acerca da origem de sua alma. Com base nisso, a alma e suas ideias, como o corpo e sua extensão, começarão ambos a existir ao mesmo tempo (p. 59).

Os fundamentos do filósofo inglês dialogam diretamente com o discurso de lorde Henry quando expõe que “só os sentidos podem curar a alma, como só a alma pode curar os sentidos” (WILDE, 2014, p. 110). Quando Locke levanta a possibilidade de a alma realmente existir, percebe as ideias, que por sua vez nos levam à percepção, o ocorre com Dorian Gray quando se percebe pela primeira vez e então externa seus pensamentos. Há ainda uma junção entre pensamento, alma e corpo, que são atributos inseparáveis para Locke. Se a alma é a extensão do corpo e este se entrega aos prazeres e pecados, a alma também adquire tais percepções. Assim, a alma de Dorian que está representada no retrato começa a mudar quando o próprio personagem começa a por em práticas suas ideias hedonistas e a viver sempre em busca de outros sentidos. Assim, a alma só começa a existir quando o ser começa a ter ideias.

E “enquanto contemplava a sombra de seu próprio encanto, toda a realidade da descrição lhe veio à mente” (WILDE, 2014, p. 115), pois brevemente,

> Chegaria o dia em que seu rosto se enrugaria e murcharia, seus olhos perderiam o brilho e a cor, seu corpo gracioso ficaria alquebrado e deformado. O escarlate sumiria de seus lábios, o ouro de seus cabelos. A vida que deveria alimentar sua alma lhe desfiguraria o corpo. Ele se tornaria horrível, medonho e desgracioso (WILDE, 2014, p. 116).

Ao pensar sobre a efemeridade da sua beleza física que logo daria lugar à velhice, reflete: “Como é triste! Vou ficar velho, feio e desprezível. Mas esse retrato ficará jovem para sempre” (WILDE, 2014, p. 116). Mas o jovem deseja que ocorresse “o contrário, [que ele] permanecesse jovem para sempre e [seu] quadro envelhecesse! Por tal coisa [...] daria tudo. Sim, não há nada no mundo que [...] não desse!” (WILDE, 2014, p. 117). De fato, o desejo de Dorian Gray, falado

impulsivamente e num momento de receio com a sua futura aparência, é sobrenaturalmente realizado. Voltando, à fala de Henry, quando afirma que os deuses tiram o que dão, Dorian Gray doa uma parte de si para que essa barganha se concretize: sua alma e "não se dá conta, porém fez um pacto faustiano" (FRANKEL, 2014 apud WILDE, 2014, p. 118), vendendo sua alma em troca da juventude eterna, como fizera "Fausto, o lendário astrólogo alemão, [que] vende a alma ao Diabo em troca de saber e poder" (FRANKEL, 2014 apud WILDE, 2014, p. 118).

Essa temática do pacto na narrativa de Wilde há um diálogo intertextual óbvio com o romance gótico *Melmoth, o vagante*, do autor irlandês Charles Maturin, tio-avô de Wilde, que inclusive Wilde usou o pseudônimo Sebastian Melmoth nos anos finais de sua vida. Porém, o personagem Melmoth faz um pacto declarado com o demônio em troca da juventude eterna, enquanto tal ação não se concretiza explicitamente por Dorian Gray, cujos desejos mais íntimos são misteriosamente atendidos.

A amizade com lorde Henry desempenhará mudanças significativas no comportamento de Dorian Gray. Numa das visitas à casa de seu amigo, Dorian revela que está apaixonado, quando seu amigo o aconselha: "Nunca se case, Dorian. Os homens se casam porque estão cansados; as mulheres, porque são curiosas: ambos terminam desapontados" (WILDE, 2014, p. 131). Essa frase revela a hipocrisia de lorde Henry diante do casamento, uma vez que acabara de chegar e encontrar sua esposa conversando com Dorian. Mais, a fala do amigo logo é compreendida no plano linguístico por Dorian Gray, que retruca: "Não acho provável que me case, Harry. Estou apaixonado demais. Este é um dos seus **aforismos**. Estou tentando de pôr isso em prática, como faço com tudo que você me diz (WILDE, 2014, p. 131 – grifos nossos).

Por meio do personagem Dorian Gray, Wilde faz aqui o uso da autoconsciência linguística do discurso de lorde Henry através do termo aforismo. No dicionário do Dr. Samuel Jonhson (1785), um dos primeiros da língua inglesa, essa palavra é brevemente definida como "uma máxima, um preceito contradito em uma frase curta, uma posição desconectada[133]" (DICTIONARY OF THE ENGLISH LANGUAGE, p. 164). Novamente, a fala de Dorian nos faz regressar ao prefácio do romance, que é permeado de aforismos em forma de um manifesto. Além disso,

[133] A maxim, a precept contradict in a short sentence; an unconnected position.

Oscar Wilde também se tornou conhecido pela sua linguagem aforística, que está presente nos mais variados gêneros de sua escrita. Ainda, em *O retrato de Dorian Gray* boa parte dos discursos de lorde Henry, principalmente quando o remetente é Dorian Gray, são falados através de aforismos.

Como um termo literário, Massaud Moisés (2004) afirma que o aforismo fora empregado desde a época de Hipocrátes (séc. V a.C.) como "toda proposição concisa encerrando um saber medicinal baseado na experiência e que podia ser considerado norma ou verdade dogmática" (p. 13). Mas com o tempo, o termo foi estendido para outros ramos do conhecimento e "desse alargamento [...] o aforismo caracteriza-se por ocultar um elemento afetivo, místico, alógico, intuitivo, irracional e revelar a bipolaridade entre lógica e intuição, inteligência e sentimento *esprit* e *coeur*[134]" (p. 13).

A significação do termo também resguarda princípios filosóficos no romance de Wilde, embora não objetivemos aprofundar tais considerações nessa pesquisa. A considerar o discurso aforístico de lorde Henry, compreendido como uma norma baseada em suas experiências e Dorian Gray como um seguidor de sua filosofia, as falas de lorde Henry são consideradas como verdades universais para o jovem Dorian, que ainda no seu esplendor e imaturidade, revela a influência de Henry sobre suas ações: "Isso nunca teria acontecido se eu não tivesse o conhecido. Você me transmitiu um desejo imenso de saber tudo sobre a vida" (WILDE, 2014, p. 132 - 133). Na conversa, Dorian Gray descreve as sensações de ir em busca dos prazeres na metrópole londrina:

> Perambulando pelo parque ou andando por Picadilly, reparava em todos que passavam e me perguntava, com uma curiosidade febril, que tipo de vida eles viviam. Alguns me fascinavam. Outros me davam medo. Havia um estranho veneno no ar. Estava ansioso por experimentar novas sensações. Certa noite, por volta das sete horas, resolvi ir em busca de uma aventura. Sentia que essa nossa Londres cinzenta e monstruosa, com suas miríades de pessoas, seus esplêndidos pecadores e seus sórdidos pecados, como você disse um dia, devia ter algo guardado para mim. Imaginei mil coisas. O simples perigo me causou uma sensação de prazer. Me lembrei sobre o que você me falou [...] sobre a procura da beleza ser o segredo venenoso da vida. Não sabia o que esperar, mas fui andando na direção leste e logo me perdi num labirinto de ruas imundas e praças escuras sem gramas (WILDE, 2014, p. 133).

A descrição da primeira noite que Dorian Gray vaga por Londres revela-nos a sua busca por prazeres, que é enfatizada pela atmosfera sombria e misteriosa do

[134] espírito e coração em francês.

espaço que o personagem se encontra. A obscuridade dos lugares nos quais Dorian Gray vai à procura de distração é característica do gótico vitoriano, elemento estético que começa a ser usado por Wilde no romance para criticar a decadência da Londres no fim do século XIX. A partir do terceiro capítulo do romance a metrópole começa a ser referida por Dorian como o ambiente propício às suas aventuras e distintas formas de prazer. Além disso, Londres 'absorve' Dorian Gray com suas inúmeras oportunidades de fáceis divertimentos e como espaço propício ao pecado e à depravação. E assim Dorian Gray começa a despertar sensações de prazer enquanto se encontra em ambientes sórdidos como o que descreve. Tais atributos sombrios de Londres são ainda descritos por vocábulos que denotam um apreço pelo mal como medo, venenoso, escuras, estranho, cinzenta, monstruosa e pecados.

Ao fim da direção leste, o jovem indica que fora parar diante de um teatro de terceira categoria. Nesse lugar, ele vê a apresentação da peça *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Julieta é estrelada pela atriz Sybil Vane, que é descrita por Dorian Gray como

> uma mocinha de dezessete anos, com o rosto tão fresco como uma flor, a cabeça pequena grega com tranças castanho-escuras, os olhos que eram poços de cor de violeta cheios de paixão, os lábios como pétalas de rosa. A coisa mais linda que vi em toda a minha vida (WILDE, 2014, p. 135).

Logo, o rapaz apaixona-se perdidamente por Sybil Vane, mas não pela pessoa em si e sim por sua arte, ou seja, a de atuar. Como uma artista, Sybil interpreta vários papéis teatrais que fazem Dorian Gray se deslumbrar. O jovem, que é chamado de Príncipe encantado por Sybil, revela que noite após noite vai ao teatro vê-la interpretar. Dorian então diz que "numa noite ela é Rosalinda. Na outra, Imogênia. [...] Ela já foi louca [...] Ela foi inocente. Eu a vi em diferentes épocas e vestindo os trajes mais diversos" (WILDE, 2014, p. 137). E contando sobre seu romance secreto para Lorde Henry, Dorian Gray afirma que o seu amigo sempre saberá de tudo sobre ele e adiciona: "Não posso deixar de lhe contar nada. Você exerce uma curiosa influência sobre mim. Se algum dia cometesse um crime, viria aqui confessá-lo a você" (WILDE, 2014, p. 135), mas embora Dorian tenha na figura de Lorde Henry seu mentor, ela não confessa os crimes que irá cometer ao longo do romance, mesmo quando assassina Basil Hallward.

Ansioso para que seus amigos Henry e Basil conheçam Sybil Vane, a qual diz cada vez mais idolatrar e que “é todas as heroínas do mundo numa só pessoa. É mais do que um ser individual” (WILDE, 2014, p. 141), Dorian Gray então os convida para assistir Sybil Vane novamente representar Julieta. “No entanto, ela estava curiosamente apática. Não demonstrou nenhuma alegria quando seus olhos pousaram sobre Romeu” (WILDE, 2014, p. 165), e as palavras que foram ditas soavam “de forma totalmente artificial. A voz era bonita, mas o tom era totalmente falso, o colorido errado. Desmerecia a versificação. Tornava irreal a paixão” (WILDE, 2014, p. 165). Desapontado com a performance sem emoção de Sybil, “Dorian Gray empalideceu ao observá-la” e “nenhum dos seus amigos ousou dizer nada” (WILDE, 2014, p. 165). Numa das partes finais da peça, Sybil então profere os seguintes versos:

> Embora me dês tanta alegria
> **Não me agrada o pacto que fizemos esta noite:**
> **Por demais afoito, impensado repentino**
> Tal qual raio feito que se extingue
> Antes que digamos “Ei-lo que reluz!”
> Boa noite, querido, que o sopro cálido do verão
> Faça abrir este botão de amor e o transforme
> Em uma linda flor quando voltarmos a nos ver (WILDE, 2014, p. 167 – grifos nossos).

Como o narrador descreve, essas palavras foram pronunciadas por Sybil “como se nada significassem para ela” (WILDE, 2014, p. 167). Não estava nervosa. “Tratava-se apenas de uma má interpretação. Ela era um fracasso total” (WILDE, 2014, p. 167). Numa leitura autoconsciente do discurso literário, acreditamos que Wilde faz uso dos versos para se referir a dois acontecimentos que permeiam a narrativa. O segundo e terceiros versos, em negrito, denotam referência ao desagrado do eu-lírico sobre o pacto que fizera de forma precipitada como Dorian Gray bem fez ao barganhar a beleza e juventude eternas com o seu retrato; outro, o pacto pode ainda ser compreendido como referência à união amorosa entre Sybil Vane e Dorian Gray, que acabara naquela noite como um “raio de luz que se extingue”. Ainda, os três últimos versos claramente demonstram uma despedida falada pelo eu-lírico de forma amorosa e sensível, que lembra a voz suave de Sybil. A despedida será o acontecimento que ocorrerá com o suicídio de Sybil Vane, que “havia tomado alguma coisa por engano [...] porque morreu instantaneamente”

(WILDE, 2014, p. 185). Num diálogo intertextual com o fim da própria personagem Julieta da peça de Shakespeare, Sybil também se envenena e morre.

Dorian Gray havia se portado cruelmente com Sybil Vane após o término da peça, chegando a proferir que a jovem matara seu amor e era "superficial e ignorante" (WILDE, 2014, p. 171) e "uma atriz de terceira categoria com um rosto bonito" (WILDE, 2014, p. 171). O desapontamento do rapaz com a má atuação e a desilusão da arte que Sybil provera para ele em tão pouco tempo, o deixa consternado e o leva à uma discussão com sua amada. Nesse sentido, também notamos uma visível posição de Wilde sobre a efemeridade dos sentimentos, e dos prazeres, elemento que levará Dorian Gray a procurar novas sensações na cidade de Londres. Logo após sua primeira e última desavença com Sybil Vane, Dorian deixa o teatro e vai em busca de prazeres no intuito de preencher seu espírito e esquecer os infortúnios que vivera aquela noite.

> Mal sabia por onde andou. Lembrava-se de ter vagado por ruas mal iluminadas, passando diante de lúgubres e sombrias arcadas, de casas tétricas. Mulheres com vozes roucas e risos rudes o haviam chamado. Cruzou com bêbados cambaleantes, que praguejavam e falavam sozinhos como símios monstruosos. Um homem de olhar curioso o havia fitado de perto e depois o perseguiu com passos furtivos, tomando sua frente várias vezes. Viu crianças grotescas amontoadas nos degraus de entrada, ouviu gritos e xingamentos vindos de lugares tenebrosos (WILDE, 2014, p. 172).

Novamente Dorian Gray perambula por lugares decadentes de Londres. A descrição da paisagem degradada e das pessoas degeneradas e vulgares, como mulheres na rua oferecendo serviços como prostitutas, dialoga com a caminhada soturna de Dorian Gray. A atmosfera de violência e pobreza na cidade também é enfatizada no trecho. A Londres no fim de século XIX é retratada como o espaço de declínio e transgressão moral, dois pontos importantes que estão ligados à mudança psicológica e moral do personagem. Mais uma vez, a linguagem de Oscar Wilde é importante para atribuir ao leitor uma visão da atmosfera sórdida da metrópole inglesa.

Novamente, a ênfase ocorre a partir da descrição decadente do espaço, mas são as ações dos personagens violadores da moral vitoriana que corroboram para acentuar os traços imorais de Dorian. No trecho, o narrador não revela as ações que Dorian realiza naquela noite, deixando o leitor apto a fazer diversas conjecturas, uma vez que personagem não se lembra do que havia feito, apenas havia 'vagado' sem destino em busca de divertimentos. O discurso implícito também não deixa

claro o encontro de Dorian com o homem que “o persegue” na rua e o que ocorrera entre ambos.

Dorian Gray é um andarilho, como *Melmoth* e como o herói byroniano que busca no prazer preencher os vazios e desânimos da vida. Nas ruas e nos lugares lúgubres que passa a frequentar, Dorian pratica ações que violam o caráter do homem vitoriano. A procura pelo prazer do agora o fará praticar atos vis e indignos que ressoam em sua alma, que é o retrato. Na noite após iniciar seus primeiros atos decadentes, temos então a primeira mudança no seu retrato:

> Ao passar pela biblioteca a caminho do quarto, seus olhos bateram no retrato [...]. Teve um sobressalto de surpresa, voltando a observá-lo de perto. Na fraca luz que lutava para penetrar através dos estores de seda cor de creme, o rosto lhe pareceu ligeiramente modificado. A expressão era diferente. Era possível dizer que havia um toque de crueldade na boca. Era certamente curioso (WILDE, 2014, p. 173).

Mesmo após algum tempo sem olhar o quadro, “a expressão estranha que percebera no rosto do retrato havia permanecido, até mesmo se intensificado” (WILDE, 2014, p. 173) e então “a luz ardente do sol revelava tão claramente as linhas de crueldade [...] como se ele se olhasse num espelho após fazer algo terrível” (WILDE, 2014, p. 173). A soma do comportamento que tivera com Sybil e que ocasionou o suicídio da moça e a noite de prazeres que viveu, logo são convertidas no rosto de sua pintura como efeitos de seus atos imorais.

Mas o narrador continua a indagar-nos sobre as possíveis mudanças no retrato, expondo que tal fato poderia ser apenas uma ilusão gerada pelos sentidos do personagem e logo depois nos informa que “a noite tenebrosa que passava havia deixado fantasmas em sua esteira” (WILDE, 2014, p. 177), o que pode ter ocasionado as mudanças monstruosas do retrato, que ocorrem simultaneamente às ações de Dorian, como uma ação sincrônica, ou seja, a ação imoral é praticada pelo personagem e a reação ocorre no retrato, que se desfigura ao mesmo tempo.

> Entretanto o retrato o observava com seu belo rosto deformado e o sorriso cruel. Os cabelos claros brilhavam na luz matinal. Os olhos azuis se encontravam com os dele. Invadiu-o um sentimento de imensa pena, não por si próprio, porém por sua imagem tal como pintada. Já se modificara, e mais **iria** se modificar. O dourado dos cabelos **decairia** até ficar cinzento. As rosas vermelhas e brancas **morreriam**. Para cada pecado que ele cometesse, uma nódoa **macularia** e **destruiria** a beleza da pintura (WILDE, 2014, p. 177 – grifos nossos).

Aqui, o uso dos verbos no condicional em inglês, com terminação em *ia*, além de expor o sentido de condição propriamente dita, também antecipa acontecimentos

que ocorrerão ao longo no enredo, quando finalmente a pintura será destruída. No trecho novamente podemos compreender a presença do princípio de ação/reação. Mas o narrador também nos questiona sobre a possibilidade de ações de Dorian Gray ocorrerem como resposta aos atos dos outros com quem ele se relaciona. Esse elemento no romance é importante para pensarmos a culpa inicial que Dorian carrega ao ver a mudança no retrato.

Quando revela a lorde Henry: “quero ser bom. Não suporto a ideia de minha alma é infame” (WILDE, 2014, p. 184), seus atos provam justamente o contrário, o que nos leva a compreender e a questionar a natureza humana. E embora após o suicídio de Sybil vane, o narrador descreva uma impressão inicial que Dorian “não iria pecar. O quadrado, mudado ou não, seria para ele o emblema visível de sua consciência. Resistiria à tentação (WILDE, 2014, p. 177)”, essa ideia de redenção logo é quebrada, pois o protagonista começa a agir de maneira frívola a partir desse acontecimento. Além disso, quando encara a si, novamente se questiona

> [t]eria o retrato de fato se modificado? Ou era simplesmente sua imaginação o que o fizera ver uma expressão malévola onde antes se via alegria? Seria possível que um quadro a óleo se alterasse? A coisa era absurda. [...] Ele o examinou com curiosidade, se perguntando se antes já havia ocultado o segredo da vida de algum homem. [...] Estremeceu, sentiu medo e, voltando para o sofá, lá ficou fitando o quadro, nauseado e apavorado. Todavia para alguma coisa aquilo serviu. Tornou-se consciente de quão havia sido cruel com Sybil Vane (WILDE, 2014, p. 180 -183).

A sensação que o retrato causa em Dorian Gray é um ponto válido para comentar. Compreendemos que o quadro também desperta em Dorian a sua “plena consciência dos acontecimentos à medida que ocorriam” (WILDE, 2014, p. 194), principalmente a imoralidade e transgressão desses, uma vez que “o retrato lhe serviria como guia ao longo da vida, como a consciência é para os outros” (WILDE, 2014, p. 183). O quadro pintado por Basil ainda é representado com um lembrete da infâmia praticada por Dorian, pois estampa de forma monstruosa “um símbolo visível da degradação gerada pelo pecado. Ali estava um sinal perene da depravação que os homens provocam em suas almas” (WILDE, 2014, p. 183).

Ainda sobre os efeitos da morte de Sybil Vane, entendemos que essas ações ocorrem de forma autoconsciente no romance. Nesse sentido, o próprio personagem encara a morte de sua amada como uma tragédia, revelando novamente a relação entre vida e arte, quando afirma que o ato “parece ser apenas o final surpreendente

de uma peça surpreendente. Tem toda a beleza terrível de uma tragédia grega, uma tragédia de que participei, mas pela qual não fui ferido" (WILDE, 2014, p. 188).

Ao observar novamente o retrato percebeu que ele "continha o segredo de sua vida e contava sua história" (WILDE, 2014, p. 175). E assim,

> Sentiu que enfim chegara a hora da escolha. Ou a escolha já havia sido feita? Sim, a vida decidira por ele – a vida e sua curiosidade infinita pela vida. A juventude eterna, a paixão sem limite, prazeres sutis e secretos, alegrias ousadas e pecados ainda mais ousados – ele teria todas essas coisas. O retrato arcaria com o ônus de sua vergonha. Isso era tudo (WILDE, 2014, p. 195).

Em *O retrato de Dorian Gray*, o ato de observar pode ser compreendido como uma premissa estética proveniente dos sentidos. Utilizemos novamente as palavras de John Locke, cujas considerações sobre *As Ideias* de sensação e reflexão dialogam com a ação de Dorian Gray em contemplar o próprio retrato ao longo da narrativa. Locke afirma que a percepção se liga à reflexão e

> [c]omo a percepção é a primeira faculdade da mente usada por nossas ideias, consiste, assim, na primeira e na mais simples ideia que temos da reflexão, por alguns denominada "pensamento" em geral. [Além disso], [a]penas a reflexão pode nos dar ideia do que e a percepção. Cada um saberá melhor o que é a percepção refletindo acerca do que ele mesmo faz, quando **vê**, ouve, sente etc., ou pensa [...] (1999, p. 79).

Através da percepção surgem as ideias e assim a reflexão. Locke adiciona que somente quem é capaz de refletir sobre suas ações pode percebê-las. Dessa forma, cada indivíduo saberá o próprio sentido de percepção ao refletir sobre suas ações, como por exemplo, o ato de ver e perceber os outros sentidos.

Com o passar do tempo diegético no romance, torna-se hábito de Dorian Gray, "manhã após manhã, sentar-se diante do retrato **contemplando** sua beleza, parecendo quase enamorado dela em certos momentos" (WILDE, 2014, p. 195 – grifos nossos). Nesse trecho, o verbo em destaque relaciona-se à outra premissa apontada por Locke (1999), que ocorre ao manter "por certo tempo a ideia que foi introduzida realmente sob a visão, mediante o que se denomina *contemplação* (p. 81). A recorrência do contemplar o quadro cada vez que comete algum pecado ou ação transgressora leva Dorian Gray a sempre "ver para crer", para confirmar se as mudanças ali são, de fato, reais ou imaginárias. Nesse contexto, Dorian Gray torna-se "seguro na crença de que o que vemos realmente existe [...] [e] é bem provável

que deduzamos outras propriedades de um objeto apenas a partir da sua imagem[135] (p. 87). Logo, se ele vê, contempla, o objeto é real e o retrato monstruoso existe.

Posteriormente, Dorian Gray torna-se um àvido experimentador de sensações ao buscar preencher sua mansão com artigos mais variados de todas as partes do mundo, como tecidos, pedras preciosas, livros raros "encadernados em cores diferentes a fim de se adequarem a seus estados de espíritos e aos caprichos cambiantes de uma natureza da qual ele às vezes parecia ter perdido o controle por completo" (WILDE, 2014, p. 225). Nessa passagem o narrador também descreve a identificação de Dorian Gray com o romance que ele lê, que "durante anos, não pôde se libertar da memória daquele livro. Ou talvez seria mais correto dizer que nunca tentou se libertar de tal memória" (WILDE, 2014, p. 225). Tais excertos revelam o passar do tempo cronológico do romance e o desenvolvimento do personagem de Wilde que continua a buscar viver diferentes sensações ao longo da vida.

O livro que Dorian Gray lera é comentado pelo narrador:

> Raoul, o maravilhoso jovem parisiense no qual se mesclavam de forma tão estranha os temperamentos romântico e científico, se tornou uma espécie de prefiguração dele próprio. E na verdade, todo o livro lhe pareceu contar a história de sua vida escrita antes que ele a vivesse (WILDE, 2014, p. 225)

Autoconscientemente, o narrador nos informa que o personagem lê um livro "venenoso", como eram chamados os livros simbolistas na segunda metade do século XIX, e vê nesse romance a sua própria vida sendo representada. Através disso, mais uma vez os princípios estéticos de Wilde sobre a vida, nesse caso a vida fictícia de Dorian, e sua relação com a arte, se materializam no romance. Regressando novamente ao ensaio *A decadência da mentira*, Wilde (1994) revela que "se um romancista é suficientemente medíocre para buscar os heróis diretamente na existência, deveria ao menos dizer que são criações e não proclamá-los como cópias" (p. 33). No ensaio, Wilde expressa uma crítica ao realismo, fazendo comentários sobre romances e romancistas da Era, e mesmo expondo que "como método, o realismo é uma consumada falência" (WILDE, 1994, p. 41). Nesse viés, compreende-se que Dorian Gray é inspirado em outro personagem fictício, e não em alguém real, complementando que "a única escola para estudar a Arte nunca foi a Vida, mas a própria Arte" (WILDE, 1994, p. 42).

[135] Secure in the belief that what we see actually exists on the other side of that image, we are quite likely to deduce other properties of an object from its image alone (p. 87).

Para mais, o capítulo IX destoa de todo o romance por ser o único que não apresenta qualquer diálogo entre os personagens. Aqui Wilde usa excessivas referências artísticas para enfatizar o quão Dorian Gray vive cercado de coisas belas, “a partir de uma descrição dos interesses de Dorian em religião, misticismo, música, jóias, tapeçarias antigas e estudo de seus antepassados, assumindo a filosofia de um novo hedonismo” (FRANKEL, 2014 *apud* WILDE, 2014, p. 226).

Embora anos tenham se passado, “a beleza juvenil [...] parecia nunca abandoná-lo” (WILDE, 2014, p. 227). Noutra passagem, o narrador comenta que a beleza de Dorian Gray e a “pureza de seu rosto” contradiziam as suas ações. “Até mesmo aqueles que ouviam as piores coisas sobre ele (de tempos em tempos, rumores estranhos acerca de seu estilo de vida percorriam Londres e se tornavam tópico de conversa nos clubes)” (WILDE, 2014, p. 227) e mesmo “se indagavam por que alguém tão encantador e elegante como Dorian fora capaz de evitar as máculas de uma era ao mesmo tempo tão sórdida e sensual” (WILDE, 2014, p. 227).

Porém, no ato de contemplar-se que

> [e]le próprio, ao voltar para casa após uma daquelas ausências misteriosas e prolongadas que geravam estranhas conjecturas entre seus amigos ou os que pensavam sê-lo, subia sub-repticiamente até o quarto trancado e abria a porta com a chave da qual se afastava. Uma vez lá dentro, postava-se com um espelho diante do retrato que Basil Hallward havia pintado e olhava para a face malevolente e envelhecida na tela, comparando-a depois com o rosto belo e jovem que lhe sorria na superfície bem polida. A própria intensidade do contraste exacerbava seu senso de prazer, e às vezes com horrível e monstruosa satisfação, as feias linhas que sulcavam a testa enrugada ou se juntavam em torno da boca pesada e sensual, perguntando-se ocasionalmente quais eram os sinais mais tenebrosos, se os do pecado ou da idade. Ria ao cotejar suas mãos brancas com as mãos ásperas e inchadas do retrato. Zombava do corpo disforme e dos membros debilitados (WILDE, 2014, p. 227).

Nessa passagem, percebemos o prazer que Dorian desperta ao ver a dualidade entre sua beleza e a feiura representada no retrato. Além disso, o trecho revela traços de narcisismo, quando o objeto de admiração é o próprio sujeito. Ainda, no excerto, o uso do espelho explicita o elemento dual da beleza física de Dorian, que é refletida na superfície do objeto pictórico, enquanto a feiura é aprisionada no quadro. O retrato também o encara como uma espécie de lembrete de que o mal, ou as suas ações pecaminosas, estão em crescente evolução. Nesse contexto, a atmosfera sombria que permeia o espaço (fechado) que o quadro se encontra dialoga com a de outras narrativas góticas, a exemplo de *A queda da casa*

de Usher, de Edgar Allan Poe, *Melmoth, o vagante*, de Charles Maturin e *A casa das sete torres*, de Hawthorne.

Percebendo a monstruosidade tomar conta do retrato, Dorian Gray sente prazer, desdenhando da aparência horrenda, enquanto enaltece a sua própria beleza. Por momentos, chega a pensar “na ruína a que condenara sua alma [...], mas tais momentos eram raros” (WILDE, 2014, p. 227), pois “aquela curiosidade com relação à vida [...] parecia crescer à medida que era gratificada. Quanto mais sabia, mais desejava saber. Tinha fomes loucas que se tornavam mais vorazes ao serem mais saciadas” (WILDE, 2014, p. 227). E nesse sentido romântico/iluminista de alienação, como exposto por Adorno e Horkheimer (2007), Dorian demonstra a incompletude do seu ser, nada o satisfaz. Dorian não busca um único sentido para a sua vida, mas sim experimenta viver sensações e sentimentos, no plural, que nunca cessarão até o momento de sua morte. Dessa forma, o personagem sempre recorre a movimento cíclico da busca por algo que nunca vai ter fim, a completude.

4.1.5 Sentindo o horror de si

Com o passar do romance, Dorian Gray assume sua postura de dândi, exacerbando o luxo, a pose e a moda “e o Dandismo, que a seu próprio modo constitui uma tentativa de afirmar a modernidade absoluta da beleza, [que] sem dúvida, exerciam grande fascinação sobre ele” (WILDE, 2014, p. 227). É no Dandismo, cujo narrador enfatiza com letra maiúscula, que Dorian Gray revelará “seu estilo de vestir, bem como as peculiaridades que exibia de tempos em tempos” (WILDE, 2014, p. 227) e que todos os jovens dos bailes o copiavam. Essa caracterização do estilo de Dorian também lembra-nos o próprio estilo de Oscar Wilde, com suas vestimentas excêntricas com meias de cetim até os joelhos, paletós e sobretudos de veludo, capas, peles de animal, bengalas e charutos à mão e suas famosas flores postas sob a lapela, por exemplo, que foram muitas vezes satirizadas em charges[136] de periódicos vitorianos como o *The Punch.*

[136] Exemplos de charges vitorianas que satirizam o estilo de Oscar Wilde: https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fc8.alamy.com%2Fcomp%2FANHK3E%2Foscar-wilde-cartoon ANHK3E.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.alamy.com%2Foscar-wilde-cartoon-image5070653.html&tbnid=miulPN-y0NkxfM&vet=12ahUKEwju59b74ZnrAhVmBbkGHT-nCMMQMygLegUIARCYAQ..i&docid=IkFWx8npaonW5M&w=805&h=1390&q=oscar%20wilde%20the%20punch&ved=2ahUKEwju59b74ZnrAhVmBbkGHT-nCMMQMygLegUIARCYAQ.

Nesse sentido, outro ponto importante que merece comentário são as fotografias mais conhecidas de Wilde, que retratam uma óbvia relação com o estilo dândi. Em muitas destas, Wilde é fotografado em poses sérias através de imagens encenadas, como num *tableau vivant*, que é “resultado da estética onde o fotógrafo pensa o espaço da representação como uma espécie de palco de teatro sobre o qual os modelos vêm atuar” (POIVERT, 2016, p. 104), bem como Dorian Gray o faz ao tentar “reproduzir o encanto acidental das afetações elegante” (WILDE, 2014, p. 231). Mas além disso, Dorian queria

> ser algo mais que um simples *arbiter elegantiarum,* a ser consultado sobre o uso de uma joia, o laço de uma gravata ou como carregar uma bengala. Com efeito, buscava elaborar um novo esquema de vida que possuiria uma filosofia bem fundamentada e princípios normativos, tendo como realização máxima a espiritualização dos sentidos (WILDE, 2014, p. 231).

Assim, Dorian torna-se-á um Eleito, expressão que Wilde usa em *A decadência da mentira* para definir “os Hedonistas fatigados. [...] Julga[do]s como alimentando uma espécie de culto à Domiciano por trazer[em], durante as reuniões, rosas fanadas nas botoeiras” (WILDE, 1994, p. 28). E justamente a partir da aproximação com as mais variadas formas do belo que Dorian Gray de fato experimenta o poder de suas sensações.

Regressando às ideias de Locke, também consideramos relevante apontar aqui a definição que o filósofo inglês idealiza para *sensação*, cujo significado também se materializa na caracterização do modo de vida de Dorian Gray e suas filosofias de vida.

> O objeto da sensação é uma fonte das ideias. Primeiro, nossos sentidos, familiarizados com os objetos sensíveis particulares, levam para a mente várias e distintas percepções das coisas, segundo os vários meios pelos quais aqueles objetos os impressionaram. [...] Quando digo que os sentidos levam para a mente, entendo com isso que eles retiram dos objetos externos para a mente o que lhes produziu estas percepções. A esta grande fonte da maioria de nossas ideias, bastante dependente de nossos sentidos, dos quais se encaminham para o entendimento, denomino **sensação** (LOCKE, 1999, p. 57-58).

Nesse pensamento entendemos que os sentidos quando estão conectados a objetos, levam à mente a perceber as coisas. Em *Dorian Gray*, nos perguntamos o que seria o objeto de sensação. E no tocante às sensações que a Arte desperta no personagem, Wilde cita diretamente a arte **gótica**. Como aponta Frankel (2014, apud WILDE, 2014), esses pensamentos provêm dos estudos de Walter Pater em *O*

Renascimento, que Wilde defendia igualmente quando estudou em Oxford. Numa digressão filosófica, o narrador expõe no capítulo IX que:

> [p]oucos de nós não terão despertado antes do raiar do sol, após uma dessas noites sem sonhos que quase nos fazem quase enamorados pela morte, ou daquelas repletas de horror e de falsa alegria, quando pelos salões da mente transitam fantasmas mais terríveis do que a própria realidade, transbordantes daquela vivacidade que se esconde sob todas as coisas grotescas e que confere à arte gótica seu vigor duradouro por ser a que nasce, é de crer, que nas mentes perturbadas pelos distúrbios do devaneio. Pouco a pouco, brancos e trémulos se infiltram pelas cortinas. Fantásticas sombras negras rastejam para os recantos dos aposentos, lá se acocorando (WILDE, 2014, p. 233).

O trecho revela “os modos de pensar” (WILDE, 2014, p. 234) de Dorian quando contempla a arte gótica. As sensações obscuras que ela desperta no personagem são realçadas mais uma vez pelo uso intenso de vocábulos com carga semântica negativa e que denotam o tom sombrio do gótico. Há ainda uma relação de interno *versus* externo no tocante à visão que o gótico desperta naqueles que o apreciam. Dessa forma, o espaço gótico descrito pelo narrador contribui para compreendermos os efeitos da noite para a criação de uma atmosfera pesada e negativa, permeada de visões fantasmagóricas, pesadelos e devaneios, que se relacionam à estética do sublime (BURKE, 1993).

Ainda encantado pelos efeitos que as sensações podiam lhe causar, Dorian Gray “estudou os perfumes e os segredos de sua manufatura, destilando óleos aromáticos e queimando resinas olorosas do Oriente [...]. em outra época, devotou-se inteiramente à música” (p. 235), colecionando artefatos curiosos e se deixava levar pelo “caráter curioso desses instrumentos, e ele se deixava deliciar ao pensar que a Arte, assim como a Natureza, tem seus monstros, objetos de formato bestial e como vozes medonhas” (WILDE, 2014, p. 237). Não obstante, depois de algum tempo ele se cansava deles, e voltava a sentar num camarote, sozinho ou na companhia de lorde Henry, ouvindo a ópera *Tannhaüser* por ver naquela grande obra de arte uma representação da tragédia de sua própria alma (WILDE, 2014, p. 237), desvelando mais uma vez a relação da sua vida com a arte.

As experiências pelas quais revela sentir as chamadas sensações apenas intensificam o efêmero. É nessa forma que Wilde faz uma crítica ao transitório, como se o prazer servisse apenas para preencher uma lacuna no momento de êxtase e fuga da realidade. E assim Dorian Gray torna-se cada vez mais dependente da arte para evadir sua solidão. Continuando, no nono capítulo, o narrador apresenta-nos as

múltiplas influências artísticas que Dorian desfrutou ao longo dos anos, mas em certo ponto de sua vida, chegara a “entristecer-se ao refletir sobre a destruição que o Tempo causava em objetos tão bonitos e delicados” (WILDE, 2014, p. 241). Ano após ano, dedica-se a colecionar excentricidades advindas de todos os lugares do mundo. Em certo momento, “deu atenção às bordaduras e às tapeçarias que substituíam os afrescos nos aposentos das nações do Norte da Europa” (WILDE, 2014, p. 240) e de vestes e tecidos eclesiásticos.

Dorian Gray também evita também se afastar do seu retrato “que era parte importante de sua vida” (WILDE, 2014, p. 244), temendo que na sua ausência alguém pudesse entrar “no quarto, a despeito das trancas complicadas que mandara instalar na porta. É verdade que o retrato ainda preservava, sob toda a fealdade a malevolência do rosto, uma clara parecença com ele” (WILDE, 2014, p. 244), mas “tinha medo que alguém o roubasse. Pensar nisso o deixava ruborizado. Sem dúvida o mundo conheceria seu segredo” (WILDE, 2014, p. 245).

4.1.6 Reminiscências do gótico vitoriano

Ao longo da narrativa wildeana, Dorian com pouco mais “de vintes anos” (WILDE, 2014, p. 93), no início e com “trinta e dois anos” (WILDE, 2014, p. 257), nos capítulos finais, vemos que em cerca de uma década, Dorian Gray leva sua experiências ao extremo, chegando a ser evitado por muitas pessoas da aristocracia, bem como sendo recusado em lugares que frequenta, devido à sua má fama:

> Histórias curiosas passaram a correr sobre ele depois que ele fez 25 anos. Dizia-se que estivera envolvido numa briga com marujos estrangeiros num antro sórdido nas imediações de Whitechapel, e que se dava com ladrões e falsários de moedas, conhecendo os mistérios de seus ofícios. As ausências extraordinárias se tornavam notórias e, quando reaparecia nos altos círculos da sociedade, os homens que tinham ciúme do estranho amor que Dorian despertava nas mulheres cochichavam entre si nos cantos, passavam por ele com sorrisos de escárnio ou lhe lançavam olhares frios e inquisitivos, como se estivessem decididos a descobrir seu segredo (WILDE, 2014, p. 245).

Nesse excerto, temos uma referência direta a outro ambiente sórdido que Dorian Gray frequenta. No período do *fin de siècle* vitoriano um fato é conhecido na Inglaterra: um pouco antes de *O retrato de Dorian Gray* ser publicado, o distrito de Whitechapel, em Londres, foi aterrorizado por uma série de assassinatos cometidos

pelo famoso assassino Jack, o estripador, em 1888. Tais imediações das quais Wilde cita aqui evidenciam a predileção do rapaz por lugares infames e violentos. O clima sombrio desse ambiente e de tantos outros que Dorian frequenta exprime uma atmosfera negativa da cidade de Londres, sugerindo uma visão corrompida do espaço e daqueles que estão inseridos nele. Mas a fortuna e posição social de Dorian Gray minimizam sua má fama e o proviam "certo grau de segurança" (WILDE, 2014, p. 247). E apesar de ser motivos de comentários e escândalos constantes, "ele não dava a menor intenção a tais insolências (WILDE, 2014, p. 245).

E é dessa forma que

> [n]a nova paisagem gótica fictícia da cidade, no entanto, não é principalmente o submundo do crime ou os pobres que estão implicados como uma fonte de horror. O foco geralmente está muito mais nas classes médias e em expor o que está por trás das superfícies do suposto mundo civilizado e respeitável (PUNTER E BYRON, 2007, p. 40)[137].

Ainda, "dizia-se que até mesmo as criaturas pecaminosas que vagam pelas ruas à noite praguejavam ao cruzar com ele, vendo ali uma corrupção maior que a deles e conhecendo muito bem o horror de sua vida real" (WILDE, 2014, p. 247). No discurso indireto, Wilde não nos revela as criaturas que denomina de pecaminosas, mas compreendemos estas como *outsiders*, como o próprio Dorian Gray, cujas ações transgressoras superam as desses indivíduos. Pelo fato de o pecado ser uma concepção recorrente no romance e nos atos de Dorian, compreendemos esse conceito como um desvio da norma de caráter cristão, aliado também a conceitos de moral e decoro valorizados na sociedade vitoriana.

Outra temática que provém do gótico que o romance de Oscar Wilde retrata é a questão da **praga ancestral**, tropo comum nos romances góticos como *O castelo de Otranto* e *A casa das sete torres*, de Nathaniel Hawthorne e no conto *A queda da casa de Usher*, de Edgar Allan Poe, por exemplo. Numa das passagens da narrativa wildeana, o narrador nos informa que Dorian Gray "adorava caminhar pela fria e lúgubre galeria de quadros da mansão de campo, observando os retratos daqueles cujo sangue corria em suas veias" (WILDE, 2014, p. 247), questionando se traços físicos da beleza de alguns de seus ancestrais foram herdados por ele. Mas na verdade são as depravações morais e os atos transgressores "de pecado e

[137] In the new fictional Gothic landscape of the city, however, it is not primarily the criminal underworld or the poor that are implicated as a source of horror. The focus is usually far more on the middle classes, and on exposing what underlies the surfaces of the supposedly civilized and respectable world.

vergonha” (WILDE, 2014, p. 249) praticados por aqueles familiares que ele observa os retratos que parecem ter sido transmitidos de geração para geração. “Uma ligeira variação dessa convenção é o "fardo do passado", que, como a maldição ancestral, diz respeito aos infortúnios e ao mal que sobrevêm a um como resultado das ações passadas de outro” (EDWARDS, 2016, p. 169).[138]

Sobre isso, Nicholas Frankel (2014) adiciona:

> [a]s famílias aristocráticas possuíam, em geral, uma galeria na qual os antepassados os retratos dos antepassados da geração presente eram preservados e as linhagens originais podiam ser traçadas até as origens. Ao caminhar ao longo da galeria, Dorian reconhece aspectos de si próprio em cada retrato que examina. Essas semelhanças, contudo, não são primacialmente físicas. Há uma forte sugestão de que o caráter moral de Dorian é determinado racial ou geneticamente, que seu sangue não é seu. De qualquer modo, Dorian parece convencido de que deriva de uma linhagem degenerada (*apud* WILDE, 2014, p. 246).

Dessa forma, Dorian se convence que seu sangue circulava nos pecados de indivíduos do seu seio familiar, mesmo que não tenha chegado a conhecê-los. “Tinha a sensação de haver conhecido todas aquelas figuras terríveis que [...] tornaram o pecado tão maravilhoso e o mal tão admirável. De alguma forma misteriosa, era como se suas vidas fossem também dele” (WILDE, 2014, p. 251). O senso de mistério também é revelado quando o narrador nos fornece informações que “havia uma terrível fascinação em todos eles. Dorian os via à noite, e eles conturbavam sua imaginação durante o dia” (WILDE, 2014, p. 255).

Apesar de todas as tentativas de Dorian esconder o seu retrato a fim de manter seu segredo intacto, como fizera tantas vezes ao longo do romance, no seu 32º aniversário, “depois de jantar com lorde Henry, caminhava para casa por volta das onze horas da noite, envolto em peles grossas porque a noite estava fria e nevoenta” (WILDE, 2014, p. 257), quando de repente Basil Hallward cruza seu caminho. “Nesse momento, foi tomado por um estranho sentimento de medo, que não sabia explicar. Não fez qualquer sinal de reconhecimento e seguiu com passos lentos na direção de sua casa” (WILDE, 2014, p. 257). A noite é descrita através de elementos meteorológicos que expressam ainda mais a atmosfera sombria do tempo, coberto de névoas na paisagem urbana de Londres, sem citar que é também um elemento bastante representativo no gótico, de acordo com Groom (2012), bem

[138] A slight variation of this convention is the "burden of the past," which, like the ancestral curse, concerns misfortunes and evil befalling one as a result of another's past actions.

como é uma das concepções do sublime, pois suscita o perigo e o assombro, que por sua vez conectam-se ao terror (BURKE, 1993).

No intuito de despedir-se, Basil vai à casa de Dorian Gray falar-lhe "seriamente" e revela: "só falo para o seu próprio bem. Acho que você deve saber que dizem coisas horríveis sobre você em Londres... coisas que nem posso repetir" (WILDE, 2014, p. 261), mas Dorian o reprime imediatamente dizendo que seus escândalos "não têm o encanto de novidade" (WILDE, 2014, p. 261) para si. Basil continua a questionar seu amigo perguntando-lhe "por que tantos cavalheiros em Londres não vão à sua casa nem o convidam para a deles?" (WILDE, 2014, p. 263) e "por que todos os jovens que [ele] protege logo depois caem em desgraça" (WILDE, 2014, p. 263). A preocupação extrema de Basil com Dorian Gray revela seu caráter protetor de indivíduo que tenta seguir a moral vitoriana. Apesar do tempo que conhecera Dorian, o pintor zela pela imagem do rapaz, exprimindo seu desejo "que o mundo o respeite" e "que use sua influência para bem, e não para o mal" (WILDE, 2014, p. 263).

Diante dos comentários de Basil sobre a corrupção da alma, Dorian então convida-o para 'ver' a sua, o que deixa o pintor estupefato. Ao ter tal atitude pela primeira vez, Dorian

> sentiu uma emoção tremenda ao pensar que outra pessoa iria compartilhar de seu segredo, que o homem que havia pintado o quadro que estava na raiz de toda a sua vergonha haveria de carregar pelo resto da vida a memória pavorosa do que havia feito (WILDE, 2014, p. 265).

E continua, afirmando que mantém "um diário que registra tudo que [faz] mas nunca sai do quarto onde é escrito" (WILDE, 2014, p. 265), referindo-se ao seu retrato pintado por Basil anos atrás. O rapaz então dirige-se a Basil e exclama: "Você é a única pessoa do mundo que tem o direito de saber tudo sobre mim. Tem a ver mais com a minha alma do que pensa" (WILDE, 2014, p. 267). Essa fala de Dorian Gray pode entendida que apenas aquele que o fez ciente de sua própria beleza é quem pode partilhar de ver a sua alma, uma vez que Dorian só teve consciência de sua alma quando passou a vê-la de forma monstruosa no seu retrato pintado por Basil.

No antepenúltimo capítulo do romance temos a criação de uma atmosfera ainda mais sombria quando Dorian Gray leva Basil ao sótão onde está o seu retrato sobrenatural. Ao subirem as escadas, "o lampião projetava sombras fantásticas na

parede [...]. O vento, que começava a soprar mais forte, sacudia algumas das janelas" (WILDE, 2014, p. 267), e quando entraram "uma corrente de ar frio os atingiu, dando uma coloração alaranjada à chama" [...]. Basil Hallward olhou ao seu redor com uma expressão de perplexidade" (WILDE, 2014, p. 267- 268) ao se encontrar em um ambiente tão ermo, escuro e sem vida. Quando Dorian Gray tira o pano do retrato, o narrador descreve-nos a sensação de Basil ao ver a monstruosidade que agora acometera o belo retrato que pintara anos atrás:

> Um grito de horror escapou dos lábios do pintor ao ver, na luz débil, a horrenda figura que lhe sorria maliciosamente. Havia algo naquela expressão que o repugnava, que lhe dava asco. [...] Era o rosto de Dorian Gray que ele estava vendo! O horror, fosse o que fosse, não desfigurara de todo aquela figura extraordinária. Havia ainda resquícios de ouro nos cabelos que começavam a rarear, algum toque de vermelho na boca sensual. Os olhos toldados guardavam um pouco do azul encantador, as nobres curvas ainda não haviam desaparecido totalmente das narinas bem talhadas e da garganta elástica. Sim, era o próprio Dorian. Mas quem pintara aquilo? Tinha a impressão de conhecer seu estilo na utilização dos pincéis, a moldura fora desenhada por ele. A ideia era absurda e, no entanto, o amedrontou. Pegou a vela e a aproximou da tela. No canto inferior esquerdo, constava seu nome em longas letras de um vermelho-alaranjado muito brilhante. [...] Voltou-se outra vez na direção do retrato e o contemplou. [...] trouxe a vela para perto da tela e a examinou. A superfície parecia intocada, como deixara. Aparentemente, a degeneração e o horror vinham de dentro. Graças a algum estranho processo de vida interna, a lepra do pecado comia lentamente o retrato. O apodrecimento de um cadáver na água não era tão horripilante (WILDE, 2014, p. 271).

Inicialmente, o elemento fantástico aqui é destacado nas sensações de Basil Hallward, que ao contemplar o retrato, hesita se aquela obra era ou não seu trabalho, ainda que a sua razão pareça confirmar que a tela monstruosa à sua frente fora pintada por ele. A sensação negativa de horror que a figura retratada ali desperta no pintor também aprimora a atmosfera gótica do trecho descrito. Como aponta Frankel (2014 *apud* WILDE, 2014, p. 270): "a repugnância e a aversão diante do mal são ingredientes usuais na ficção gótica. Os termos com os quais Wilde descreve a reação de Hallward relembram os utilizados por seu tio-avô, Charles Maturin, no romance *Melmoth the wanderer* (1820)".

Os resquícios das cores originais (dourado, azul e vermelho) e usadas por Basil, ainda visíveis na tela, são elementos significativos para pensarmos como uma metáfora para os traços morais, positivos e cristãos que Dorian ainda pode desempenhar na narrativa, uma vez que sua alma pode não ter sido corrompida por completo e ele poderia também se redimir de seus pecados, como Basil diz para Dorian: "Nunca é tarde demais, Dorian. Vamos nos ajoelhar e tentar nos lembrar de

uma oração" (WILDE, 2014, p. 271). Porém, esses vestígios desaparecerão por completo quando Dorian Gray cometer o ato mais transgressor no romance, que é assassinar violentamente Basil Hallward. Além disso, o narrador revela-nos que a maldade e o horror pareciam vir de dentro, ou seja, da alma de Dorian Gray, não das características externas do personagem. E nesse sentido há também outra metáfora sobre o mal e transgressão, expressa na comparação dos efeitos do pecado aos sintomas físicos da lepra que são visíveis no retrato.

Acometido por "sentimento de ódio para com Basil", Dorian Gray apanha "uma faca e a enfia na grande veia que corre atrás da orelha, empurrando violentamente a cabeça do pintor contra a mesa e continuando a esfaqueá-lo" (WILDE, 2014, p. 271). Tais atos brutais "das facadas faria com que os primeiros leitores de Wilde se recordassem dos horripilantes assassinatos de Jack, o Estripador" (FRANKEL, 2014 *apud* WILDE, 2014, p. 272), ocorridos cerca de dois anos antes da publicação do romance.

No dia após o assassinato de Basil Hallward, Dorian Gray tenta agir com cautela diante do acontecido no intuito de se livrar do corpo e então recorre a um antigo colega chamado Allan Campbell, um jovem químico que oculta o corpo do Basil usando "um experimento químico [...´] para destruir o cadáver" (WILDE, 2014, p. 289). Para Allan, Dorian é "ignóbil, vil" (WILDE, 2014, p. 293) e "foi de degradação em degradação até chegar ao crime" (WILDE, 2014, p. 293), considerado o ato o mais criminoso e transgressor que Dorian cometera.

Após esse procedimento, Dorian Gray volta à sala em que cometera o crime, "entreabr[e] a porta e v[ê] retrato em plena luz do sol, com o ar de zombaria no rosto" (WILDE, 2014, p. 296). A mudança no retrato agora atinge o nível máximo, como o narrador no descreve a cena:

> Mas o que eram aqueles borrifos que brilhavam ainda úmidos numa das mãos, como se quadro houvesse suado sangue? Uma coisa pavorosa, mais pavorosa naquele momento do que o corpo silencioso que sabia estar estirado sobre a mesa (WILDE, 2014, p. 296).

Tal ocorrido deixa Dorian Gray assustado, jogando um pano por cima do quadro (WILDE, 2014, p. 296) no intuito de esconder-se do monstruoso retrato, que agora lhe causara medo e repulsa.

No último capítulo do romance, Dorian Gray assume para seu fiel amigo lorde Henry arrepender-se de suas ações e de ter dedicado a vida ao prazer, relevando:

“[j]á fiz muitas coisas pavorosas na vida. Não vou fazer mais. Comecei minhas boas ações ontem mesmo (WILDE, 2014, p. 299) e adiciona: “cultura e devassidão [...], conheci alguma coisa de ambas. Agora me parece horroroso que as duas sejam encontradas juntas. Porque tenho um novo ideal, Harry. Vou me transformar. Acho que já mudei (WILDE, 2014, p. 301). Dorian Gray considera uma boa ação ter “poupado alguém” (WILDE, 2014, p. 301), ou seja, terminar uma relação amorosa com Hetty Mertton, “uma moça simples do campo, muito bonita e incrivelmente parecida com Sybil Vane” (WILDE, 2014, p. 301), antes de desgraçar e arruinar a vida [dela] (WILDE, 2014), expondo ainda para lorde Henry que essa é a “primeira boa ação que [faz] em anos, o primeiro e pequeno sacrifício que [se] impôs até hoje. [...] Quero ser melhor. Vou ser melhor” (WILDE, 2014, p. 302). Ao ouvir a fala de Dorian, seu amigo completa: “Meu querido rapaz, você está realmente começando a virar um moralista. Em pouco tempo irá alertar as pessoas contra os pecados que se cansou de cometer” (WILDE, 2014, p. 306-307).

Como sempre ouvira os conselhos e aforismos de lorde Henry, ao chegar em sua mansão começara a refletir sobre a sua alma e as ações que cometera ao longo dos anos. O narrador questiona-nos:

> Seria realmente verdade que ninguém era capaz de mudar? Sentiu uma saudade imensa da pureza intocada de sua meninice – a meninice branca e cor-de-rosa, como lorde Henry certa vez a definira. Sabia que havia maculado, enchido a mente de degradações e tingido de horror seus devaneios; que tinha exercido uma má influência sobre os outros, e sentido horrível prazer em fazê-lo. E, das vidas que haviam cruzado com a sua, ele havia desgraçado as mais límpidas e mais promissoras (WILDE, 2014, p. 307).

Esse é a maior indagação que Wilde deixa ao seu leitor ao questionar a verdadeira natureza de Dorian Gray. Nesse sentido, cabe mais um questionamento: o mal e os pecados praticados em vida pelo personagem realmente não poderiam redimidos? As atitudes altruístas de Dorian Gray seriam capazes de fazê-lo reverter os crimes que cometera ao longo de toda a sua história? Seria impossível ele se libertar do passado? E o retrato voltaria a ser belo depois que ele confessasse suas mais diversas transgressões morais? E com esses pensamentos em mente: “perguntou-se se teria ocorrido alguma mudança no retrato que mantinha em seu quarto. Quem sabe ele já não seria tão horripilante quanto antes” (WILDE, 2014, p. 308).

Assim, foi verificar pela última vez o seu retrato:

> Pegou o lampião em cima da mesa e subiu as escadas sem fazer barulho. Destrancando a porta [...], entrou silenciosamente, retrancando como de costume a porta, e afastou o pano roxo dela. Saltou um grito de dor e indignação. Não via nenhuma mudança, exceto nos olhos, onde havia um quê de sagacidade e na boca, que agora exibia a prega curvada do hipócrita. O retrato continuava repugnante - se possível, mais repugnante do que antes – e as gotículas escarlates que afloravam na mão pareciam mais brilhantes, como sangue recém-derramado. [...] Por que a mancha vermelha estava maior que antes? Parecia ter se espalhado como uma terrível doença sobre os dedos enrugados. Havia sangue nos pés como se tivesse pingado do corpo, sangue até mesmo na mão que não empunhara a faca (WILDE, 2014, p. 289).

Ao pensar que o seu retrato “era um espelho injusto [...] de sua alma que ele estava contemplando” (WILDE, 2014, p. 289) e que poderia revelar todos os pecados e crimes, como “um pequeno indício capaz de denunciá-lo” (WILDE, 2014, p. 289), pela primeira vez Dorian sente aversão à sua pintura. E agora

> [c]umpria destruí-lo. Por que o mantivera por tanto tempo? No passado sentira prazer em vê-lo mudar e envelhecer. Ultimamente, isso não lhe trouxera nenhuma alegria. Mantivera-o acordado à noite. Quando viajava, sentia o terror de que os outros pudessem vê-lo. Emsombrecera suas paixões com a melancolia. A simples lembrança de sua existência empanara muitos momentos de satisfação. Tinha sido com uma consciência. Sim, tinha servido como sua consciência. Ele o destruiria. Como matara o pintor, mataria sua arte – e tudo que isso significava. Mataria o passado e, quando isso acontecesse, ele estaria livre (WILDE, 2014, p. 309-311).

A destruição da obra que há tanto representara sua alma, decadente e monstruosa, logo acarretaria a destruição de si próprio e consequentemente sua beleza. No fim do romance, Dorian Gray é tomado por uma repulsa do que o retrato transparece e cabe aqui questionar-nos novamente como o próprio narrador do romance incita o leitor: Dorian Gray começa a nutrir repulsa pela pintura justamente porque viu que as boas ações que começara a praticar não apagariam seu passado e sua vida de transgressões, crimes e pecados? As ações do homem seriam irreversíveis ou a redenção não passaria de uma mentira?

Vendo que seus esforços para se tornar ‘bom’ foram em vão, Dorian Gray então se mata com a mesma faca que assassinara Basil no pensamento de que, “como matara o pintor, mataria sua arte – e tudo que isso significava. Mataria o passado e, quando isso acontecesse, ele estaria livre” (WILDE, 2014, p. 309-311). E de forma semelhante aos atos violentos que cometera ao esfaquear Basil, Dorian avança “contra a tela, rasgando-a de cima baixo” (WILDE, 2014, p. 309-311).

No último trecho do romance, vemos ocorrer o processo de inversão, quando o monstro da arte pictórica volta-se contra a beleza física do rapaz. Logo, ao se suicidar, a feiura e o grotesco estampados no retrato são devolvidos a Dorian Gray, que causou a própria ruína de sua alma. O tom moral do fim do romance é expresso quando Dorian Gray é encontrado morto no quarto que mantivera sua pintura há anos em segredo. Nesse espaço, os empregados:

> [a]o entrarem, depararam na parede com um magnifico retrato do padrão como o tinham visto pela última vez, no esplendor de sua extraordinária juventude e formosura. No chão, jazia um homem morto, trajado a rigor, com uma faca espetada no coração. Seu rosto era murcho, enrugado, tinha uma aparência totalmente repugnante. Só depois de examinarem os anéis é que reconheceram que era ele (WILDE, 2014, p. 309-311).

Assim, "monstro gótico é precisamente um sinal disciplinar, um aviso de o que pode acontecer se o corpo estiver aprisionado por seus desejos ou se o sujeito é incapaz de se disciplinar totalmente e com sucesso"[139] (HALBERSTAM, 1995, p. 72), como Dorian Gray, por vaidade, tantas vezes tentara mas sem sucesso. E nesse sentido, "o fracasso na autodisciplina, como exemplificado pelo Dr. Jekyll e Dorian Gray, resulta na morte social [...] e em última instância, na morte física" (HALBERSTAM, 1995, p. 72), como, de fato, ocorre no final do romance. O monstro da arte devolve sua feiura da alma para aquele que o aprisionou há tanto tempo e assim, em O retrato de *Dorian Gray*, "o desviante na sociedade que exibe tendências regressivas não é [...] um monstro cujo desvio é causado pelo seu narcisismo extremo, um tema gótico decadente cuja beleza é a fonte de Horror[140]" (DRYDEN, 2003).

[139] The Gothic monster is precisely a disciplinary sign, a warning of what might happen if the body is imprisoned by its desires or if the subject is unable to discipline him- or herself fully and successfully. [...]The failure to self-discipline, as exemplified by both Dr. Jekyll and Dorian Gray, results in social death, outlaw and outcast status, and ultimately physical demise.

[140] In *Dorian Gray*, the deviant in society exhibiting regressive tendencies is not a monster whose degeneracy is figured in his repulsiveness, as in Hyde, but rather a monster whose deviancy is caused by his extreme narcissism, a decadent Gothic subject whose beauty is the wellspring of horror.

5 DORIAN GRAY DO CINEMA À TELEVISÃO CONTEMPORÂNEA

O romance *O retrato de Dorian Gray* já consta com mais de 30 adaptações audiovisuais até 2016, de acordo com o site IMDb[141]. Além das adaptações fílmicas, o único romance de Oscar Wilde também já ganhou outras versões, releituras e muitos outros termos correntes nos estudos da adaptação, em ópera, musical, teatro e, na contemporaneidade, em seriados de televisão, como é o caso de *Penny dreadful* e *O mundo sombrio de Sabrina*.

De uma forma geral, as adaptações fílmicas do romance wildeano têm como base a trama completa do romance. As adaptações, referidas apenas como longas-metragens, minisseries e filmes produzidos para a televisão, mostram a importância do único romance de Wilde para o cinema, principalmente dos elementos do sobrenatural, que são mais valorizados nessas adaptações audiovisuais.

Entretanto, a adaptação mais aclamada é a de 1945, dirigida por Albert Lewin, que apresentava Hurd Hatfield no papel de Dorian Gray e George Sanders como o pintor Basil Hallward. O filme teve duas indicações ao Oscar, uma como “Melhor atriz coadjuvante”, por Angela Landsbury como Sibyl Vane, e ganhou o prêmio de “Melhor cinematografia”, em duas versões, preto e branco e em Technicolor. Ainda, é nesse filme que a famosa pintura grostesca e monstruosa de Ivan Albright aparece. Como veremos posteriormente, o próprio John Logan afirmou que se inspirou nessa pintura para criar o retrato igualmente monstruoso de Dorian Gray em *Penny dreadful*.

A versão mais contemporânea do filme, no entanto, contou com uma superprodução. Dirigido por Oliver Parker, o filme *Dorian Gray* (2009) inicia em *media res*, a partir do ocultamento do assassinato de Basil Hallward que Dorian Gray comete. Na adaptação de Oliver Parker, os elementos góticos vitorianos são bem explorados, principalmente o ambiente decadente da Londres *fin-de-siècle* e as ações transgressoras e libertinas de Dorian Gray.

Outras adaptações, apesar da qualidade estética questionável, também recriam de forma criativa o personagem Dorian Gray, a exemplo de *Dorian Gray: pacto com o diabo* (2002-2003), em que o personagem Louis é um belo assistente de fotografia que sonha em ser um famoso modelo. No filme, um agente de moda, impressionado com a beleza de Louis, dá-lhe o nome artístico de Dorian, em

[141] Cf. <https://www.imdb.com/list/ls029999599/>. Acesso em: 10 jan. 2020.

homenagem a Dorian Gray, e um retrato emoldurado, que se tornará a fotografia que Louis passará a admirar, a qual estampará seus pecados.

A ideia de fama e ambição também é retratada no filme para a televisão *Os pecados de Dorian Gray* (1983), película em que a personagem principal é adaptada no papel de uma jovem mulher cujo desejo é se tornar uma atriz famosa mundialmente. Para isso, recorre a uma barganha diabólica pela beleza e juventude eternas, enquanto sua alma é aprisionada e envelhece num vídeo.

Em boa parte das adaptações fílmicas da narrativa literária *O retrato de Dorian Gray* há a inclusão dos principais elementos narrativos como enredo, atmosfera, tempo, espaço, temas, entre outros. Porém, em outras, permanecem apenas as temáticas do pacto sobrenatural em troca de beleza e juventude infinitas e, consequentemente, de imortalidade, e a materialização grotesca da imagem, seja ela em pinturas, fotografias ou outras formas pictóricas. Não é nosso objetivo discutir tais acepções nesta tese, mas refletir como o romance de Wilde, depois de 130 anos de sua publicação, dialoga com esses discursos artísticos.

Além disso, em filmes como *A liga extraordinária* (2003), adaptação homônima da HQ de Alan Moore em que Dorian Gray é adicionado, e nos seriados *O mundo sombrio de Sabrina* (2018-) e *Penny dreadful*, o principal elemento adaptado é a categoria personagem. Dessa forma, a “caracterização, processo utilizado pelo narrador para criar a ilusão da existência de espaços e personagens” (BRAIT, 2017, p. 27), como Dorian Gray, tem sido um ponto relevante para discutirmos as concepções estéticas que cada cineasta apresenta ao adaptar o protagonista do único de Oscar Wilde.

5.1 Representações do personagem Dorian Gray em *Penny dreadful*

Especificamente no episódio 02, somos apresentados ao personagem Dorian Gray. Através da prostituta tuberculosa Brona Croft, que foi convidada a prestar serviços para o jovem, conhecemos sua mansão vitoriana numa movimentada rua de Londres. Ao entrar na mansão, Brona Croft se depara com a excessiva decoração pictórica da casa, até que percebe o jovem Dorian Gray, de costas, observando as dezenas de quadros pintados numa espaçosa sala.

Figura 13 - A mansão de Dorian Gray

Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Na sequência de imagens acima, que se alternam em planos gerais e em plano médio, percebemos o personagem observar as pinturas de sua mansão, quando posteriormente é surpreendido pela presença de Brona Croft. O destaque da *mise-en-scène* recai nos elementos de decoração do ambiente em tons cinzas (*gray*), com referência ao próprio nome do personagem. Na terceira imagem, vemos uma aproximação entre os dois personagens, que é destacada pelo reflexo embaçado do piso da casa.

O reflexo embaçado também pode funcionar como uma técnica de espelhamento, que duplica o sentido do que está sendo exposto, através da metaficção. Como já mencionado, esse tipo de ficção é consciente de seu próprio *status* como construção narrativa e linguística. Trata-se de uma prática comum aos leitores e espectadores contemporâneos que estão cientes da autoconstrução da narrativa como *narrativa* (WAUGH, 1984), pois, como aponta Roman Jakobson, a "linguagem compartilha muitas propriedades com alguns outros sistemas de signos ou mesmo com todos eles [...]" (JAKOBSON, 1995, p. 119), como ocorre na cena.

Assim, o espelhamento também pode ser utilizado esteticamente como a antecipação de dois acontecimentos que serão melhor explorados no decorrer da segunda e terceira temporadas de *Penny dreadful*: a morte e, posterior, ressuscitação da personagem Brona Croft em Lily, e também os segredos do retrato de Dorian Gray, descobertos pela transgenêro Angelique, com quem ele terá um breve relacionamento amoroso. Brona Croft será revivida no laboratório de Victor Frankenstein através dos seus procedimentos científicos "não-convencionais", assim como ele fez com Proteus e a Criatura.

Na sua segunda vida, Lily desempenhará o papel de outra personagem feminina, agora amedrontadora, empoderada e vingativa. Na última temporada da série, Lily recrutará prostitutas que, assim como ela, sofreram as mais diversas formas de abuso nas mãos de homens, iniciando então um plano de domínio sob o sexo masculino. Assim, Lily será o reflexo contrário, como no espelho, da submissa Brona Croft.

Ainda sobre o caráter autorreferente do episódio, temos outra cena em que Dorian Gray nos é apresentado no mesmo espaço principal de sua mansão, a sala com diversos quadros. Primeiro, o semblante do personagem aparenta estar entediado, ao observar a prostituta Brona Croft, que posa de modelo, para um fotógrafo particular.

A fotografia em *Penny dreadful* apresenta três funções, nas palavras de Gosling (2015):

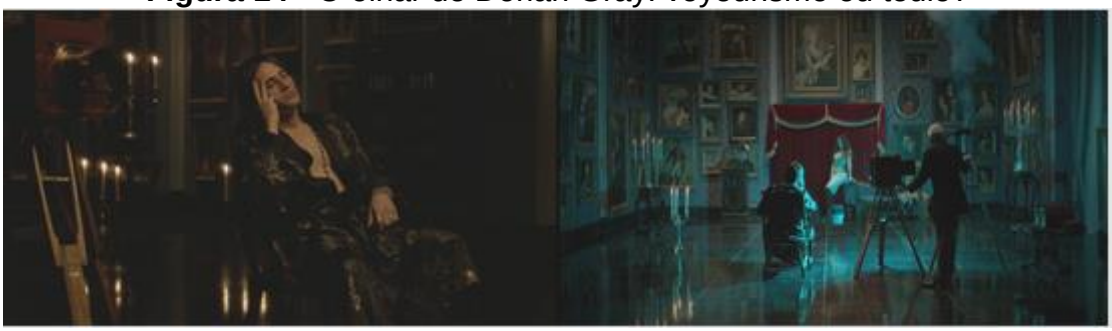
> Primeiro, vemos ela sendo usada como uma ferramenta no desenvolvimento da pornografia, registrando a extravagância de Brona, no encontro amoroso sanguinário com Dorian. Então, vemos a fotografia ser usada nas primeiras formas de investigação forense, quando o Inspetor Galsworthy pede fotografias da cena do crime de Spitafields, com corpos despedaçados de mãe e filha *in loco* [...]. Depois, vemos ela capturar o primeiro retrato impassível de Miss Ives – um momento austero, congelando no tempo a cautelosa ansiedade em seus olhos, mas também revelando sua determinação quando ela escolhe olhar diretamente para as lentes da câmera (GOSLING, 2015, p. 118)[142].

Através da cena em que Dorian Gray contempla indiferentemente a modelo, percebemos um dos elementos mais relevantes na caracterização do personagem:

[142] We see it first used as a tool in the development of pornography, recording Brona´s wanton, blood tryst with Dorian. Next, we see it used in the earliest forms of forensic investigation, as Inspector Galsworthy asks for photographs of the Spitafields murder scene, with the butchered bodies of mother and child in situ. [...] After, we see it capture Miss Ives´very first, unsmiling portrait – a stern moment, freezing in time the wary anxiety in her eyes, but also revealing her determination as she chooses to look directly into the câmera lens.

as vestimentas luxuosas. O personagem usa um roupão de seda preto desenhado com arabescos dourados e anéis dourados nos dedos, seguindo o estilo dos dândis decadentes da Era Vitoriana. Posteriormente, o personagem começa a observar as expressões e comportamento de Brona diante da máquina de fotografia e pede para que a moça comece a se despir. O clímax da cena ocorre quando Brona tosse e expele sangue pela boca, sintoma característico da tuberculose, o que faz Dorian Gray sentir-se morbidamente atraído pela moça, principalmente pelo seu atual estado de saúde.

Figura 14 - O olhar de Dorian Gray: voyeurismo ou tédio?



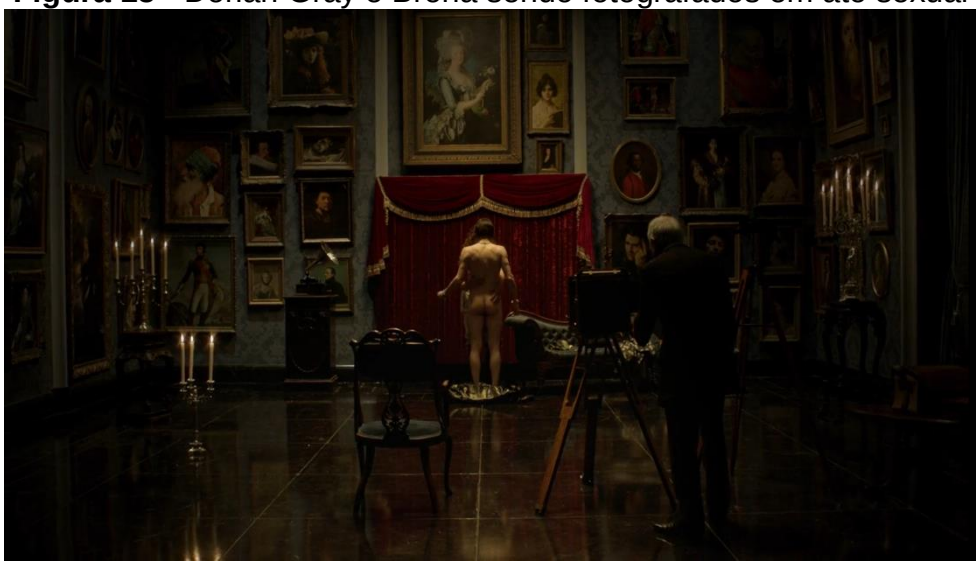
Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

A cena completa merece destaque por sua iluminação, recurso que está igualmente atrelado à caracterização dupla do personagem. À esquerda da figura 14, em plano médio, vemos Dorian Gray sentado e centralizado num ambiente escuro, com pouco uso de iluminação; nesse local, apenas as luzes de algumas velas postas em candelabros aparecem. À direita, por outro lado, temos três personagens em um plano geral que foca em toda a parede principal do salão de retratos da mansão Gray, com Brona ao centro, no meio de uma cortina vermelha, cor simbólica para a ação da cena. Na cena, a luz-chave, como aponta Bordwell (2013), “proporciona a iluminação mais dominante [...], é mais direcional e, geralmente, corresponde à fonte de luz de motivação no cenário” (p. 225), cuja ênfase está na modelo sendo fotografada no centro da sala entre os diversos quadros nas paredes.

Ao perceber a fragilidade e estado de decadência de Brona Croft, Dorian Gray então vai ao encontro da personagem, declarando: “Nunca fodi uma criatura moribunda antes. Será que sente as coisas mais profundamente? Você sente dor?” (PENNY DREADFUL, 2014, T01E02), demonstrando sentir prazer no sofrimento alheio, se não na decadência alheia, iniciando o ato sexual com Brona, que foca o

personagem mais uma vez de costas, agora com a iluminação central, “reconhecida por sua tendência a eliminar sombras” (BORDWELL, 2013, p. 223).

Figura 15 - Dorian Gray e Brona sendo fotografados em ato sexual



Fonte: *Print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Além disso, na cena que retrata Dorian Gray, percebemos dois elementos que a série adiciona ao personagem homônimo do romance de Oscar Wilde: traços psicológicos de sadomasoquismo[143] e voyeurismo[144], que serão mais perceptíveis ao longo das temporadas da série. A adição desses elementos psicanalíticos produz outros sentidos na análise do personagem e também pode funcionar como a intenção do diretor e dos produtores de acrescentar componentes narrativos para dar continuidade à construção das personagens ao longo do seriado, o que ocorre também no cinema, pois “como qualquer outra arte, numa *escolha* e numa *ordenação*, o cinema dispõe de uma prodigiosa possibilidade de densificação do real que é, sem dúvida, a sua força específica e o segredo do fascínio que nos exerce” (MARTIN, 2005, p. 31).

[143] “Termo forjado por Sigmund Freud, a partir de sadismo e masoquismo, para designar uma perversão sexual baseada num modo de satisfação ligado ao sofrimento infligido ao outro e ao que provém do sujeito humilhado. Por extensão, esse par de termos complementares caracteriza um aspecto fundamental da vida pulsional, baseado na simetria e na reciprocidade entre um sofrimento passivamente vivido e um sofrimento ativamente infligido (p. 681)” (ROUDINESCO; PLON, 1998).

[144] No voyeurismo, é o órgão visual que desempenha o papel de zona erógena. [...]O olho, a zona erógena mais distante do objeto sexual, desempenha um papel particularmente importante nas condições em que se realizará a conquista desse objeto, transmitindo a qualidade especial de excitação que o sentimento da beleza nos dá. Chamaremos as qualidades do objeto sexual de excitantes. Essa qualidade determina, por um lado, um aumento da excitação sexual, ou a provoca, se ela ainda falta(KAUFNANN, 1996).

Nesse contexto, nos apoiamos nas considerações de Bazin (2001), que concorda com a visão criativa da adaptação, na qual a liberdade de interpretação do texto-fonte e mesmo a releitura do adaptador tornam-se um processo de livre criação, apontando que “a arte não é um simples servo, um simples transmissor de outras ideologias; em vez disso, tem seus próprios processos independentes e seu papel ideológico” (STAM, 1993, p. 24). As considerações de Linda Hutcheon (2013) também são relevantes para discutir a série bem como a construção narrativa do personagem Dorian Gray, uma vez que a autora afirma que a adaptação pode também ser considerada como “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (p. 30). Assim, apontamos que esses três modos da adaptação podem ser usados para analisarmos a série *Penny dreadful.*

Nesse sentido, John Logan, produtor da série, aponta as razões de retratar o personagem de Oscar Wilde com uma caracterização que ao mesmo tempo exclui e adiciona elementos do romance:

> Porque eu tive a oportunidade de explorar o personagem de maneira diferente, eu decidi evitar alguns paradigmas sobre ele [...]. O que me fascina sobre Dorian Gray é a eternidade – a tristeza essencial de um personagem que nunca irá morrer. Todas as conexões humanas que ele faz são transitórias, por que elas vão envelhecer e morrer, o que não acontecerá com ele. Isso o tem deixado, quando o encontramos em *Penny Dreadful*, distante de seu coração, alienado de suas próprias afeições (*apud* GOSLING, 2015, p. 108)[145]

Primeiramente, na construção diegética da série, há a inserção declarada de ao menos sete romances, novelas e *penny dreadfuls* da literatura inglesa do século XIX, sem citar os outros personagens isolados de outras tradições literárias, como Caliban e Hécate, das peças *A tempestade*[146] e *Macbeth*, de William Shakespeare. Segundo, há o ato criativo e subjetivo do diretor em se apropriar ou mesmo recuperar determinados textos-fonte. Essa prática pode ser encarada com o objetivo

[145] Because I had the opportunity to explore the character differently, I chose to step away from some Oscar Wilde´s paradigms about him. [...] what fascinates me about Dorian Gray is eternity – the essential sadness of a character who will never die. Any human connections he makes are transitory, because the´re going to age and die and he´s not. It has made him, by the time we meet him in Penny Dreadful, aloof to his heart, alienated from his own affections.

[146] Harold Bloom, em *Shakespeare: A invenção do humano*, aponta que Caliban, que tem fala de pouco mais de 100 linhas em *A Tempestade*, é o personagem que mais se destaca na peça. Metade homem, metade monstro marinho, Caliban contém pathos autêntico, mas não pode ser interpretado como um personagem admirável. Bloom acrescenta que a peça de Shakespeare da qual o personagem da Criatura leva o nome em *Penny dreadful* é praticamente desprovida de enredo e a própria tempestade provocada por magia é o único evento externo que serve como incidente.

de restaurar ou retomar o texto literário, explicitando os seus não-ditos, como ocorre como o personagem Dorian Gray. Terceiro, o extensivo engajamento intertextual literário e artístico é evidente ao longo de toda a série. Suas referências a autores e poetas, poemas, obras, óperas, peças teatrais, obras românticas e vitorianas, entre outras, dialogam com a concepção estética da série, "gerando uma pluralidade de vozes que não se fundem em uma consciência, mas que, em vez disso, existem em registros diferentes, gerando um dinamismo dialógico entre elas próprias" (STAM, 2000, p. 96).

Assim como a Criatura de *Frankenstein*, Dorian Gray serve como uma "mistura complexa" do personagem criado por Oscar Wilde, resultando na visão da "adaptação e interpretação do próprio John Logan para a série" (GOSLING, 2015, p. 150)[147]. Além desses aspectos, em *Penny dreadful*,

> Dorian Gray encarna o homem decadente do fim de século XIX e sintetiza toda atmosfera obscura, melancólica, psicossexual e pessimista do seriado. Apesar de compactuar de um dandismo e hedonismo exacerbados, esse personagem exprime o vazio do homem moderno, vivendo a vida no limite, sem se importar com a moralidade. Sua imortalidade e beleza, tanto na série quanto no romance de Oscar Wilde, não são sinônimos de completude espiritual, mas sim de um certo niilismo (FERNANDES; MAGALHÃES, 2018, p. 140).

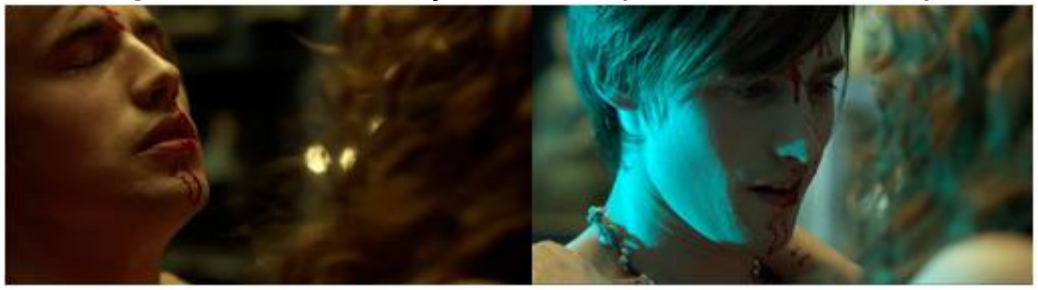
Nesse contexto, o personagem criado por John Logan representa o dândi decadente do fim do século XIX, aquele que vive intensamente os prazeres mundanos que lhe são possíveis, mas isso não é o suficiente para completar sua realização pessoal. O efêmero e o hedonismo parecem ser as palavras que o definem, expressando sua insatisfação com o mundo. Como uma colagem de outros personagens da ficção televisual contemporânea, como Dandi Mott, do seriado *American horror story*, excêntrico e preso em seu próprio mundo, Dorian Gray representa um misto de características do próprio autor Oscar Wilde pelo excesso de dandismo, ressoando ecos com o personagem homônimo do filme *O retrato de Dorian Gray* (2009), de Oliver Parker, cuja ênfase na sexualidade indefinida é bastante retratada em *Penny dreadful*.

5.2 Dorian Gray: o dândi wildeano entre espelhos, retratos e sombras

[147] Is a complex mix [...] of John Logan´s own adaptation and interpretation of that for the series.

Para além de niilista, o personagem Dorian Gray da série “é etéreo, aparentemente distante do persistente avanço do tempo, se movendo através do mundo e todos os seus prazeres – e dor [...]” (GOSLING, 2015, p. 108)[148], como ocorre nas cenas em que o jovem se encontra com a prostituta Brona, nas imagens a seguir:

Figura 16 - Demonstração do masoquismo de Dorian Gray



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Os dois *frames* da figura 16 capturam o momento que Brona Croft jorra sangue no rosto de Dorian Gray, motivo este que desperta ainda mais o desejo de Dorian pela jovem prostituta. Ainda nessa mesma cena, que dura 3 minutos e 15 segundos, a ênfase da *mise-en-scène* recai sobre uma câmera fotográfica vitoriana cuja lente frontal reflete os corpos nus de Dorian Gray e Brona Croft sendo fotografados durante o ato sexual. Assim, o reflexo que vemos na lente da câmera (figura 17) duplica a própria imagem que vemos: a que nós espectadores vemos na cena retratada e a que o fotógrafo captura na cena, que foca Dorian de costas, em um plano médio.

[148] Dorian is etheral, seemingly removed from the relentless march of time, moving through the world and all its pleasures – and pain – at a slight, alienated distance.

Figura 17 - *Mise-en-abyme*: as múltiplas narrativas dentro da narrativa

Fonte: *Print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

De acordo com Annabela Rita (2010), a *mise-en-abyme* acarreta também a redundância, o que resulta na previsibilidade da ficção. Assim, na série *Penny dreadful*, o uso dessa técnica de espelhamento antecede o caráter duplo dos personagens, como será discutido mais adiante. Nesse mesmo episódio, durante o baile de Mr. Ferdinand Lyle, Vanessa nota o jovem Dorian Gray, que logo se apresenta a ela. Numa atmosfera de sedução e mistério, ambos os personagens se sentem atraídos um pelo outro: “É um prazer Srta. Ives, eu não pude deixar de notar seu ceticismo” (PENNY DREADFUL, 2014, T01E02), quando a personagem responde: “Acha mesmo que sou cética?” (PENNY DREADFUL, 2014, T01E02). Dorian continua: “... com a sala, bem agressiva com os motivos chineses e geograficamente excêntrica no mínimo. Essa mesma sala é japonesa, siamesa, egípcia e balinesa” (PENNY DREADFUL, 2014, T01E02).

No trecho do diálogo inicial entre ambos os personagens, Dorian Gray faz um breve comentário sobre a decoração da mansão do Mr. Lyle, apresentando a sala como um espaço de concepção esteticista, “caracterizada pelo interesse em arte japonesa, pela evocação de certos estados de espírito, pela exploração de sofisticadas combinações de cores, pela ênfase na inventividade da arte, pela descrição ocasional de uma forma de arte em termos de outra” (LITTLE, 2010, p. 90). A caracterização do figurino de Dorian Gray na cena logo nos remete a um dândi vitoriano, como o próprio Oscar Wilde.

> O dândi é um homem elegante que consagra a sua vida a reformular a sua existência por meio da elegância, dirigindo cada uma de suas faculdades para o seu aperfeiçoamento espiritual. No entanto, nem tudo se resume ao belo e à bela aparência no espaço público, pois o dandismo não pode dispensar a reflexão crítica e a constante revisão de sua atitude. Nessa perspectiva, tenta inovar seus modos e maneiras alterando seu vestuário e sua vida, seu trabalho consiste nesse esforço: apresentar a sua diferença. [...]. O dândi tem a capacidade de permanecer na memória das pessoas a partir de sua capacidade alquímica de transcender o comum em algo extraordinário. Ele performa a sua própria vida. O instante é, para o dândi, o símbolo de uma realização única do trabalho de si como um ritual a ser experimentado e vivido esteticamente. Para cada um de seus atos há uma dimensão ascética obtida pelo estudo calculado e reflexivo do belo gesto. [...] Em 1863, o dandismo havia se afirmado como uma manifestação de uma condição de existência para além do dinheiro, da classe e da aparência. Fazer de si mesmo uma obra de arte era o imperativo que ofereceria ao dândi o ethos de exceção (ADVERSE, 2018, p. 117-121).

Na série, o personagem Dorian Gray se utiliza dos preceitos do Esteticismo como se fosse um próprio artista ou intelectual do movimento, expondo o seu conhecimento para tentar "provocar uma variedade complexa [...] de reações sensuais e intelectuais no observador" (LITTLE, 2010, p. 90), que é Vanessa Ives. Assim, o personagem tenta seduzir Vanessa explicando-a os motivos artísticos do lugar em que ambos se encontravam no momento. Esse personagem também nos é apresentado como uma caracterização do típico herói byroniano: charmoso, bonito, educado, rico e sedutor e, principalmente, entediado com a vida.

> Como fãs, podemos invejar o poder de Manfred, Q, Lestat e Angel, mas não invejamos seu aborrecimento com sua imortalidade e sua tristeza e isolamento perpétuos. Os heróis byronianos contemporâneos nos dão, assim como Manfred, uma experiência vicária de total autonomia e poder, mas ao mesmo tempo sugerem que, em nossa impotência, podemos estar melhor e quase certamente mais felizes do que eles. (STEIN, 2004, p. 217)[149]

No diálogo a seguir, entre Vanessa e Dorian, percebemos o poder de persuasão em convencer Vanessa Ives a conhecê-lo:

> [VANESSA] É amigo do Sr. Lyle?
> [DORIAN] Nunca o vi antes desta noite. Foi um convite aleatório.
> [VANESSA] Recebe muitos desses?
> [DORIAN] Certamente.
> [VANESSA] Podia dizer 'não'.
> [DORIAN] Eu nunca digo 'não'!
> [VANESSA] Não estava sendo cética com a sala.
> [DORIAN] O que então? Posso adivinhar?
> [VANESSA] À vontade, Sr. Gray (PENNY DREADFUL, 2014, T01E02).

[149] As fans we may envy the power of Manfred and Q and Lestat and Angel, but we do not envy their boredom with their immortality and their perpetual gloom and isolation. Contemporary Byronic heroes give us, just as Manfred does, a vicarious experience of utter autonomy and power, but at the same time they suggest that in our powerlessness, we may be better off and almost surely happier than they are. (p. 217)

A partir desse momento, Dorian Gray revela sua percepção sobre Vanessa Ives, externando o que o fez aproximar-se dela. Além disso, esse personagem confessa fatos sobre Vanessa que só ela pensa saber, o que a deixa surpresa. A cena de sedução, com a trilha sonora de abertura da série ao fundo, progride com Dorian Gray encarando Vanessa Ives e tocando-lhe as mãos.

> Não se encaixa aqui. Ainda menos que eu. Não é frívola. Seu olhar é cuidadoso e calculado. Mas essa sala não é cuidadosa embora haja muito a calcular. Mas isso pode distraí-la por pouco tempo. Não gosta daqui, está sendo obrigada a estar aqui. Porém, é a única mulher nessa casa que não usa luvas. Suas mãos querem tocar, mas sua cabeça quer calcular. Seu coração está dividido entre os dois. Estava cética porque achava que essa noite estava perdida, mas agora não tem certeza (PENNY DREADFUL, 2014, T01E02 – grifos nossos).

Ao revelar suas impressões sobre Vanessa Ives, Dorian Gray acaba revelando também muito de si, de sua personalidade, resultando num processo de transferência narcísica[150]. Ao analisarmos o trecho citado acima, percebemos que esses dois personagens partilham traços em comum, principalmente a questão de não se encaixarem no mundo e da transgressão social que ambos partilham, como Vanessa, que não usa luvas no ambiente aristocrático, e a luta incessante que ambos têm em separar o corpo (o desejo carnal) e o espírito (alma). Esse último elemento apontado na fala de Dorian Gray também será encarregado de despertar o passado traumático de Vanessa e sua enfermidade psicossexual e/ou espiritual, o principal arco narrativo da série e tema do episódio.

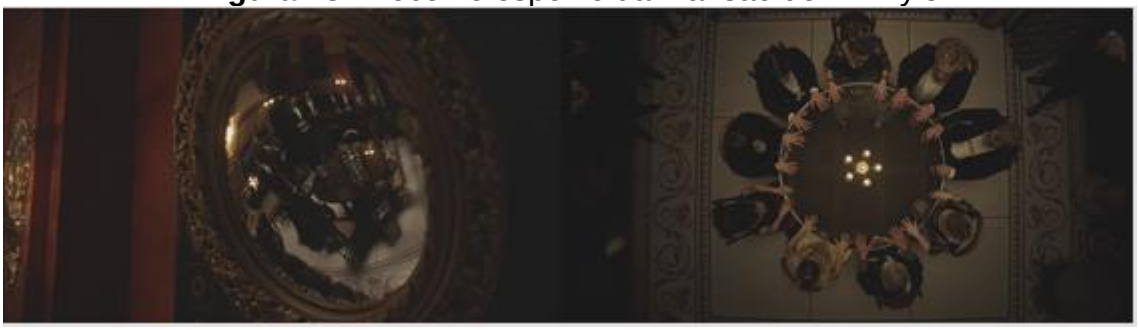
Como tópico mais enfatizado na conversa entre Vanessa e Dorian Gray, o ceticismo antecipa o tema geral do episódio, inclusive seu próprio título: “Sessão Espírita”, no qual os dois personagens farão parte de uma mesa espírita ao comando de Madame Kali, que logo nos é apresentada. A câmera foca no espelho, elemento semiótico que igualmente duplica a significação da personagem. Conectando o espelho e sua função metaficcional, o espelhamento, com a relação entre realidade e ficção, Gustavo Bernardo (2010) afirma que “o espelho da ficção não nos devolve a realidade refletida tal e qual: antes a inverte e depois nos leva

[150] Na década de 1970, Heinz Kohut, desejoso de transformar o enquadre da análise, que julgava por demais ortodoxo, inventou uma noção de transferência narcísica ou “transferência especular”. Na ótica kohutiana, o analista é vivido pelo paciente como um prolongamento dele mesmo, cabendo-lhe aceitar essa relação transferencial, na medida em que ela permita um resgate do self (ou “eu profundo” do paciente), cuja ferida, verdadeira patologia narcísica, é relacionada com as dificuldades encontradas na relação arcaica com a mãe (p. 769) Verbete: Transferência. Dicionário de psicanálise/Elisabeth Roudinesco, Michel Plon; tradução Vera Ribeiro, Lucy Magalhães; supervisão da edição brasileira Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

para outro lugar. Este outro lugar se situa além da realidade de que partimos e além do espelho – além da ficção" (p. 9). De fato, o uso do espelho também será importante no desenvolvimento dessa mesma personagem ao longo da série, que nos revelará os seus múltiplos disfarces. No decorrer do episódio, o espelho nos mostra que essa personagem terá sentido ambíguo: alguém que transita entre dois mundos, o mundo espiritual e o mundo físico.

Na cena mais importante do episódio e uma das elogiadas na crítica jornalística pela atuação de Eva Green, ocorre o fato que desencadeia ambos os traumas psicológicos e espirituais de Vanessa Ives.

Figura 18 - Foco no espelho da mansão de Mr. Lyle



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

A cena inicia-se focando na fotografia de uma mesa espelhada, que reflete o lustre acima dos personagens retratados na *mise-en-scène*. Juntos na mesa, nove personagens se comunicam com espíritos, como vemos acima em um plano *plongée* quando a clarividente Madame Kali, incorporada pelos espíritos dos mortos, revela que há mais outro espírito além dela na mesa.

Mais uma vez, a dimensão autorreferencial se desvela na série,

> [c]omo um signo que reenvia a si mesmo, a narrativa complexa propõe uma espécie de jogo a seu público. Nessa perspectiva, a noção de complexidade narrativa (autorreferrencial e lúdica) pode ser encontrada, por exemplo, quando a ficção joga com sua própria história, voltando-se sobre seus personagens e ações [...] como as mutações de personagem [...]. A ficção pode também jogar com sua estrutura narrativa, como os deslocamentos temporais [...] ou as construções labirínticas [...]. Ela pode ainda brincar com a linguagem, seu código expressivo, através de paródias e pastiches (CAPANEMA, 2016a, p. 581).

Para "além da ambiguidade dos personagens e da insólita ambientação diegética, a complexidade [...] [de *Penny dreadful*] pode ser observada por meio da presença das estratégias autorreferenciais" (CAPANEMA, 2016b, p. 64) que, por sua vez, estão também atreladas ao gótico. A série é permeada de inúmeros elementos

de construção em abismo, ambiguidades, repetições e duplos, que se materializam na televisão através de elementos pictóricos (retratos e fotografias), de duplicação (sombras e espelhos) e simulacros (bonecos).

Através de diversos artifícios que configuram o duplo no plano narrativo e estético de *Twin Peaks*[151], ambas, série e filme, apontados por Capanema (2016b), também podemos fazer uma leitura desses elementos em *Penny dreadful*, uma vez que

> [a]o valer-se de estratégias autorreferenciais, a narrativa provoca o espessamento de seus mecanismos, colocando-os em relevo. Isso posto, podemos afirmar que, a narrativa que se complexifica por meio de estratégias autorreferenciais evoca um tipo de recepção e de interpretação que se concretiza não pela transparência da obra, mas, sim, por meio de sua opacidade reveladora do jogo que a configura, visto que aponta para suas engrenagens, evocando a consciência e a percepção de seus elementos configurantes (CAPANEMA, 2016b, p. 74).

Como veremos de forma semelhante em *Penny dreadful*, inúmeras estratégias autorreferenciais também estão atreladas ao duplo, “mas nenhuma é tão perturbadora quanto a que se refere ao aparecimento do *doppelgänger* de certos personagens” (CAPANEMA, 2016b, p. 64). No T02EP02, a personagem Vanessa Ives é possuída por três entidades sobrenaturais; primeiro, o espiríto de sua amiga Mina Murray, depois, o de Peter Murray, ambos filhos de Sir Malcolm Murray, revelando para todos presentes na sessão espírita de Madame Kali fatos que só os dois filhos de Sir Macon sabiam.

Na cena, que dura cerca de nove minutos, é a primeira vez que a personagem Vanessa Ives fala a língua *Verbis Diablo* e também incorpora a deusa egípcia Amunet, deixando os participantes da sessão espírita aterrorizados. A atmosfera sombria que perpassa toda a cena também é permeada de elementos sobrenaturais: as velas se apagam, Vanessa parece imitar o som de uma serpente (em referência à própria deusa Amunet), os espelhos da mesa se quebram por si sós e, por fim, a personagem levita na frente de todos, momento em que a cena se encerra abruptamente.

A partir dessa cena, também evidenciamos um arco importante no desenvolvimento da série completa e que irá perdurar até o último capítulo.

[151] Num estudo sobre a complexidade em narrativas televisuais e fílmicas, Capanema (2016b) utiliza as considerações de Jenkins (2009) sobre trasmidiação na série televisiva *Twin Peaks* (ABC, 1990-91) e no filme *Twin Peaks, Fire Walk With Me* (1992), de David Lynch. Nesse texto, Capanema (2016b) afirma que o duplo e o inquietante (de Freud) também podem agir como elementos complexos nessas narrativas pois materializam a atmosfera surrealista de ambos série e filme.

Justamente, segredos do passado que levaram ao declínio das famílias de Vanessa Ives e Sir Malcolm agora são revelados diante de todos os presentes. Além do mais, a personagem Vanessa performa ações que perpassam dois níveis de metalepse, “ato que precisamente consiste em introduzir numa situação, por meio de um discurso, o conhecimento de uma outra situação” (GENETTE, 1974, p. 233). Então, passamos do nível narrativo da personagem Vanessa, que diz a Dorian Gray: “Acredito que contataremos os espíritos” (PENNY DREADFUL, T01E02), para a mudança de outro nível dentro da narrativa do episódio, quando a personagem, através do sobrenatural, incorporpora outros três personagens, e introduz outros discursos e situações que ecoarão ao longo da série.

Essa transgressão de níveis narrativos denota um jogo ambíguo entre o mundo dos vivos e dos mortos e presente e passado, quando o espírito de Mina Murray, incorporada em Vanessa, revela que a própria Vanessa já sabia da relação extraconjugal de Sir Malcolm e a mãe de Vanessa. Nesse caso, como aponta Genette (1974), “o princípio mantém-se: toda a intrusão do narrador ou do narratário extradiegético no universo diegético (ou de personagens diegéticas num universo metadiegético[152], etc), ou inversamente” (p. 231), como ocorre nesse último caso com os discursos dos personagens Mina e Peter Murray e a deusa Amunet, ecoados a partir da personagem Vanessa Ives.

Ainda, utilizando as terminologias narratológicas de Genette (1974), compreendemos que essas transgressões dos níveis narrativos “jogam na dupla temporalidade da história e da narração” (p. 234), resultando numa “posição temporal intercalada (entre os momentos da ação)” (p. 216). De fato, essas transgressões de níveis diegéticos e temáticos materializam a complexidade estética em *Penny dreadful*, ainda mais através da presença de elementos simbólicos do duplo na *mise-en-scène*, como o espelho. Como Capanema (2016b) aponta em seu estudo sobre *Twin Peaks*, de David Lynch: “relacionado ao tema do duplo, o espelho tem a função de revelar a face oculta dos personagens, como nas cenas em que o reflexo de [Vanessa Ives] é mostrado como sinal da possessão de corpos” (p. 65), a exemplo da imagem a seguir (figura 19).

[152] Em suma, Genette (1974) aponta que as narrativas metadiegéticas são usadas para explicar os acontecimentos que conduziram à situação presente (p. 231).

Figura 19 - Reflexo especular e sua relação com o duplo

Fonte: *Print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Além de Vanessa e Dorian Gray, todos os personagens de *Penny dreadful*, em algum momento da série, aparecem diante de espelhos, como nos *frames* abaixo (figura 20). Na série, esse elemento também é utilizado para denotar o caráter duplo dos personagens, principalmente para mostrar a “outra face”, ou o lado transgressor e monstruosos dos personagens que ele reflete.

Figura 20 - Personagens de *Penny dreadful* diante de espelhos

Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Além do espelho, Capanema (2016b) adiciona que “outra importante manifestação da duplicidade [...] é a repetição de eventos e ações narrativas” (p. 67), como ocorre a partir da recursividade, que “são artifícios autorreferenciais que se realizam de modo icônico, isto é, eles atuam por meio de relações de similaridade” (p. 67). Tal questão de repetição e recursividade também é evidenciada no personagem Caliban, que trabalha como assistente de palco no teatro Grand Guignol durante a primeira temporada de *Penny dreadful*. Durante o T01E04, o personagem cujo nome provém da peça *A tempestade*, de Shakespeare, age como se fosse o próprio Caliban e tenta violentar Maud e depois Lily Frankenstein.

Ao término da cena do T01E02, Vanessa, ainda visivelmente possuída pelo espírito de Amunet, deixa a casa de Mr. Lyle e sai para a rua durante uma noite chuvosa e ao encontrar o primeiro homem que a vê, o seduz e acaba fazendo sexo com ele em público, fato esse que é observado por Dorian Gray, que novamente nos mostra seu voyeurismo. O significado metafórico da chuva como um elemento semiótico que purifica a alma e ameniza a tensão espiritual/sexual de Vanessa é um dado relevante no episódio.

Visualmente representando mais uma vez um *voyeur*, Dorian Gray, no T01E04 da série, contempla uma orgia em sua mansão diante dos quadros em sua sala. A cena (figura 21) pode ser vista através de diversos ângulos de câmera, de contra-*plongée* à câmera subjetiva, quando enfim foca no personagem sentado numa poltrona com um homem e uma mulher, que igualmente observam a cena e o acariciam. Nesse episódio, constatamos a natureza hedonista de Dorian Gray, que necessita cada vez mais de diferentes sensações atreladas ao prazer para sentir-se vivo. A sequência de imagens a seguir também remetem a um diálogo intertextual com o filme *Metzengerstein* (1968), adaptação fílmica do conto homônimo de Edgar Allan Poe, do diretor francês Roger Vadim, que conta a história do ponto de vista feminino da condessa sadista e *voyeur* Frederique de Metzengerstein. Como Frederique, a expressão indiferente de Dorian Gray demonstra que ele não mais se surpreende com atos carnais retratados como os da cena:

Figura 21 - Performance de uma orgia na mansão de Dorian Gray

Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

A percepção do olhar de Dorian Gray para os quadros de sua sala, através do *travelling*, nos oferece um panorama geral das diferentes pinturas e seus estilos no ambiente. Além disso, na mesma cena, temos mais uma vez a presença de elementos autorreflexivos que nos fazem considerar a ambiguidade do personagem. Na cena, uma pintura é utilizada como porta “secreta” para acesso a um quarto também secreto que, por sua vez, leva-nos a um corredor repleto de espelhos (figura 22) em que percebemos os diversos reflexos de Dorian Gray, resultando novamente na presença do espelhamento, que corrobora “a atual autoconsciência formal e temática da metaficção”, uma vez que essa é “paradigmática da maioria das formas culturais do mundo pós-moderno, onde a autorreferência e o processo de espelhamento infinito são frequentes” (REICHMANN, 2006, p. 01) em *Penny dreadful.*

Figura 22 - Corredor de espelhos na mansão de Dorian Gray

Fonte: *Print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

A *mise-en-abyme* produzida pelo espelhamento da cena reforça as múltiplas significações atreladas ao personagem, que é ainda mais acentuada por outro elemento de dupla significação para discutirmos o personagem: a sombra. Ainda, há uma repetição dessa cena em que vemos primeiramente o corredor de espelhos que leva ao quarto secreto de Dorian Gray e depois sua sombra projetada na parede, através da iluminação em *low-key,* que "cria contrastes mais fortes e sombras mais nítidas e escuras [...] e geralmente aplicadas a cenas sombrias ou misteriosas" (BORDWELL, 2013, p. 227), como na figura 23, à direita.

Figura 23 - Reflexos e sombra do personagem Dorian Gray

Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Como escreve Patricia Waugh (1984), é importante ressaltar que a metaficção ocorre quando uma ficção, de modo consciente, se utiliza de sua própria linguagem para referir-se a outra linguagem em um segundo plano, traçando assim uma dualidade em relação à ficção e realidade, como bem salienta Gustavo Bernardo (2010): "a metaficção se dá nos momentos em que a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma" (p. 09). Dessa forma, os elementos de espelhamentos e sombra duplicam-se dentro do próprio enredo da série, assim, adquirindo novas significações.

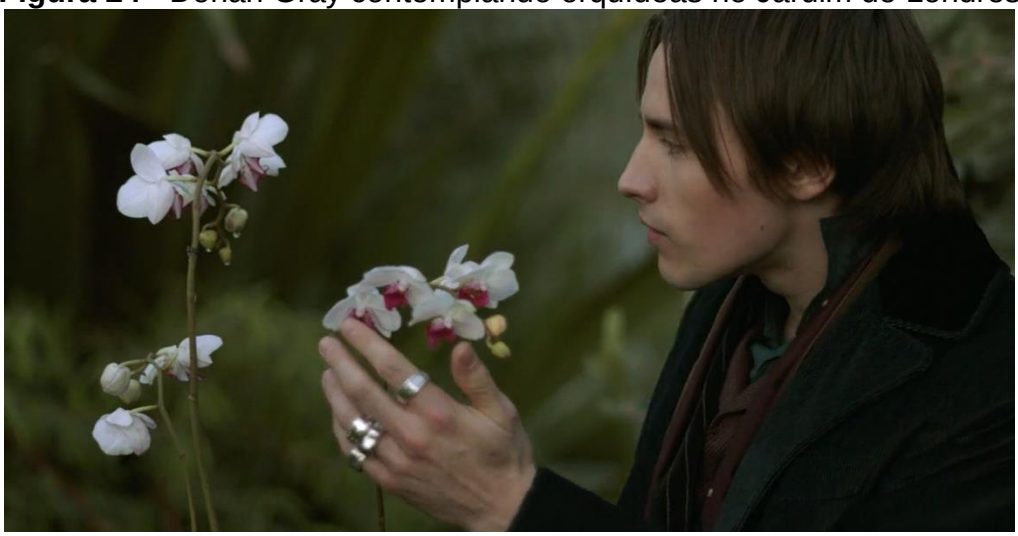
Numa observação analóga sobre a relação entre espelho e metaficção, Lucia Nobre (2013) afirma:

> Como um jogo de espelhos duplica e reduplica imagens, sob ângulos e perspectivas diferentes, a metaficção semelhantemente reduplica narrativas [...], alterando a perspectiva ou a focalização da obra, a depender do efeito que se quer provocar no leitor/espectador. Assim como um espelho reflete a imagem de forma invertida, a metaficção inverte os 'polos' do modo de representatividade da ficção, espelhando o que tradicionalmente o artista buscava esconder: o fazer artístico (p. 20).

No episódio, temos também a inserção do *estranho*, através do comentário de uma menina que se senta ao lado de Vanessa Ives, enquanto essa estava a

contemplar uma Igreja com arquitetura gótica. A menina comenta que os mortos, assim como sua mãe, vão para o céu, “a não ser que eles acabem indo para outro lugar”, o que deixa Vanessa atordoada, quando de repente essa personagem vê Dorian Gray e decide segui-lo. Por sua vez, Dorian encontra-se num enorme jardim em Londres, contemplando flores distintas.

Figura 24 - Dorian Gray contemplando orquídeas no Jardim de Londres



Fonte: *Print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

A cena do jardim nos remete a vários trechos do romance de Oscar Wilde que expressam descrições sobre flores, perfumes e, principalmente, o sentido do olfato. O personagem Henry Wotton igualmente se encontra a apreciar flores diversas no imenso jardim da casa-estúdio de seu amigo pintor Basil Hallward: “O estúdio estava impregnado de rico aroma das rosas e, quando a aragem de verão agitava de leve as árvores no jardim, pela porta aberta entrava a densa fragrância de lilases ou o perfume mais delicado do espinheiro de flores rosadas” (WILDE, 2014, p. 75). Além disso: “podia enxergar o brilho das flores de laburno, com gosto e cor de mel, cujos trêmulos ramos pareciam ser incapazes de suportar o peso de beleza tão flamejante” (WILDE, 2014, p. 75) e, principalmente, quando “Dorian Gray com o rosto enfiado nas grandes e refrescantes flores de lilás, sorvendo febrilmente seu perfume como se fosse vinho [...]” (WILDE, 2014, p. 110), se deixa inebriar pelos sentidos.

No romance, a descrição sinestésica do trecho acima dialoga visualmente com a cena de Dorian Gray no jardim, que tateia, vê e cheira delicadamente as flores, quando então ouve Vanessa Ives chamar seu nome.

> [DORIAN]: Você tem interesse por Botânica?
> [VANESSA]: Tudo que pareço saber sobre plantas é como matá-las.
> [DORIAN]: Então deixe-me mostrá-la algo extraordinário. Eu gostaria de ver algo extraordinário todo dia. O que eu acho tão fascinante sobre flores é a duplicidade delas.
> [VANESSA]: Duplicidade?
> [DORIAN]. Suas profundezas ocultas (PENNY DREADFUL, 2014, T01EP04).

No diálogo iniciado por Dorian Gray, percebemos a autorreferência que o personagem faz a si mesmo através das palavras *duplicidade* e *profundezas ocultas*, qualidades que, segundo ele, são atreladas às flores, as quais, assim como ele, representam uma dupla função na série e no romance e também escondem o segredo de sua beleza e juventude eternas, tornando-o assim um imortal. O poder de sedução de Dorian Gray faz Vanessa Ives sentir-se hipnotizada ao sentir o perfume da flor *atropa beladona*: “Toque-me. Com seu dedo. Suavemente. Meu perfume em seu pescoço. Abra seus lábios. Prove” (PENNY DREADFUL, 2014, T01EP04).

O personagem novamente apresenta traços do herói byroniano, cujo misterioso poder de sedução “encanta” Vanessa Ives momentaneamente. Dorian Gray acrescenta: “os frutos são muito letais, na verdade toda ela é” (PENNY DREADFUL, 2014, T01EP04), quando Vanessa lhe responde: “Você é uma fonte de informações úteis” (PENNY DREADFUL, 2014, T01EP04), quando o personagem responde num tom de sarcasmo, típico da escrita wildeana: “Deus. Nunca tinham me acusado de ser útil antes,” (PENNY DREADFUL, 2014, T01EP04) e continua a falar sobre a *beladona*: “É a víbora sob a rosa, não é? Tudo isso. Elas podem parecer atraentes e luxuosas, mas dentro há uma escuridão à espera” (PENNY DREADFUL, 2014, T01EP04), expondo uma ideia paradoxal de si mesmo, bem como da própria Vanessa Ives. Tal fato é mais enfatizado na continuação da conversa entre os dois, quando a personagem declara: “As coisas são raramente o que parecem” (PENNY DREADFUL, 2014, T01EP04), expondo o aparente caráter das pessoas e coisas e o que elas escondem para si e para o mundo.

Na cena, ao mostrar uma rara orquídea à Vanessa Ives, relaciona mais uma vez a beleza da personagem às coisas bonitas e venenosas. A flor “pode levar 15 anos para florescer. Fica esse todo tempo se aperfeiçoando. Uma vida por seis flores perfeitas” (PENNY DREADFUL, 2014, T01EP04), o que também pode se referir ao próprio personagem, que passa toda sua vida com sua beleza intacta. Na

conversa, Vanessa Ives o questiona: “Por quanto tempo duram as flores?” (PENNY DREADFUL, 2014, T01EP04), quando Dorian responde: “Um momento” (PENNY DREADFUL, 2014, T01EP04), referindo-se novamente à efemeridade dos momentos e sensações que ele vive diariamente.

Vanessa ainda o questiona: “É venenosa?” (PENNY DREADFUL, 2014, T01EP04), e Dorian a encara e responde: “Como todas as coisas belas, espero que sim” (PENNY DREADFUL, 2014, T01EP04), despedindo-se e convidando Vanessa para ir ao teatro, considerando-o o lugar das “mais belas ilusões” (PENNY DREADFUL, 2014, T01EP04). Esses vocábulos nas falas do personagem também nos levam a considerar as percepções estéticas de Wilde, que considerava que “as sensações são os detalhes que constroem a história de nossa vida” (WILDE, 2014, p. 45), sensações essas igualmente pretendidas pela filosofia do Esteticismo.

No teatro Grand Guignol, Brona Croft, acompanhada de Ethan Chandler, protagoniza uma cena de ciúmes devido à proximidade de Ethan com Vanessa Ives, o que causa uma discussão entre ela e seu amante. Nesse momento, Chandler aceita o convite Dorian Gray para ser “outra pessoa” e “fugir da vida” naquele momento. Assim, os dois personagens procuram nas noites sombrias de Londres uma forma de escapismo da realidade.

No percurso de prazeres inomináveis, Dorian Gray guia Chandler a um lugar decadente onde homens da alta sociedade se divertiam apostando em jogos proibidos. Ao presenciar uma partida do jogo, cuja aposta é um prêmio em dinheiro para o jogador que adivinhar o número exato de ratos mortos por um cachorro, Ethan sente-se desconfortável, pois a cena do cachorro mutilando os ratos mortos, além de enfatizar o *gore*, lembra-o das vítimas que ele assassina quando se transforma no Lobisomem, aspecto que é ainda mais enfatizado na imagem especular a seguir:

Figura 25 - Reflexos especulares de Dorian Gray e Ethan Chandler

Fonte: *Print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Ao brindarem, bebendo absinto, “à coisa mais misteriosa de Londres – a Srta. Vanessa Ives” (PENNY DREADFUL, 2014, T01E04), Dorian Gray questiona Chandler “se a arte pode ser honesta”, falando que apenas “a música pode, talvez só a música porque é efêmera. É o paradoxo. A música é uma fantasia, mas é real” (PENNY DREADFUL, 2014, T01E04), denotando o próprio parodoxo em sua fala. Por fim, em seu gramofone, Dorian toca uma ópera de Wagner, *Liebestod*, de *Tristão e Isolda*, cuja tradução do alemão literalmente significa “amor e morte”. Dorian Gray fala com Ethan Chandler e toca especificamente “o fim da ópera. O amante de Isolda morre antes dela. Eles estão na praia. As ondas estão vindo... E o coração partido dela, dá para ouvir” (PENNY DREADFUL, 2014, T01E04), enquanto Ethan Chandler, usando a bebida como recurso de sua fuga da realidade, relembra em rápidos *flashbacks* momentos desde quando conheceu Vanessa Ives, bem como crimes que ele presenciou na cidade de Londres até, por fim, a discussão com Brona Croft. Por fim, a cena sugere um ato sexual entre ele e Dorian Gray.

Ora, o próprio título da ópera, *Liebstod,* “refere-se ao tema literário da morte erótica ou da morte amorosa, que significa a consumação dos dois amantes do seu amor na morte ou após a morte” (LIEBESTOD, 1996-2006, s/p), denunciando assim outro recurso metaficcional da série: o amor entre Ethan e Brona Croft, que morre na rua naquela noite. “Exemplos de dois amantes incluem *Tristão e Isolda*, *Romeu e Julieta* [...] e unilaterais, “O amante de Porphiria”, *Os sofrimentos do jovem*

Werther[153] e *O retrato de Dorian Gray.* Porém, como apontam Linda Hutcheon e Michael Hutcheon (1999) no estudo *Death Drive: Eros and Thanatos in Wagner's "Tristan und Isolde"*, *"*Para Wagner, [...] o amor sexual passou a compartilhar com a morte a capacidade de transcender a individuação, de perder o eu em uma unidade com uma força maior - a paixão", uma vez que "[o] uso da palavra real 'Liebestod' no dueto do Ato II [da ópera], em parte, representa essa ideia[154]" (p. 281). O tema é também bastante abordado em outras mídias, a exemplo da canção "Amor e Morte", da banda inglesa de *black metal* Cradle of Filth.

No episódio seis da primeira temporada de *Penny dreadful*, temos uma primeira indicação da transitoriedade do personagem Dorian Gray, que parece começar a se render aos seus sentimentos por Vanessa Ives. Assim, até esse episódio da série, Dorian começa a ser caracterizado como um *round character*, e a mudar na perspectiva narrativa da série.

Dorian Gray vai à casa de Sir Malcolm desculpar-se com Vanessa por ter saído do teatro na noite anterior sem despedir-se da moça, e, na ocasião, a convida para outra aventura. Na casa do jovem, Vanessa Ives tem a experiência de ser fotografada pela primeira vez, enquanto Dorian refuta: "Eu te invejo por isso. Como nunca foi fotografada?" (PENNY DREADFUL, T01E06). Vanessa Ives inicia o diálogo com o jovem:

> [VANESSA] É engraçado na verdade. Eu tenho um pouco de resistência.
> [DORIAN] Então porque concordou?
> [VANESSA] Você parece nascido para vencer a resistência [...] Há tribos nativas que creem que você dá um pedaço da alma quando é fotografado.
> [DORIAN] Talvez você se dê.
> [VANESSA] E o que você fará com esse pedacinho da minha alma?
> [DORIAN] Eu a protegerei.
> [VANESSA] E você? Já foi muito fotografado?
> [DORIAN] Prefiro pinturas. Fotografias são ironicamente impermanentes. Capturam um momento perfeito no tempo. Uma pintura capta a eternidade.
> [VANESSA] Nunca fui pintada. Não posso dizer.
> [DORIAN] Mas você entende a eternidade, eu sei disso. O funcionamento do tempo (PENNY DREADFUL, T01E06).

[153] As a literary term liebestod (from German Liebe, love and tod, death) it refers to the literary theme of erotic death or love death meaning the two lovers' consummation of their love in death or after death. [...] Two-sided examples include Tristan und Isolde, Romeo and Juliet [...] one-sided examples Porphyria's Lover and The Sorrows of Young Werther. Fonte: <https://blog.jahsonic.com/liebestod/>. Acesso em: 19 jul. 2018.

[154] For Wagner, however, sexual love came to share with death an ability to transcend individuation, to lose the self in a unity with a larger force - passion. The use of the actual word 'Liebestod' in the Act II duet in part represents this idea.

No final da cena, há mais uma ocorrência do espelhamento, como já abordamos anteriormente, quando Vanessa Ives, segundos antes de ser fotografa, vê sua imagem refletida no reflexo da lente frontal da câmera. “Então eventualmente, Vanessa possuída preenche o espaço circular da câmera, refletindo sobre os mais obscuros desejos pornográficos que uma câmera pode ser usada para realizar” (GOSLING, 2015, p. 118-119), demonstrando uma outra possível significação do espelhamento.

Figura 26 - Vanessa Ives refletida na lente de uma câmera fotográfica vitoriana

Fonte: *Print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Essa cena apresenta uma relevante significação no contexto narrativo da série, uma vez que, de fato, antecipa a entrega definitiva da alma de Vanessa Ives a Drácula, no final da série. Assim, ao decidir ser fotografada, a personagem não exprime qualquer ceticismo sobre o aprisionamento da alma na fotografia. Nesse contexto, mais uma vez, o espelhamento funciona como recurso autoconsciente e de *mise-en-abyme* no plano diegético da série.

A fotografia em que Vanessa Ives serviu de modelo, agora materializada em papel, aparece no segundo capítulo da segunda temporada:

Figura 27 - Dorian Gray admirando a fotografia de Vanessa Ives

Fonte: *Print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Na figura acima, vemos Dorian Gray observar a fotografia de Vanessa Ives, quando é interrompido pela prostituta Angelique, a personagem transgênero com quem terá um breve relacionamento nessa temporada. Em suas próprias palavras, Angelique vive “para chocar” (PENNY DREADFUL, T02E02), o que chama a atenção de Dorian Gray, pois vê nessa personagem a “possibilidade de um novo jogo amoroso/sexual no qual a não definição de gênero potencializa um novo conjunto de experiências a serem buscadas” (TAVARES; MATANGRANO, 2017, p. 208).

Além disso, a inserção de uma personagem transgênero em *Penny dreadful* dialoga com o contexto contemporâneo da adaptação e também atualiza questões inquietantes da sexualidade na sociedade vitoriana, tão explícita no romance de Wilde.

> Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores neles expressos (XAVIER, 2003, p. 62).

Mais uma vez, Dorian Gray se vê surpreendido quando a personagem se apresenta: “Angelique. Sem sobrenome. Completamente misterioso, não acha?” (PENNY DREADFUL, T02E02). Ao prolongar a conversa, Dorian Gray responde:

> [DORIAN] Não sei o que achar.
> [ANGELIQUE] Melhor assim. Pensar o envelheceria terrivelmente. É melhor você continuar lindo e um pouco simples. Você é lindo, sabia?

> [DORIAN] As pessoas dizem que sim.
> [ANGELIQUE] Não seja modesto. Tentei a modéstia uma vez, não consegui suportá-la.
> [DORIAN] Posso imaginar.
> [ANGELIQUE] Vi você sentado aqui e pensei comigo mesma... Bem, gosto de estar perto de coisas bonitas. Deveria ver o meu quarto. Muitos balanços e tecidos, e eu os usei bastante. Gostaria de ver meu quarto? É perto.
> [DORIAN] Desculpe-me, hoje não (PENNY DREADFUL, T02E02).

Angelique consegue manter a atenção de Dorian Gray até o momento em que oferece um cartão com o endereço do bordel onde trabalha. Entretanto, o que mais deixa Dorian Gray atento às palavras da personagem durante o diálogo é o fato de ela misteriosamente citar o segredo do personagem na série e no romance de Oscar Wilde. As palavras de Angelique também dialogam com as do personagem lorde Henry, do romance *O retrato de Dorian Gray*, ao dizer de outra forma que as coisas bonitas, como o personagem, não devem ter pensamentos, apenas serem admiradas, uma vez que pensar o envelheceria. Tais fatos narrados na voz de Angelique são um exemplo de prolepse.

Em *Discurso da narrativa,* Gerárd Genette (1976) define o termo prolepse (*flashforward*) ou "antecipação" (p. 38), como "toda a manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior" (p. 38). O teórico aponta também que as prolepses "na medida em que põem diretamente em jogo a própria instancia narrativa, essas antecipações no presente não constituem simplesmente factos da temporalidade narrativa, mas também factos da voz" (p. 69).

Além disso, "as prolepses encontram-se pouco mais que no estado de breves alusões: referem-se antecipadamente a um acontecimento que será a seu tempo contado de uma ponta a outra" (p. 72). Genette (1976) ainda afirma que as prolepses podem ser dos tipos completiva, aquelas que "vêm preencher de antemão uma posterior lacuna" (p. 69-70) e repetitiva, "que, sempre de antemão, dobram, por pouco que seja, um segmento narrativo a vir" (p. 70).

Embora estejamos discutindo sobre a prolepse, o autor também observa a importância da analepse na narrativa. E assim, afirmamos que essas duas formas funcionam bem na estrutura da narrativa seriada, uma vez que "as analepses repetitivas desempenham relativamente ao destinatário da narrativa uma função de *retorno*, assim as prolepses repetitivas desempenham papel de *anúncio*" (p. 72). O retorno, nesse sentido, teria o objetivo de recontar a história de um personagem ou esclarecer algum ponto sobre sua caracterização e o anúncio para "prever", ou não, o fim de tal personagem.

Ainda, “o papel desses anúncios na organização e naquilo que Barthes chama o ‘entrelaçado’ [*tressage*] da narrativa é bastante evidente, pela expectativa que criam no espírito do leitor” (p. 72) e do telespectador, no caso de um filme ou seriado de TV, “expectativa que pode ser imediatamente resolvida no caso desses anúncios de muito curto alcance, ou prazo, que servem, por exemplo, no fim de um capítulo, para indicar, encetando-o, o assunto do capítulo seguinte” (GENETTE, 1978, p. 72). “Mas, na maior parte das vezes, o anúncio é de muito mais largo alcance” (p. 73), como ocorre na caracterização dos personagens e nos desdobramentos de suas relações com o duplo em *Penny dreadful.*

Por fim, Genette (1978) enfatiza que “as próprias noções de retrospecção ou de antecipação, que fundam em ‘psicologia’ as categorias narrativas da analepse e da prolepse, supõem uma consciência temporal perfeitamente clara, e relações sem ambiguidade entre o presente, o passado e o futuro” (p. 77).

Carlos Ceia e Ana Cristina M. Lopes (1988), a partir dos estudos de Genette, apontam que “a prolepse corresponde a todo o movimento de antecipação, pelo discurso, de eventos cuja ocorrência, na história, é posterior ao presente da ação” (p. 283). Esse recurso diegético também é “inserid[o] no domínio mais vasto das *anacronias* [...] [e] concretiza, portanto, uma das distorções possíveis da *ordem temporal* reelaborada ao nível do discurso” (p. 283 - grifos do autor). Além disso, esses autores afirmam igualmente que “a *prolepse* ocorre com muito menos frequência do que a analepse: normalmente (mas não obrigatoriamente) colocado numa posição ulterior em relação aos eventos relatados” (p. 284).

A prolepse também

> se trata de um signo técnico-narrativo quase sempre manifestado de forma inequívoca, sobretudo quando se instaura numa *narração ulterior* (v.): normalmente *a prolepse* representa a antecipação por meio de expressões adverbiais de tempo ou de tempos verbais (futuro ou presente) que contrastam com o passado dominante, como se viu nos exemplos citados ("virá a ser", "reveje-o agora", "contou depois") (CEIA; LOPES, 1988, p. 284).

Levando em conta essa afirmação de Ceia e Lopes (1988), percebemos que alguns trechos grifados no diálogo anterior entre Vanessa e Dorian Gray se desenvolvem a partir de relações prolépticas, como a ênfase de Dorian Gray nas palavras “momento, tempo e eternidade” (PENNY DREADFUL, T01EP06), vocábulos que se relacionam intrinsicamente com a caracterização do personagem; outros diálogos que já discutimos anteriormente também se constroem com tempos

verbais e expressões adverbais que revelam “o curto fôlego da vigência da *prolepse,* condiciona[ndo] as suas funções habituais: aludir a eventos ou personagens que só *a posteriori* serão revelados” (CEIA; LOPES, 1988, p. 284) para espectador na narrativa de *Penny dreadful* e mesmo “conotar pontualmente a atitude (irônica, desinibida, sarcástica) do narrador” (p. 285), como o ato de Angelique ao expor que “pensar envelheceria terrivelmente Dorian Gray” (PENNY DREADFUL, T02E02), sentença dita no futuro do pretérito, e que, na cena da série, parece deixá-lo desnorteado. Essas duas ocorrências, respectivamente, atuam “[...] até mesmo sugerir o desfecho, em particular quando, por uma calculada antecipação [...]” (CEIA; LOPES, 1988, p. 285) dos eventos que permeiam o arco narrativo do personagem Dorian Gray são confirmados ao longo da segunda e terceira temporada.

Discutindo esse mesmo recurso no cinema, em *Imagens Amadas*, João Batista Brito (1995) também comenta sobre a prolepse, ou *flashforward*, reiterando que “este curioso fato estilístico nos informa sobre o futuro do enredo do filme, num momento que ainda não temos condição semiótica de conhecer o seu desenvolvimento ou desenlace” (p. 89). Porém, o *flashforward*

> parece muito mais efetivo quando não traz a marca da enunciação de um modo tão explícito. [...] Em outros cineastas, o recurso à informação antecipada geralmente ocorre de maneira mais sutil, em alguns casos tão mais sutil que sua ocorrência pode escapar ao espectador desatento (BRITO, 1995, p. 89).

E “embora situados todos no plano da consciência, os *flashforwards* [...] tendem a passar completamente despercebidos pela recepção, quando, se bem considerados, desempenham um papel estilístico e estrutural de grande poder” (BATISTA, 1995, p. 90) na atribuição de sentido ao filme ou, nesse caso, à série objeto de estudo desta tese. O autor também reitera que a prolepse pode funcionar em níveis distintos “do roteiro, da trilha sonora e da imagem visual” (p. 90). Em *Penny dreadful*, na imagem visual, por exemplo, temos inúmeras vezes os personagens que aparecem diante do espelho e que posteriormente descobriremos ao longo da série seus duplos e segredos que escondem; a trilha sonora da ópera *Liebestod*, de Wagner, cujo tema aborda a relação amor/morte também ecoa em vários episódios de *Penny dreadful.*

Desse modo, Angelique antecipa-nos os mistérios que envolvem o personagem de Wilde, ou seja, os elementos sobrenaturais que levam Dorian Gray a

não envelhecer e a permanecer eternamente belo, explicitando uma prolepse no roteiro da série. Nesse sentido,

> a prolepse chega a fazer referência a acontecimentos que correspondem ao final da ação, servindo, assim, para acentuar a curiosidade do leitor, antecipando o seu conhecimento imediato e superficial das situações de que se virão, ao longo da narrativa, a conhecer os pormenores que conduziram a tal desfecho (TRILHO, 2009, s/p).

Ainda nessa cena, o enunciado proferido pela personagem Angelique revela informações futuras da narrativa do personagem Dorian Gray que se enquadrariam mais especificamente na categoria de prolepse externa (GENETTE, 1979), que se refere, frequentemente, "ao presente da narração, pois projeta-se para além do *términus* da ação, de maneira a demonstrar a repercussão que esse acontecimento suscitou no narrador ou na personagem que o transmite" (TRILHO, 2009, s/p).

Regressando às considerações ocorridas entre Dorian Gray e Angelique, no T02EP02, o personagem de Wilde vai a um bordel à procura de Angelique para contratar seus serviços. No decorrer dessa temporada, vemos que a personagem Angelique também será caracterizada como um "monstro social que, não tendo espaço numa urbanidade não apenas binômica como moralista é obrigada a criar alternativas – também transgressoras – para existir e conviver com outros seres" (TAVARES; MATANGRANO, 2017, p. 208).

Angelique transgride os valores morais vitorianos, primeiro devido à sua sexualidade indefinida, que foge dos padrões heteronomativos da Era Vitoriana, "quando a sexualidade é, então, cuidadosamente, encerrada" (FOUCAULT, 1999, p. 09) e praticamente resumida à função de procriar. Devido à sua ocupação, de prostituta, Angelique se situa fora dos paradigmas sociais vitorianos, e assim, "só resta encobrir-se" (FOUCAULT, 1999, p. 10), num tempo em que "o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos. E se o estéril insiste e se mostra demasiadamente, vira anormal: receberá este *status* e deverá pagar as sanções" (FOUCAULT, 1999, p. 10).

Posteriormente, somos apresentados a uma cena em que ambos os personagens são focados diante de um espelho. Como já discutimos anteriormente, o uso desse objeto acarreta outros sentidos no plano narrativo da série, pois demonstra o caráter duplo de alguns personagens. No decorrer de *Penny dreadful*,

todos os personagens que personificam o duplo, em alguma cena são postos de frente para um espelho.

Umberto Eco (1989) afirma que “a magia dos espelhos consiste no fato de que sua extensividade-intrusividade não somente nos permite olhar melhor o mundo, mas também ver-nos como nos veem os outros” (p. 18). Mas ressaltamos que o espelho “nomeia um só objeto concreto, um de cada vez, e sempre e somente o objeto que está à sua frente” (ECO, 1989, p. 21), como podemos ver nas imagens a seguir quando Dorian Gray vai em direção a Angelique, primeiro por trás da personagem, que é retratada se olhando no espelho, e depois quando se levanta para encarar Dorian de frente.

Figura 28 - Dorian Gray e Angelique refletidos no espelho

Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Embora a imagem especular de Angelique ainda possa ser vista na *mise-en-scène*, o referente da imagem, que permanece sempre à frente do espelho, é Dorian Gray. Na cena, Angelique deixa de se olhar no espelho, levanta-se, despe-se e mostra seu corpo nu para Dorian Gray, que continua focado de frente para o espelho, enquanto vemos uma parte de Angelique de costas, do lado esquerdo. Dorian Gray continua a ser refletido, e os telespectadores veem o que ele vê, o corpo de Angelique, através do espelho.

Numa concepção lacaniana sobre o “estádio do espelho”[155], a cena também pode acarretar um exemplo de projeção[156], quando Dorian Gray é focado de frente

[155] “A experiência do espelho tem um caráter primordial na teoria psicanalítica, se a entendermos, mais do que como uma fase bem delimitada do desenvolvimento da criança, como um modelo que atravessa toda a vida do sujeito, representando a relação libidinal essencial com a imagem corporal, e ilustrando o aspecto de conflito presente na relação dual. Trata-se mais de espelho que de estádio, ou seja, mais de relação (consigo e com o outro) do que de história, mais de percepção da alteridade do que de uma propriocepção” (GRECO, 2011, p. 01).

para o espelho. “É através dessa tela do espelho plano que o eu pode se reconhecer na imagem do outro, pode se projetar (sua imagem) numa relação que pode ser lida como projeção de um eu ideal” (GRECO, 2011, p. 08). A projeção, por sua vez, também acarreta a alteridade, pois o *outro* tem de existir para que o *eu* possa ser projetado. Dorian Gray, assim, pensaria sua imagem (eu) a partir de seu reflexo no espelho.

No T02E06, temos mais uma vez a recorrência do elemento espelho, e novamente relacionado ao personagem Dorian Gray e sua amante Angelique. Como anteriormente discutimos, essa personagem não é retratada em momento algum de frente a um espelho, quando isso ocorre, vemos apenas metade do seu rosto (figura 29), o que pode significar que não temos acesso ao seu eu total, e sim apenas a uma parte dela.

Figura 29 - Reflexo de parte do rosto de Angelique no espelho

Fonte: *Print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Por outro lado, Dorian Gray, muitas vezes, é retratado completamente de frente do espelho, como ocorre na figura 30, cuja *mise-en-scène* enfatiza a decoração adornada de castiçais e papéis de parede em tons cinza e preto, dando ao lugar uma aparência sombria, característica do período vitoriano com adornos em arabescos na cama e na parede.

[156] Termo utilizado por Sigmund Freud a partir de 1895, essencialmente para definir o mecanismo [...] pelo qual o sujeito projeta num outro sujeito ou num objeto desejos que provêm dele, mas cuja origem ele desconhece, atribuindo-os a uma alteridade que lhe é externa (ROUDINESCO, 1998, p. 603).

Figura 30 - Dorian Gray refletido em um dos seus espelhos

Fonte: *Print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Num outro diálogo, também significativo para pensarmos na comparação deste personagem da série com o do romance de Wilde, temos a seguinte conversa entre Dorian e Angelique, com quem Dorian desenvolve uma breve relação amorosa ao longo da segunda temporada:

> [ANGELIQUE] Se importa se eu trouxer algumas roupas para cá?
> [DORIAN] De modo algum. Depois umas compras, talvez? Qual prefere, Burlington Arcade ou Bond Street?
> [ANGELIQUE] Isso é terrivelmente público. Talvez discrição.
> [DORIAN] Anátema. Nesta casa, celebramos o incomum. Ditamos a música e o mundo segue.
> [ANGELIQUE] Essa é uma filosofia imprudente.
> [DORIAN] Mas excitante. A excitação do proibido? Nada se compara a isso. Aliás... Vou dar um baile. Convide todos e qualquer um. Deixe-os ficar boquiabertos com nossa singularidade.
> [ANGELIQUE]Dorian...
> [DORIAN] Você merece uma apresentação apropriada (PENNY DREADFUL, 2015, T02E05).

Aqui a fala de Dorian Gray explicita o desejo de assumir socialmente o seu relacionamento com a transgênero Angelique, primeiro diante de lugares públicos em Londres destinados à classe média alta daquela época, como a Burlington Arcade[157], galeria de boutiques de luxo, joalherias e perfumarias aberta em Londres em 1819, e depois em sua própria mansão, num baile particular quando Angelique será apresentada ou iniciada à alta sociedade e ao círculo dos amigos de Dorian Gray. Ao demonstrar preocupação com a opinião alheia, sobre o que iriam pensar

[157] Fontes: site oficial da Burlington Arcade: <https://www.burlingtonarcade.com/store/> e <http://www.victorianweb.org/art/architecture/london/34.html>. Acesso em: 26 out. 2019.

ao vê-la em espaços públicos com seu amante, Dorian Gray a repreende rapidamente. Por outro lado, ao dizer anátema[158], Dorian expressa a sua arrogância ao inferir que as pessoas devem seguir sua vontade, geralmente traduzida em ações incomuns aos olhos da sociedade daquela época. Na concepção desse personagem, o excêntrico, o estranho e o incomum, como no próprio teatro Grand Guignol, devem ser celebrados ao invés de rejeitados.

Como aponta Baudelaire (2006, p. 870), Dorian Gray encarna o dândi por seu estilo de vida como um "homem rico, ocioso, e que, mesmo entediado de tudo, não tem outra ocupação senão a de correr ao encalço da felicidade; o homem criado no luxo e acostumado a ser obedecido desde a juventude" (*apud* CAMARANI; CAMARGO, 2014, p. 23), posto que Dorian Gray "[...] abandona a comunhão de experiências e a capacidade em relação ao outro para empreender uma leitura solitária do mundo e, gradualmente, impulsiona sua inquietante vida cada vez mais em direção a seu próprio interior" (CAMARANI; CAMARGO, 2014, p. 23).

Nesse sentido, Tavares e Matangrano (2016) apontam que "fica dúbio se o baile para 'introduzir' Angelique à alta sociedade é uma gentileza a ela ou um agrado próprio para engrandecer sua vaidade" (p. 211), uma vez que Dorian Gray usa todas as pessoas para satisfazer suas próprias vontades. Ainda nesse episódio, também não fica claro se Angelique cede aos desejos de Dorian por medo de ser rejeitada ou se ela mesma sente desejos de agora fazer parte da alta sociedade e ser aceita como ela é, como alguém que transita entre os dois gêneros, masculino e feminino.

Na cena principal do baile, quando Dorian Gray encena um *debut* com Angelique para apresentá-la à alta sociedade londrina, a tomada do ângulo da câmera em contra-plongeé "magnifica os indivíduos, evoca a superioridade, o poder, o triunfo, o orgulho, a majestade, ou senão a tragédia e o pavor" (BRETTON, 1987, p. 35), como na figura 31, a seguir:

[158] "algo considerado completamente errado e ofensivo ou que causa desaprovação"[158], no Dicionário Cambridge.

Figura 31 - Dorian Gray guiando Angelique a seu debut no baile

Fonte: *Print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

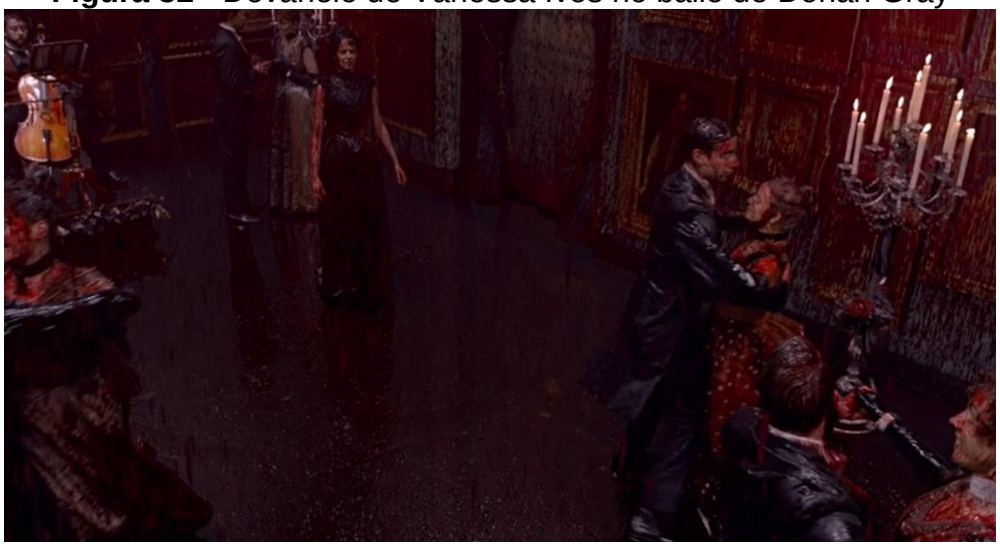
Porém, a significação de poder e vaidade é confirmada quando vemos os convidados aplaudindo o casal e abrindo-lhe espaço para dançar uma valsa no centro da sala.

5.3 Retratos de sangue

No episódio citado, há também uma importante cena que retrata uma visão sobrenatural da personagem Vanessa Ives, que é enfatizada visualmente através do som diegético. Ao ir à procura de Victor Frankenstein para se despedir, ouvimos simultaneamente dois sons distintos, de uma valsa a tocar no baile e outro, ao fundo, com toques sombrios. A partir dessa junção, vemos a personagem ter um devaneio e a partir da perspectiva do olho-camêra, que é acelerada, compreendemos que o som “pode também ter uma função psicológica ou dramática, particularmente ao exprimir ou materializar a tensão mental” (BETTON, 1987, p. 36) de Vanessa Ives na cena retratada.

A partir desse acontecimento, Vanessa começa a imaginar que está a ouvir risos e todos os presentes no baile continuam a dançar, quando, por fim, ouvimos o som de violinos desafinados e então a personagem, em planos mistos de *plongée*, contra-*plongée* e olho-camêra, imagina estar diante de uma chuva de sangue, que brevemente a encharca e a todos diante dela:

Figura 32 - Devaneio de Vanessa Ives no baile de Dorian Gray

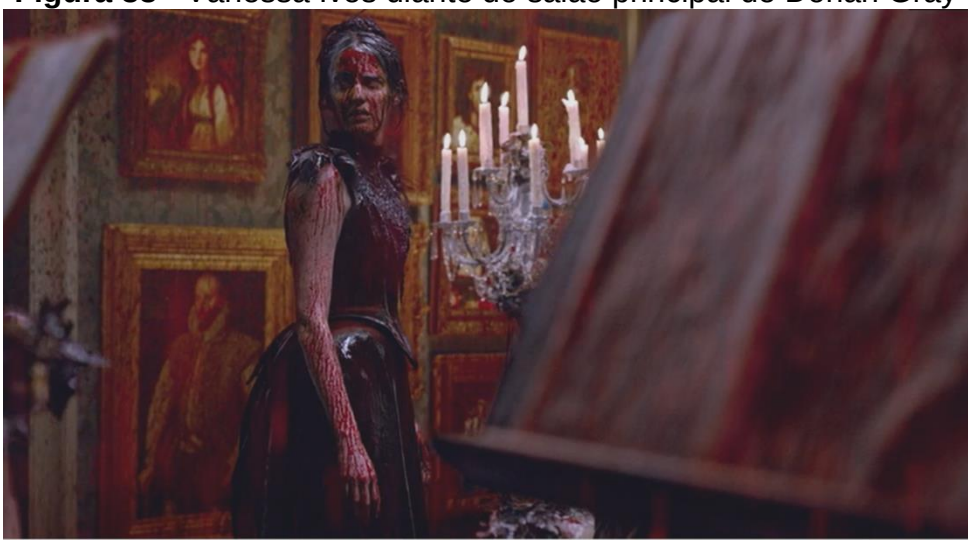


Fonte: *Print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Nesse sentido, “a música tem uma considerável função, [...] estética e psicológica de altíssimo grau, criando um estado onírico, uma atmosfera, choques afetivos que exaltam a emotividade” (BETTON, 1987, p. 46) da personagem em cena. Posteriormente, Vanessa desmaia e cai no chão diante de todos os convidados do baile; quando então a música cessa, os convidados tentam reanimá-la e a cena se encerra. Aqui a música, “é um elemento constitutivo, um simples elemento de significação do espetáculo audiovisual, que deve evocar, sugerir sutil e discretamente, suscitar operações da consciência” (BETTON, 1987, p. 48), principalmente por não haver quaisquer diálogos durante a cena.

Além do mais, nessa cena, Vanessa Ives perpassa por três categorias de processos narrativos, conforme Martin (2005): 1) alucinação, “obsessão mental devido a um estado físico ou psíquico anormal” (p. 238); 2), vertigem, “dada por flashes, imagens desfocadas [...] e distorcidas” (p. 236) e 3), desmaio, “dado, na maior parte das vezes, por um esbatido (*flou*) terminando em desfocagem” (p. 237), como ocorre na cena descrita acima. Levando em conta que essa visão sombria da personagem acontece na mansão de Dorian Gray, e, em específico, no salão principal, onde podemos ver inúmeros retratos cobertos de sangue (figura 33), podemos ainda discutir outros significados atrelados à *mise-en-scène*:

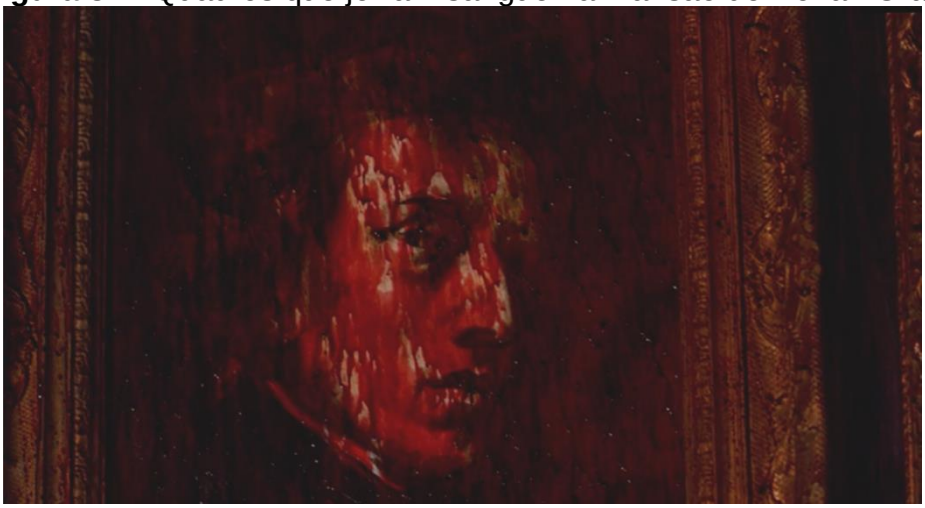
Figura 33 - Vanessa Ives diante do salão principal de Dorian Gray



Fonte: *Print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

A ênfase recai nos quadros encharcados de sangue que parecem “observar” Vanessa, como na figura 34. Aqui, a *mise-en-scène* enfatiza a cor vermelha, que é também ligada à chuva de sangue que vem inundar todo o cenário em que se encontram os quadros na mansão de Dorian Gray. Obviamente, num primeiro momento, a cor retrata as visões sombrias que Vanessa Ives tem durante o baile, quando as três bruxas desejam levá-la ao Mestre.

Figura 34 - Quadros que jorram sangue na mansão de Dorian Gray



Fonte: *Print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Mas, a cor pode desempenhar diversos sentidos no contexto do episódio, bem como em toda a concepção estética da série. “Sem cair num simbolismo elementar, é evidente que a cor pode ter um eminente valor psicológico e dramático. Parece portantto que a sua utilização, se bem compreendida, pode não apenas ser

uma *fotocópia* da realidade exterior" (MARTIN, 2005, p. 89), em que Vanessa, durante um breve estado de alucinação, vê tudo ao seu redor ser tomado de sangue e, apesar de a cena denotar explicitamente o horror visual que a personagem imagina ocorrer, os personagens no baile ainda parecem rir e aproveitar o momento, não demonstrando qualquer horror ou aversão ao sangue. Nesse sentido, acreditamos que o vermelho também "preenche uma função *expressiva* e *metafórica*" (MARTIN, 2005, p. 89) ligadas ao sangue, principalmente se formos conectá-lo ao ambiente, que é a casa do personagem Dorian Gray.

Desde o primeiro momento em que somos apresentados a esse personagem, da primeira à ultima temporada, o sangue é um elemento recorrente. No T01E02 vemos que Dorian Gray sente prazer ao ver a prostituta doente Brona Croft expelir sangue em seu rosto; no T01E04, novamente o personagem sente prazer ao ver sangue no seu rosto quando participa de um jogo em que cachorros destroçam ratos no subúrbio de Londres; noutro episódio, Vanessa Ives protagoniza uma cena de sexo com Dorian Gray e corta seu peito com um punhal, despertando ainda mais prazer sexual no personagem.

No tocante à *mise-en-scène*, o cenário principal, salão principal onde vemos a galeria de pinturas na mansão de Dorian Gray, também denota importante signicação no plano diegético da série. "Quando o cineasta usa a cor para criar um pararelo entre elementos do cenário, o motivo da cor pode ficar associado a vários adereços" (BORDWELL, 2013, p. 216), como os quadros na parede que visivalmente parecem sangrar.

O sangue é também um elemento relevante na terceira temporada de *Penny dreadful,* quando ocorre uma cena de sexo entre Justine, Lily e Dorian Gray. Numa espécie de iniciação à trangressão, os três personagens são retratados encharcados no sangue de uma vítima que Justine assassina:

Figura 35 - O sacramento de sangue entre Justine, Lily e Dorian

Fonte: *Print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Mas é na ablução[159] de sangue, ato ou efeito de abluir-se ou se lavar com sangue, que a *mise-en-scène* foca no cenário e na cor, quando os três personagens, encharcados no sangue da vítima morta por Justine, praticam uma cena de sexo no quarto de Dorian Gray; a cena também representa um momento de sadismo, uma vez que "trata-se de ter prazer com a destruição contemplada, a destruição mais amarga sendo a morte do ser humano" (BATAILLE, 1989, p. 14). A ablução também pode se relacionar com o banho de sangue (*bath blood*), um tropo comum no cinema e na TV em que personagens geralmente associados à vaidade ou à imortalidade são representados banhando-se no sangue de suas vítimas, mas em banheiras (*bathtubs*).

Outras representações da ablução de sangue também incluem a chuva de sangue, como na famosa cena do baile nas diversas adaptações fílmicas de *Carrie* (1976, 1999, 2002, 2013), quando a personagem usa dos seus poderes sobrenaturais para se vingar daqueles que tentaram ridicularizá-la na entrega do prêmio de Rainha do baile. Essa cena de *Carrie* também dialoga com a de Vanessa Ives no baile de sangue (T02EP05) já discutida anteriormente; o personagem Dandy Mott, em *American horror story* (T03EP08) também se banha no sangue de sua mãe; Evelyn Pool (Madame Kali), em *Penny dreadful*, também se banha no sangue no T02EP01; em *Blade - o caçador de vampiros*, a uma chuva de sangue na abertura do filme mostra dezenas de vampiros que atacam um mortal numa boate.

[159] Substantivo derivado do verbo transitivo abluir: 1) purificar, lavando; 2) purificar-se através de uma lavagem. Fontes: <https://www.lexico.pt/abluir/> e <https://dicionario.priberam.org/abluir>. Acesso em: 19 fev. 2020.

Mas a construção simbólica e monstruosa dos diversos tipos de ablução de sangue em filmes e seriados está ligada às lendas populares que cercam a personagem histórica Elizabeth Bathory, conhecida como a "Condessa de sangue". Bathory era uma nobre húngara nomeada como "a assassina mais prolífica da humanidade, acusada de torturar jovens virgens, arrancando a carne de seus corpos vivos com os dentes e banhando-se em seu sangue em busca pela eterna juventude"[160] (KÜRTI, 2009, p. 136). Comparada por vezes a Vlad Tepes, Príncipe da Valáquia e que inspirou o personagem Drácula, de Bram Stoker, Elizabeth Bathory, "por outro lado, é conhecida como torturadora e devoradora de carne [...]"[161] (KÜRTI, 2009, p. 136), que cometia atos de sadismo e monstruosidades, como Lily Frankenstein e Dorian Gray. Vlad e Bathory têm importância na construção do mito do vampiro e do sangue como fonte de vida e juventude, e "ambas as figuras históricas são ligadas ao vampirismo, licantropia, bruxaria e magia negra"[162] (KÜRTI, 2009, p. 136), temas centrais do gótico materializados em *Penny dreadful.*

5.4 Ecos do passado em toda parte

No T02EP06, logo após protagonizar o baile em que Angelique é apresentada à alta sociedade londrina, Dorian Gray conhece Lily Frankenstein e a convida para dançar. Ao conversar com Dorian Gray, a personagem revela: "[t]odas essas pinturas olhando para baixo deixam-me um pouco nervosa" (PENNY DREADFUL, 2015, T02E06), quando Dorian Gray a questiona se ela gostava do salão em que ambos agora se encontram. Tal ação remete-nos ao episódio T0102, em que somos apresentados a Dorian Gray, quando contrata os serviços sexuais da prostituta Brona Croft, e, posteriormente, é revivida em Lily Frankenstein. Provavelmente, Lily Frankenstein diz-se nervosa por rememorar ações do momento que ela viveu como modelo fotográfica no salão principal de Dorian Gray, entre pinturas do salão principal.

Durante o contato entre ambos os personagens, em outro tempo cronológico, porém indefinido na narrativa, Dorian Gray parece intrigar-se com algo quando é

[160] the most prolific murderess of mankind, she is accused of torturing young virgins, tearing the flesh from their living bodies with her teeth and bathing in their blood in her quest for eternal youth.
[161] on the other hand is renowned as a torturer, an eater of flesh [...].
[162] both historic figures are connected to vampirism, lycanthropy, whitchcraft and black magic.

apresentado à moça, dizendo: “tenho a estranha sensação de que já nos vimos antes. Acha que isso é possível? Talvez em uma outra vida?” (PENNY DREADFUL, 2015, T02E06), quando Lily refuta:

> [LILY] Eu não sabia que haviam outras vidas.
> [DORIAN] Com certeza há. Ecos do passado por toda a parte. Meu passado, seu passado. Não consegue sentir?
> [LILY] Talvez eu consiga (PENNY DREADFUL, 2015, T02E06).

O diálogo assim perpassa reverberações que se referem aos dois personagens. Recém-nascida como Lily Frankenstein, a personagem ainda não tem ciência de si mesma como indivíduo, muitas vezes portando-se como um mero objeto feminino, agindo de acordo com os desejos de Victor Frankenstein e encarnando o anjo do lar[163] com sua “graça natural, não instruída pela sociedade... Esse é o melhor dom, não?” (PENNY DREADFUL, 2015, T02E06), como ironiza Dorian Gray diante de Vanessa Ives, Angelique e Victor Frankenstein, que reitera: “Há muitas graciosidades naturais no campo” (PENNY DREADFUL, 2015, T02E06). Na cena, Lily tem seu discurso silenciado por Victor, que diz que ela não bebe álcool e nasceu em “Distrito Lake” (PENNY DREADFUL, 2015, T02E06), lugar que Dorian Gray reconhece como “o reino dos poetas” (PENNY DREADFUL, 2015, T02E06) românticos como William Wordsworth.

Comentando ainda sobre o diálogo anterior, percebemos no episódio que Lily Frankenstein tem poucas lembranças de quem fora em outra vida, quando era prostituta. Seu discurso revela não saber da existência de outras vidas, como a que ela teve há pouco tempo na narrativa, quando era Brona Croft. Porém, Dorian Gray tem consciência disso, principalmente do tempo cronológico que já viveu, que é igualmente indeterminado. Há também outro possível sentido na fala do personagem ao se referir ao seu passado e ao de Lily. Compreendemos que sua fala pressupõe já conhecer Lily em outra vida como Brona, referindo-se a quando os dois estiveram no mesmo salão, nus e diante das câmeras de um fotógrafo particular, como já discutido anteriormente.

Na cena, novamente torna-se evidente o caráter galanteador do personagem para com Lily Frankenstein, assim como fizera com Vanessa Ives no baile da

[163] A expressão “The angel in the house” se originou a partir do poema narrativo homônimo do poeta vitoriano Coventry Patmore. Escrito originalmente em 1854 e expandido em 1862, o termo tornou-se posteriormente referido como uma denominação das mulheres vitorianas que eram frágeis, graciosas, puras e sobretudo, submissas aos seus esposos.

primeira temporada (T01E02). A despeito de ambos os personagens estarem acompanhados, Dorian Gray transgride valores morais e seduz Lily Frankenstein:

> [DORIAN] Suas mãos são frias.
> [LILY] Sinto muito.
> [DORIAN] Não sinta. Elas lhe caem bem… como o toque do mármore. Você acharia atrevido se eu elogiasse seus olhos?
> [LILY] Sim. Mas, por favor, vá em frente (PENNY DREADFUL, 2015, T02E06).

Lily Frankenstein e Vanessa Ives são as duas únicas mulheres que não usam luvas durante o baile, ação de transgressão das regras de comportamento vitoriano e que chama atenção de outras mulheres, como Hecate Poole. Ao nosso entendimento, essa contravenção de Lily chama atenção de Dorian Gray, que enfatiza em outro episódio: “Eu acho que você é misteriosa [...]. Sim. A frieza do seu toque. Seu senso de descoberta constante. E os seus olhos, principalmente. Tão familiares, mas não são,” (PENNY DREADFUL, 2015, T02E07), expressando um discurso ambíguo que não esclarece se ele sabe ou não da vida passada de Lily. Dorian Gray ainda elogia os olhos de Lily, que primeiro parece se constranger, mas mesmo assim permite e aprecia os elogios do dândi.

A conexão entre esses dois personagens continua no T02E07, quando Dorian Gray então a convida para sair:

> [LILY] Fiquei surpresa ao receber o seu convite.
> [DORIAN] Acho que você recebe muitos.
> [LILY] Não. Eu não saio muito.
> [DORIAN] Por sua escolha ou dele?
> [LILY] Meu primo é... protetor.
> [DORIAN] Acho que não precisa de tanta proteção. Você é, acredito, mais capaz do que talvez aparenta.
> [LILY] Sou inútil, na verdade. É tudo muito novo para mim.
> [DORIAN] É? (PENNY DREADFUL, 2015, T02E07)

Na conversa, Lily revela a Dorian ser um pouco reclusa, o que deixa claro a insatisfação de Dorian Gray com o tratamento a que Victor Frankenstein a submete. Lily responde que considera o médico apenas protetor, o que explica tais cuidados. Entretanto, Dorian Gray demonstra ser o oposto de Victor e induz a personagem a se libertar da sombra patriarcal sob a qual ela vive, o que parece agradá-la, pois para Dorian Gray, as pessoas devem ser “o que elas querem ser” (PENNY DREADFUL, 2015, T02EP05).

Lily se menospreza e se considera inútil talvez por não ter uma profissão ou outra ocupação se não cozinhar, cuidar da casa e servir como mero objeto de

decoração para Victor Frankenstein, que a veste com os melhores vestidos e outras roupas, no intuito de apresentá-la aos seus amigos. Como alguém recém-renascido em outro corpo e personalidade, Lily, por vezes, se comporta como Proteus, a quem o médico e cientista ensinara a se portar e a se comunicar em sociedade, mas diferente de Proteus, essa personagem tem seu arco narrativo bastante desenvolvido ao longo da segunda e terceira temporadas de *Penny dreadful*.

Ainda, passeando pelas ruas de Londres à noite com Dorian Gray, Lily fica surpresa ao ver o Putney's House Waxworks:

> [LILY] Céus, o que é isso?
> [DORIAN] Um museu de cera. Nunca foi a um?
> [LILY] Eu nunca fui a lugar algum.
> [DORIAN] Então permite-me levá-la?
> [LILY] - É horrível!
> [DORIAN] Não é real, você sabe.
> [LILY] Eu sei disso, mas... Mas não posso. Sou tão pateta. Você deve me achar muito boba (PENNY DREADFUL, T02EP07).

Dorian Gray explicita em sua fala para Lily que aquele ambiente, e os horrores que veremos ao longo da cena, não são reais. Apesar de saber que as cenas retratadas ali não são verdadeiras, Lily hesita rapidamente em prosseguir na galeria de crimes retratados em bonecos de cera naquele espaço, e se espanta quando vê a representação de um crime que tem relação com seu criador Victor Frankenstein:

> [LILY] [...] Nossa! O que é isso?
> [DORIAN] Burke e Hare, os homens Ressurreicionistas. Pegos aqui no ato da meia-noite exumando um corpo.
> [LILY] Por que fariam isso?
> [DORIAN] Para vender a um médico para experimentos médicos.
> [LILY] Que tipo de experimentos?
> [DORIAN] Não sei dizer. Espero não ter chocado você.
> [LILY] Não. É bom ver coisas novas (PENNY DREADFUL, T02EP07).

À essa altura da cena entre esses dois personagens, percebemos que há uma inserção da analepse, pois esse acontecimento retratado na cena, "pertencendo ao passado, é trazido para o presente da história relatada" (CEIA, 2009, s/p). Além disso, "sua utilidade para a economia da narrativa deve-se ao facto de existirem momentos em que é necessário explicar as vicissitudes do presente por confronto com factos passados, cuja recuperação é fundamental para a compreensão da história narrada" (CEIA, 2009, s/p), como ocorre na cena. Ao longo de *Penny dreadful*, não sabemos como Victor Frankenstein conseguiu os corpos de

pessoas mortas para (re)criar novos seres, mas pela fala de Dorian Gray, subentende-se que foi através desses dois personagens retratados na cena do Putney's House Waxworks, o que primeiro parece causar um estranhamento em Lily, mas depois a personagem assume não se importar com tais fatos.

Ao se despedir de Lily Frankenstein no primeiro encontro, Dorian Gray mais uma vez demonstra seu caráter transitório e que está sempre à procura de aventuras:

> [DORIAN] Então espero que me permita cotejá-la outra vez. Londres está cheia de novas aventuras.
> [LILY] Sim, eu gostaria disso. Mas devo ir agora. Victor ficará preocupado.
> [DORIAN] Lily, obrigado por esta noite. Você é como uma brisa de ar fresco.
> [LILY] É bom ter um novo amigo.
> [DORIAN] E espero que sempre conte comigo.
> [LILY] Ninguém nunca fez isso.
> [DORIAN] Novas aventuras (PENNY DREADFUL, T02EP07).

No trecho final dessa conversa entre esses dois personagens, Dorian Gray expressa interesse em encontrar Lily posteriormente e apresentá-la as diversões da metrópole inglesa. Lily, como todas as personagens masculinas e femininas, à exceção de Vanessa Ives, parece de fato servir "como uma brisa de ar fresco" (PENNY DREADFUL, T02EP07), para nutrir os caprichos e prazeres efêmeros de Dorian Gray.

Dorian Gray é o primeiro homem que apoia a autonomia de Lily e a partir dessa conversa essa personagem começa a despertar seu instinto de independência e vai sozinha conhecer a vida noturna de Londres. Ao perceber a visão inocente que Lily tem de si mesma, Dorian Gray investe na arte de persuadi-la para que ela encontre sua independência de Victor Frankenstein. Como uma personagem ingênua e manipulável, no mesmo episódio, ela parece dar ouvidos às palavras de Gray, visita um antigo prostíbulo e durante um ato sexual com um homem que acabara de conhecer nesse ambiente o enforca e mata.

A cena é filmada em tons escuros, com luzes baixas e com Lily se recusando a permanecer por baixo do homem que a tenta dominar no ato sexual. No final dessa cena, Lily parece sentir um tipo de redenção e começa a ter ciência de suas ações, bem como do seu novo corpo. Por fim, é a partir desse acontecimento que essa personagem inicia sua luta para se vingar dos homens que se aproveitam dos serviços das prostitutas. Dessa forma Lily Frankenstein encarna o arquétipo do *animus.* Na psicanálise jungiana, o poder feminino se origina do arquétipo do

animus, que é a força da alma nas mulheres, e também é considerado a fonte de revitalização delas. Lembrando que *anima* é a personalidade feminina no homem, no seu inconsciente, enquanto o *animus* é a personalidade masculina na mulher. Porém esses conceitos são contrapostos por Clarissa Pinkola Estés (2014) que aponta que a fonte de revitalização da mulher não é masculina e alheia a ela, mas feminina e bem conhecida[164].

5.6 Dorian Gray: *outsider* ou monstro pós-moderno?

Na série, Vanessa Ives também se mostra cada vez como uma "new woman"[165], independente, que transgride os padrões morais e sociais do gênero na Era Vitoriana. Num outro momento, a personagem, convida Dorian Gray para jantar. Em outra cena ambos iniciam um diálogo sobre a Arte e filosofia:

> [DORIAN] Sinto inveja de sua companhia... Encantei-me pelos fabianos há um tempo, e comi apenas vegetais. Foi um inferno.
> [VANESSA] E a filosofia?
> [DORIAN] Era divertida, mas já passei por tantas. Transcendentalismo, utilitarismo, esteticismo, ludismo, taoísmo, socialismo... essa não deu certo. (PENNY DREADFUL, T01E06)

Esse diálogo entre Vanessa Ives e Dorian Gray é permeado de referências a outros textos de Oscar Wilde, como o ensaio *A alma do homem sobre o socialismo* (2010), no qual Wilde relaciona o Socialismo ao Individualismo e questões de propriedade privada, liberdade e pobreza. Esse texto de Wilde (2010) "demonstra um grande interesse de tornar-se e permanecer livre das convenções, de ganhar consciência de sua própria natureza e de negar-se a comprometê-la em nome de outros interesses" (p. 11). Como um dos debates mais discutidos nos círculos intelectuais e na imprensa vitoriana, Wilde se posiciona imparcialmente sobre a questão. Além disso, Wilde (2010) aponta que, apesar de o Socialismo ter bases altruístas, a propriedade privada ainda prevalecia naquele momento histórico.

---

[164] Em *Mulheres que correm com os lobos*, Clarissa Pinkola Estés (2014) aponta que "o *animus* pode ser compreendido melhor como no mundo objetivo. O *animus* ajuda a mulher a expor seus pensamentos e sentimentos íntimos e específicos de um modo concreto – em termos emocionais, sexuais, financeiros, criativos e outros – em vez de expô-lo numa imagem que se modele de acordo com um desenvolvimento masculino padronizado numa determinada cultura" (ESTÉS, 2014, p.254).

[165] ideia da mulher que começava a questionar o papel tradicional e doméstico da figura feminina na era vitoriana (GAGLIARDI, Lucas. El espejo de Pandora: identidad y monstruosidad en Penny Dreadful. **Brumal - Revista de investigación sobre lo Fantástico**, v. 4, n. 1. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2016, p. 35-56. Disponível em: <http://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v4-n1-gagliardi/278>. Acesso em: 12 fev. 2018.

Porém, no contexto da série, compreendemos o posicionamento negativo do personagem Dorian Gray no diálogo com Vanessa Ives com relação ao socialismo, que, para ele, “não deu certo”. Sem deixar de lembrar que o personagem demonstra ser conhecedor de várias filosofias e movimentos artísticos que se tornaram populares ao longo do século XIX, como o Esteticismo e o Transcendentalismo, e apesar de ter conhecimento de todas elas, nenhuma dessas parece completar seu ser, como Vanessa o questiona: “O que procurava? Felicidade?” (PENNY DREADFUL, T01E06), e Dorian Gray responde: “Todas me fizeram igualmente feliz” (PENNY DREADFUL, T01E06), ao que ela responde: “[VANESSA] Então todas o fizeram igualmente infeliz” (PENNY DREADFUL, T01E06).

Além desse ponto, Dorian Gray também expõe seu caráter fragmentado, ou descentralizado. Stuart Hall (2010) argumenta que o indivíduo com crise de identidade é o resultado da sociedade pós-moderna, ou seja, aquele que está em conflito consigo mesmo, numa busca sem sentido do “eu”, tentando se integrar numa nova perspectiva da sociedade que emergia no século XX. Dorian Gray começa a se fragmentar, contendo não só uma, mas várias identidades, pois dependendo do lugar e ocasião, o ser humano assume um tipo específico de comportamento (HALL, 2010).

Ainda sobre o diálogo entre esses dois personagens, quando Vanessa primeiro questiona os pensamentos de Dorian Gray com relação à religião, o personagem igualmente a questiona:

> [VANESSA] [...] Quanto a religião?
> [DORIAN] Fala de Deus?
> [VANESSA] Para bem da discussão digamos que sim.
> [DORIAN] Acho que gosto do ritual da Igreja. Especialmente o Catolicismo. E você?
> [VANESSA] Tenho uma relação complicada com o Todo Poderoso. Eu penso, Sr. Gray, que existem...Tremores à nossa volta. Como a vibração das notas musicais. Uma música oculta. Alguns podem estar mais receptivos do que outros. O que essas pessoas, esses escolhidos, fazem?
> [DORIAN] Eles suportam serem únicos.
> [VANESSA] Para serem alienados. Para serem dissociados de todos à sua volta. Não é uma maldição terrível?
> [DORIAN] Ser diferente. Ser poderoso. Não é um dom divino? (PENNY DREADFUL, T01E06)

No ínterim da conversa, Vanessa Ives expõe para Dorian Gray sua relação conflituosa com a religião. No decorrer da série, vemos a pluralidade religiosa que essa personagem desempenha: é católica, mas foi possuída pelo Demônio, é clarividente e no passado foi aprendiz de uma bruxa. Todos esses elementos

religiosos se conectam ao gótico, como afirma Botting (1996). Ainda na cena do jantar com Dorian Gray, Vanessa Ives argumenta a provável existência de um mundo além do nosso, afirmando que algumas pessoas são mais suscetíveis do que outras a sentir esse mundo "sobrenatural". Nas palavras de Gosling (2015), esse mundo seria o *demimonde*. Além disso, na série, "Todos os personagens se sentem alienados de alguma forma. Eles estão alienados pelos segredos que mantêm e desprovidos de relacionamentos que os ajudarão a tirar esse sentimento de alienação, ajudá-los a serem compreendidos" (GOSLING, 2015, p. 19)[166].

Ainda nesse diálogo acima, percebemos que a fala de Vanessa revela a sua alienação, conceito caracterizado por um baixo grau de integração ou elevado grau de isolamento entre um indivíduo ou um grupo de pessoas (HEGEL, 2008), que como Dorian Gray e outros personagens principais também podem ser definidos como "monstros humanizados", como aponta Roas (2012) no artigo "Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo". No texto, o téorico destaca que o vampiro, assim como outros monstros, é um ser "subversivo, pois altera a ordem 'natural' da vida e é uma ameaça para os seres humanos"[167](p. 441). Dessa forma, a alienação do mundo em que vive é também um sintoma da naturalização do monstro pós-moderno que tanto permeia a cultura de massa contemporânea em filmes, seriados, games, literatura, HQ's, entre outros.

O vampiro, assim como ocorre com os personagens de *Penny Dreadful*, principalmente com Dorian Gray, "pode ser interpretado como uma representação de Alteridade, de tudo o que não somos, mas queremos ser"[168] (p. 442). Roas (2012) acrescenta que, como um dos personagens mais populares na ficção contemporânea, hoje o vampiro parece ter perdido a caracterização de predador e se tornado mais humano do que monstro. Roas (2012) atribui esse feito à Anne Ricce, autora de *Entrevista com o vampiro*, série de romances góticos que retratam a história do vampiro Louis, como "o primeiro vampiro existencialista", pois depois de ser transformado em vampiro, se atormenta pela possibilidade de causar mal aos seus semelhantes. Além disso,

---

[166] all the characters in this show feel alienated in some way. They're alienated by the secrets they keep and are in want of relationships that will help take away that feeling of alienation, help them be understood.

[167] subversivo, pois altera el orden "natural" de la vida y es una amenaza para los seres humanos.

[168] "puede interpretarse como una representación de la Alteridad, de todo lo que no somos pero queremos ser.

> [t]odas essas características provocam um efeito antes impensável em relação ao vampiro: mitiga sua condição de monstro, reduz sua distância de nós ... porque refletimos nele, em suas dúvidas e ansiedades existenciais. Em outras palavras, o vampiro se torna humanizado. Esta é uma das grandes mudanças que ocorrem nas reelaborações pós-modernas do vampiro, e que explica vários dos caminhos pelos quais discorrem a literatura e ficção cinematográfica e televisiva nos últimos vinte anos (ROAS, 2012, p. 446)[169]

Outro traço que pode também ser aplicado aos monstros humanizados da contemporaneidade do qual Dorian Gray compartilha é a inadequação dos desejos e a insatisfação com a vida.

> A chave para esta mudança parece ser [...] a descoberta por parte dessas criaturas que há uma inadequação entre seus desejos e a vida que eles levam. Eles procuram por algo que, apesar de sua imortalidade e poderes sobrenaturais, não podem conseguir por si mesmos. Devido aos vários erros que eles têm cometido há algo neles, semelhante à alma, que constitui uma experiência elementar, um conjunto de evidências e demandas básicas que não podem ser dispensadas como vampiros humanos. É precisamente isso que lhe mostra o quão errônea, insatisfatória é a sua vida narcisista de caça constante e noturna (LUCENA; BARRAYCOA 2010, p. 135).[170]

Tais aspectos apontados por Lucena e Barraycoa (2010) serão desenvolvidos na caracterização do personagem Dorian Gray ao longo das três temporadas de *Penny dreadful*. Com o passar do tempo, o personagem de Oscar Wilde percebe que o hedonismo, que outrora lhe proporciona os mais diversos prazeres, não faz mais sentido para sua vida, fazendo-o então procurar cada vez mais incessantemente outras formas de prazer. Nem mesmo sua imortalidade e beleza são mais capazes de preencher o vazio existencial que toma conta de seu ser. Além disso, sua alma, estampada no retrato, e que a série oculta, é resultado das ações "errôneas", ou em termos do contexto social da Era Vitoriana, imorais, que ele tem praticado no decorrer de sua vida. Mesmo seus hábitos notívagos se transformam

---

[169] Todos estos rasgos provocan un efecto antes impensable en relación al vampiro: atenúan su condición de monstruo, reducen su distancia respecto a nosotros... porque nos reflejamos en él, en sus dudas y angustias existenciales. Dicho de otro modo, el vampiro se humaniza. Éste es uno de los grandes cambios que se producen en las reelaboraciones posmodernas del vampiro, y que explica varios de los caminos por los que discurren la literatura y la ficción cinematográfica y televisiva en los últimos veinte años.

[170] "La clave de este cambio parece ser [...] el descubrimiento, por parte de estas criaturas, de que existe una inadecuación entre su deseo y la vida que llevan. Buscan algo que, pese a su inmortalidad y poderes sobrenaturales, no pueden conseguir por sí mismos. Por muchos errores que hayan estado cometiendo hay algo en ellos, parecido al alma, que constituye una experiencia elemental, consistente en un conjunto de evidencias y exigencias básicas irrenunciables en tanto que humanos-vampiros. Es esto precisamente lo que les muestra como errónea, por insatisfactoria, su vida narcisista de constante y noctámbula cacería".

em insatisfações, diversões momentâneas que nem seu caráter narcisista é mais capaz de suprir.

A beleza eterna, elemento sobrenatural em ambos, romance de Wilde e série de John Logan, transforma Dorian Gray em um personagem anormal, com características monstruosas, como afirma Julio Jeha (2007):

> Monstros fornecem um negativo de nossa imagem do mundo, mostrando-nos disjunções categóricas. Dessa maneira, eles funcionam como metáforas [...]. O que liga os dois ou mais elementos de uma metáfora é o que ela representa. Eles estão por um aviso ou um castigo por alguma ruptura de código – por um mal cometido (p. 21-22).

Essa ruptura de códigos, no caso de Dorian Gray, revela-se com significados polissêmicos, uma vez que o personagem rompe com inúmeros preceitos sociais, morais, sexuais, entre outros. Isso também nos leva a dialogar com o tema da transgressão, elemento primordial na ficção gótica, como aponta Fred Botting (1999), já discutida anteriormente. Em *O retrato de Dorian Gray* e na série *Penny Dreadful*, esse personagem homônimo viola códigos morais, causando assim o mal moral, que “consiste na desordem da vontade humana, quando a volição se desvia da ordem moral livre e conscientemente. Vícios, pecados e crimes são exemplos do mal moral” (JEHA, 2007, p. 16).

A imortalidade e a beleza física fornecem a Dorian Gray a ausência do mal físico, que “é sempre sofrido, quer ele afete nossa mente ou nosso corpo, o mal moral surge quando, livre e conscientemente infligimos sofrimentos nos outros” (JEHA, 2017, p. 16), como Dorian Gray causa à transgênero Angelique, personagem com a qual ele desempenhará um relacionamento amoroso na segunda temporada da série.

Ainda, a fala de Vanessa Ives denota uma não-aceitação do seu caráter monstruoso, pois essa peculiaridade diferenciaria ela e os outros “monstros” do meio social, chegando a pensar nisso como “uma maldição terrível” (PENNY DREADFUL, T01E06), enquanto Dorian, por outro lado, declara a aceitação de ser “diferente [...], poderoso”, chegando até mesmo a questioná-la se isso não seria um “dom divino” (PENNY DREADFUL, T01E06).

Nesse contexto, os dois personagens encarnam elementos que participam do mal. “Entre as metáforas mais comuns que usamos para nos referir ao mal, estão o crime, o pecado e a monstruosidade (ou o monstro). Quando o mal é transposto para a esfera legal, atribuímos-lhe o caráter de transgressão das leis sociais” (JEHA,

2007, p. 19), como ocorre no primeiro encontro entre esses dois personagens na festa de Mr. Lyle, no qual Vanessa Ives incorpora a reencarnação da Deusa do Mal, Amunet. “Quando o mal aparece no domínio religioso, o reconhecemos como uma quebra das leis divinas e quando ele ocorre no reino estético ou moral, damos-lhe o nome de monstro ou monstruosidade” (JEHA, 2007, p. 19).

Por outro lado, como Lucena e Barraycoa (2010) apontam, os monstros contemporâneos são caracterizados com maior proximidade do que entendemos por humanos, portanto são mais dependentes da alteridade e da sociedade, “e menos imorais e responsáveis sobretudo em relação aos mais amados” (p. 113), procurando no outro a completude do seu ser, como podemos conferir na continuação do diálogo entre Dorian Gray e Vanessa Ives, na mesma cena:

> [VANESSA] Estar sozinho.
> [DORIAN] Estar à procura.
> [VANESSA] De quê?
> [DORIAN] Do outro?
> [VANESSA] Como você.
> [DORIAN] Que é igualmente raro.
> [VANESSA] Então não é mais único.
> [DORIAN] Nem você sozinha (PENNY DREADFUL, T01E06).

Com características de monstro pós-moderno, como afirma Roas (2012), no capítulo 06 da 1ª temporada de *Penny dreadful*, Dorian Gray explicita o seu interesse romântico em Vanessa Ives. Na série, esse é o primeiro momento em que o personagem demonstra abertamente o seu desejo de relacionar-se com alguém, revelando a sua dependência do outro. “A alteridade não é apenas uma qualidade do outro, é sua realidade, sua instância, a verdade do seu ser e, por isso, para nós, torna-se muito fácil uma permanência na coletividade e na camaradagem [...]” (HADDOCK-LOBO, 2006. p. 48). Assim, Dorian Gray deseja partilhar qualidades e verdades do seu eu com Vanessa Ives, revelando então que “o Desejo do Outro, que nós vivemos na mais banal experiência social, é o movimento fundamental, o elã puro, a orientação absoluta, o sentido” (LÉVINAS, 2009, p. 49) da vida que ele começa a procurar no outro.

Posteriormente, em outra cena na casa de Dorian Gray, Vanessa Ives contempla os inúmeros retratos nas paredes ao longo da imensa sala e indaga:

> [VANESSA] Não são perturbadores? Sempre te observando.
> [DORIAN] Eu gosto de ser observado.
> [VANESSA] Eu não.
> [DORIAN] Mas usa esse vestido.

> [VANESSA] Isso é para seus olhos [...] (PENNY DREADFUL, 2014, T01E06).

Nesse momento, Dorian Gray revela que gosta de ser observado, assim como Vanessa faz com os quadros de sua sala, confirmando o seu narcisismo e voyeurismo. Ainda, observando os retratos na parede, Vanessa declara: “[...] Apenas retratos. São todos retratos. Não há paisagens ou natureza morta,” (PENNY DREADFUL, 2014, T01E06), revelando a predileção de Dorian Gray por retratos, fazendo-o revelar: “As pessoas não são o que há de mais interessante?” (PENNY DREADFUL, 2014, T01E06), ao que Vanessa Ives responde: “Às vezes, gostaria que fossem bem mais. Um olhar que pode revelar o jogo. Ou a mudança na postura” (PENNY DREADFUL, 2014, T01E06). As palavras de Vanessa, em tom irônico, exprimem o desejo de que Dorian Gray tome a iniciativa no jogo de sedução que ocorre entre ambos na cena, quando a personagem insinua que nem sempre as pessoas se mostram interessantes.

Enquanto Dorian vai acendendo velas na sala escura a fim de iluminar o ambiente, percebemos nesse jogo de sedução dois elementos bastante representativos que produzem um sentido simbólico na cena: o ato de acender a chama das velas. “O simbolismo da vela está ligado ao da chama” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 934). Esta, por sua vez, “em todas as tradições é um símbolo de purificação, de iluminação e de amor espirituais. É a imagem do espírito e da transcendência, a alma do fogo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 232). Dessa forma, a chama das velas que Dorian Gray acende poderia ser compreendida como uma antecipação de purificação e amor espiritual do ato que ocorrerá entre ele e Vanessa Ives no decorrer do episódio.

Ainda, devido ao fato de a ação entre Dorian Gray e Vanessa Ives ocorrer durante a noite, Chevalier e Gheerbrant (2009) apontam que a chama “no seu sentido pejorativo e noturno, chama pervertida, [...] é o brandão da discórdia, o sopro ardente da revolta, o tição devorador da inveja, a brasa calcinante da luxúria, e clarão mortífero da granada” (p. 232). Além desses simbolismos, vale ressaltar que a vela também representa um elemento fálico, significando o desejo sexual de Dorian Gray com relação à Vanessa Ives.

O diálogo na cena continua:

> [DORIAN] E o que eu revelo?
> [VANESSA] Nada.

> [DORIAN] Que tipo de música você gosta?
> [VANESSA] Depende de quem eu quero ser no momento. Dorian Gray, quem você quer ser?
> [DORIAN] Eu mesmo, sem limites.
> [VANESSA] Então coloque uma música para dançar (PENNY DREADFUL, 2014, T01E06).

As falas de ambos, Vanessa e Dorian Gray, também nos levam às acepções de fragmentação da identidade do indivíduo pós-moderno apontadas por Stuart Hall (2010), que defende a existência de não só uma, mas várias identidades. Nesse caso, ao responder à pergunta de Dorian Gray, Vanessa Ives exprime sua pluralidade de gostos e personalidades de acordo com cada situação que vivencia, não limitando-se a um ser unívoco, bem como Dorian Gray, que se define como alguém sem limites.

Vanessa Ives sabe o quão perigoso e destrutivo pode ser o contato sexual com Dorian Gray, assim como qualquer outro homem, e deseja ter controle de seus desejos, pois se forem realizados podem causar o caos. Na cena, Dorian continua a seduzi-la:

> [DORIAN] Você tem ótima compostura.
> [VANESSA] Tenho?
> [DORIAN] Equilíbrio quero dizer. [...] E se abandonasse isso?
> [VANESSA] Não poderia.
> [DORIAN] Por quê?
> [VANESSA] **Há coisas dentro de nós que não devem ser libertas**.
> [DORIAN] E o que aconteceria se elas fossem?
> [VANESSA] **Iriam nos consumir...Deixaríamos de ser e o outro existiria em nós sem controle... sem limites.**
> [DORIAN] Posso beijar seu pescoço?
> [VANESSA] **Não peça permissão**. Se quer fazer algo, faça porque é seu desejo, não minha permissão. Deve arriscar a rejeição (PENNY DREADFUL, 2014, T01E06 – grifos nossos).

Como oposta ao modelo de “anjo do lar”, Vanessa Ives nos mostra sua atitude de mulher independente que desobedece às regras sociais do patriarcado vitoriano. Cedendo aos seus desejos mais íntimos, na cena, essa personagem se mostra dominadora e sensual, deixando Dorian Gray ceder aos seus encantos íntimos. No decorrer do T01E06, vemos a imagem de mulher independente de Vanessa Ives, que de mãos dadas a Dorian Gray, sobe as escadas da mansão do rapaz, guiando-o até o seu quarto.

O ato transgressor que Vanessa Ives comete ao liderar uma atitude normalmente atribuída ao sexo masculino acaba por acarretar graves danos à personagem. Expressa, assim, uma emoção excessiva atribuída ao gótico, ou “uma

celebração da transgressão por si só, os terrores góticos ativam um sentido do desconhecido e projetam um incontrolável e esmagador poder que ameaça não apenas a perda de sanidade, honra, propriedade ou posição social"[171], de acordo com Botting (2005, p. 7).

O tom sensual da conversa entre ambos continua quando Dorian, ao falar sobre a compostura de Vanessa Ives, torna o discurso ambíguo ao referir-se ao que aconteceria se a personagem perdesse seu equilíbrio, quando a mesma diz que "não poderia" (PENNY DREADFUL, 2014, T01E06), pois tem consciência do que poderia acontecer caso isso ocorresse.

Porém, ao nosso entendimento, "o monstro interior" de Vanessa Ives é uma metáfora para o silenciamento do desejo sexual feminimo, principalmente no contexto vitoriano, tempo diegético do seriado, quando o sexo é reprimido, condenado ao "desaparecimento, afirmação de inexistência e, consequentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber" (FOUCAULT, 1988, p. 09). Essa afirmação de Foucault é relevante para pensarmos que, durante o desenrolar da trama de *Penny dreadful*, as justificativas para o acometimento da doença de Vanessa são sempre psicológicas: degeneração de "natureza psicossocial", "histeria" e mesmo "transgressão", como afirma a fala de Vanessa em diversos episódios.

De fato, em momento algum da série se fala sobre sexo, embora esse tema seja bastante presente (e praticado) desde o primeiro episódio, quando vemos Ethan Chandler durante o ato com uma mulher por trás de um trailer, seja ele através das prostitutas que Dorian Gray contrata os serviços, bem como entre todos os personagens com quem esse se relaciona. Mas, para Vanessa, o sexo é proibido, como um "tremor" que a circunda e como "coisas que não podem ser libertas", deixando-a mais receptiva do que outras pessoas a atrair "maldições terríveis", o que a faz recusar-se a sentir prazer durante o ápice do ato sexual ocorrido com Dorian Gray no episódio T01E06:

[171] a celebration of transgression for its own sake, Gothic terrors activate a sense of the unknown and project an uncontrollable and overwhelming power which threatens not only the loss of sanity, honour, property or social standing.

Figura 36 - Momento da “possessão” de Vanessa Ives

Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Na sequência da cena retratada acima, percebemos a dominação sexual de Vanessa Ives durante o ato protagonizado com Dorian Gray, que se encontra por baixo. Ainda, temos nessa mesma sequência uma sobreposição de imagens com Vanessa ao centro e que parece estar sendo “possuída” por forças sobrenaturais, provavelmente na hora do ápice do prazer sexual (orgasmo), quando corta o peito de Dorian Gray com um punhal. Justo nesse momento, vemos em *voz off* o Diabo falar: “Olá, minha criança. Estive esperando. Quantos jogos jogaremos agora?” (PENNY DREADFUL, T01EP06), deixando Vanessa atordoada e sentindo-se culpada pelo ocorrido, o que a faz deixar às pressas os aposentos que se encontrara na mansão de Dorian Gray, deixando o rapaz igualmente confuso com a cena que presenciou. Ainda, como aponta Betton (1987): “a voz *off* tem um grande poder de sugestão” (p. 42), o que resulta noutras leituras e significações além das que a *mise-en-scène* nos mostra.

Em duas cenas distintas, mas que ocorrem simultaneamente, o fogo representa um elemento importante. Enquanto Sir Malcolm, Sembene e Chandler estão no barco lutando contra os vampiros e à procura de Mina, Vanessa se encontra no quarto com Dorian Gray. No barco, uma lanterna cai ao chão causando um incêndio no local e despertando o Vampiro que leva Mina embora; no quarto, por outro lado, o fogo das velas continua aceso, representando o desejo do ato sexual entre Vanessa e Dorian Gray.

Como Howard Becker (2008) afirma, “quando uma regra é imposta, a pessoa que presumivelmente a infringiu pode ser vista como um tipo especial, alguém de quem não se espera viver de acordo com regras estipuladas pelo grupo” (p. 15), e quando isso ocorre essa pessoa é considerada como um *outsider*. O autor também relativiza o grau de um *outsider*, mencionando, por exemplo, transgressões “aceitáveis”, como beber demais em uma festa, considerada como tolerável, e inaceitáveis ou intoleráveis, como o assassinato e o estupro; essa última “nos leva a ver o transgressor com um verdadeiro *outsider*” (p. 19), como ocorrerá com Dorian Gray na segunda temporada da série, que irá assassinar a transgênero Angelique.

Na segunda temporada de *Penny dreadful,* observamos a persistência na caracterização psicológica do monstro pós-moderno como apontado anteriormente por Roas (2016). Num diálogo entre as personagens Vanessa Ives e Ethan Chandler, este após se transformar em lobo e cometer uma chacina na Pousada do Marinheiro, percebemos o quanto as falas desses personagens sugerem o caráter irreversível dos seus destinos:

> [VANESSA] Acha que as forças sombrias que apareceram podem ser aniquiladas tão facilmente? Acredita mesmo que você escapará delas?
> [ETHAN] E as outras? Aquelas dentro de nós? Não se pode mudar quem você é. Não importa quem salve, ou quem ame (PENNY DREADFUL, T02E07).

Na cena, Vanessa inicia a conversa logo após ser perseguida e atacada por criaturas sobrenaturais que querem destruí-la. Por sua vez, Ethan Chandler encontra-se debilitado e deprimido pelos atos que cometera na noite anterior devido a licantropia[172]. Assim, ambos são perseguidos por forças ocultas, que os tornam

[172] Transformação de uma pessoa em lobo. O Lobisomem, ou licantropo (homem-lobo em grego), é um homem que, segundo a lenda, pode se transformar em lobo nas noites de lua cheia, só voltando à forma humana, quando o galo canta. [...] Antigamente, as lendas dos lobisomens eram usadas para explicar um distúrbio psicológico real: a licantropia clínica; doença em que as pessoas agem igual a animais. Também foi usada para explicar casos de mutilação e canibalismo. [...] Quando a transformação termina, os licantropos ficam fracos, debilitados e profundamente depressivos. Fonte:

monstros, pois cometem atos que transgridem os valores éticos e morais como aponta Jeha (2007). Mas, apesar de questionarem essa monstruosidade, Vanessa, Dorian Gray e Ethan aceitam essa distinção dos humanos.

No T02E07, a representação sobre 'ser monstro' também é refletida numa conversa entre Vanessa Ives e Ethan Chandler. Nesse episódio também há a inserção de uma atmosfera gótica, mas relacionada com a volta ao passado medieval, época em que "o predomínio e profundidade do espírito de horror" (LOVECRAFT, 2007, p. 21) se fazia presente através do misticismo, crenças em feitiçaria, astrologia e lendas sobre vampiros e monstros e pestilências, sem citar a Santa Inquisição e a Caça às bruxas em vários países da Europa. Todos esses elementos são temas recorrentes no episódio, mas servem apenas como base para explorar questões filosóficas mais profundas de pertencer e não pertencer a um determinado lugar, como vemos nos diversos diálogos entre Vanessa Ives e Ethan Chandler, que a acompanha nessa breve jornada ao passado.

No episódio citado anteriormente, temos uma continuação do tempo presente da narrativa em que Vanessa Ives se sente ameaçada pelas forças sobrenaturais que querem se apossar de si e retorna ao lugar que conheceu a sua mentora, a bruxa Madame Corte de Balantree Moor, cuja narrativa ocorreu no *clip show,* "o episódio de lembranças" (SEABRA, 2016, p. 184) T02E04.

Embora a narrativa de *Penny dreadful* não ocorra durante o medievo, há uma óbvia volta ao passado distante, e é nesse lugar inóspito, sombrio e cercado de superstições que a personagem Vanessa Ives deseja sentir-se em paz. Como dois vagantes procurando encontrar a si mesmos e lidar com seus duplos e segredos do passado, Ethan e Vanessa chegam ao local e dialogam:

> [VANESSA] Acredita que um lugar pode ser assombrado?
> [ETHAN] Acredito.
> [VANESSA] Já esteve em um lugar assim?
> [ETHAN] Cemitério indígena em Arizona. Índios que matei.
> [VANESSA] Estava assustado?
> [ETHAN] Foi como se eu pertencesse ao local.
> [VANESSA] Talvez eu pertença a esta casa. Ela sempre achou isso. Não sei se sou feita para companhia. Acho que sou feita para algo como os Moors. E para fazer coisas que sejam dolorosas e úteis ao mesmo tempo (PENNY DREADFUL, T02EP07).

<https://forum.outerspace.com.br/index.php?threads/lobisomens-e-licantropia-pesado-muitas-fotos.98837/>. Acesso em: 29 ago. 2019, às 11:15.

A identificação de pertencer aquele lugar assombrado, nas palavras de Vanessa, é enfatizada ao espaço da casa e dos seus arredores monótonos, um dos poucos da série em que vemos a personagem falando de si mesma e expondo seus medos. Nesse espaço, que outrora Vanessa aprendeu as artes obscuras, magia, poções e a invocar e se proteger das forças do mal, agora paira o silêncio e as lembranças do passado doloroso dessa personagem.

Além do mais, apenas quando estão ao lado de Vanessa Ives, Victor Frankenstein, A Criatura (ou John Clare) e Ethan Chandler revelam seus pensamentos mais íntimos, como se buscassem serem compreendidos no outro: “[VANESSA] Estamos a sós. Fale baixo, mas me diga. [ETHAN] Dizer o quê?. [VANESSA] Podemos cochichar sobre as coisas que nos ferem” (PENNY DREADFUL, T02EP07). Logo, é a partir da existência do outro, em seus mais variados sentidos de amor e amizade, que esses personagens parecem se completar existencialmente, como podemos ver no diálogo entre Ethan Chandler e Vanessa:

> [ETHAN] Quando estava com a Srtª. Croft, estava mais satisfeito do que esperava algum dia estar. Uma vez na vida, não senti vontade de fugir. Senti que pertencia a algum lugar.
> [VANESSA] Ela era seu Moors. Sua solidão.
> [ETHAN] De certo modo (PENNY DREADFUL, T02EP07).

Como o personagem Ethan Chandler revela em sua fala acima, era justamente a existência de sua ex-amada que o fazia “pertencer a algum lugar”, mas como agora ela não mais existira, ele parece procurar outros motivos para se sentir completo. De forma semelhante, Vanessa Ives diz pertencer ao Moors, ou além deste lugar simbólico para seu descobrimento espiritual, embora tão assombrado em suas tristes lembranças. Porém, para discutirmos outros possíveis sentidos que a série representa sobre os monstros, o diálogo a seguir é bastante representativo:

> [ETHAN] Todas as coisas que te marcam na juventude, são o que te transformam no que você é. Você nunca escapa deles... Eles só esperam, não é?
> [VANESSA] O quê?
> [ETHAN] **Os monstros dentro de nós**.
> [VANESSA] **Monstros**?
> [ETHAN] Do que os chama?
> [VANESSA] **Para mim, Demônios. Mas são palavras semelhantes**.
> [ETHAN] E quando são libertados?
> [ETHAN] Parecido como nós.
> [VANESSA] Livres. Nós mesmos (PENNY DREADFUL, T02EP07).

A partir desse diálogo, apontamos que *Penny dreaful* traduz o conceito de monstro para além do seu duplo, demonstrando que o monstro não apenas representa uma metáfora do mal, da imoralidade e da transgressão, como apontado anteriormente por Julio Jeha (2007). Na série, esses personagens são configurados como monstros existencialistas, uma vez que denotam ciência sobre sua posição como seres inumanos, questionam, mas aceitam sua individualidade, pois é o que os torna únicos. Por vezes, revelam a monstruosidade em sua aparência horrenda e ações transgressoras, como Vanessa Ives ao ser possuída por espíritos e outras forças sobrenaturais, Ethan Chandler ao tornar-se lobisomem e intuitivamente cometer carnificinas de inocentes, a Criatura, por sua aparência grotesca e sentir-se a par da sociedade. Assim, o monstro exterior (físico e transformado) e suas ações danosas refletem o monstro interior (o da própria condição inumana). Essa característica do monstro pós-moderno é evidente em *Penny dreadful*.

Como o desvio é, entre outras coisas, uma consequência das reações dos outros ao ato de uma pessoa (BECKER, 2008, p. 22), Dorian Gray, como Vanessa Ives, Victor Frankenstein e outros personagens em *Penny dreadful* desviam das regras que lhe são impostas. Eles "partilham o rótulo e a experiência de serem rotuladas como desviantes" (BECKER, 2008, p. 22) em seus graus mais distintos, uma vez que "um ato será tratado como desviante depende também de quem o comete e de quem se sente prejudicado por ele" (BECKER, 2008, p. 25). Nesse contexto, conectamos a ideia de desvio proposta por Howard Becker (2008) àquela de transgressão, defendida por Botting (2005) como principal elemento da narrativa gótica, como já fora discutido anteriormente:

> A transgressão, como o excesso, não é simples ou levemente executada na ficção gótica, mas ambivalente em seus objetivos e efeitos. [...] Os terrores e os horrores góticos emanam das identificações dos leitores com heróis e heroínas: depois de escapar dos monstros e penetrar na floresta, labirintos subterrâneos ou narrativos do pesadelo gótico, heroínas e leitores conseguem retornar com um elevado senso de identidade às sólidas realidades da justiça e ordem social e moral. Nos textos políticos da década de 1790, como as *Reflexões* de Burke, a construção de excessos revolucionários como um monstro aterrorizante serviu para definir a ameaça e assim conter e legitimar sua exclusão. O terror evocava emoções catárticas e facilitava a expulsão do objeto do medo. A transgressão, provocando medos de desintegração social, possibilitou a reconstituição de limites e fronteiras (BOTTING, 2005, p. 04).[173]

[173] Transgression, like excess, is not simply or lightly undertaken in Gothic fiction, but ambivalent in its aims and effects. [...] Gothic terrors and horrors emanate from readers' identifications with heroes and heroines: after escaping the monsters and penetrating the forest, subterranean or narrative labyrinths of the Gothic nightmare, heroines and readers manage to return with an elevated sense of identity to

Dessa forma, a transgressão também acarretaria uma aprendizagem na construção moral e social de muitos personagens na ficção gótica, seja ela literária, fílmica ou dos mais diversos gêneros do audiovisual. Além disso, são os atos definidos como monstruosos, como aponta Jeha (2007), que retornam para reestabelecer o senso de ordem, como ocorre com os personangens da série *Penny dreadful*. Ao atravessarem os limites entre o moral e imoral, sagrado e profano, bem e mal e tantos outros dualismos que vemos ao longo da série, Vanessa Ives, Sir Malcom, Victor Frankenstein, Lily Frankenstein, Ethan Chandler e Dorian Gray pagam um preço por transgredir valores éticos e morais estabelecidos em sua época, como se seus atos monstruosos, no final, fossem retribuídos para eles mesmos.

5.7 Espelhos que refletem retratos de Dorian Gray

Durante o arco narrativo de Dorian Gray em *Penny dreadful*, a música, a fotografia, a dança, o teatro e a pintura parecem estar intrinsecamente ligadas. Como um conhecedor e apreciador das artes, o personagem de Oscar Wilde encarna o dândi decadente que procura o prazer etéreo nas aventuras do aqui e agora, perpassando por tudo e todos para manter seu senso de individualismo, um dos elementos românticos que merecem destaque na série.

Após o ato sexual com Vanessa Ives ocorrido no T01EP06, no episódio oito da primeira temporada, Dorian Gray vai à casa de Sir Malcolm Murray e diz que foi à Itália. Vanessa Ives ainda se encontra em recuperação dos efeitos físicos e psicológicos da sua possessão demoníaca e diante de uma mesa com cartas de tarô, Dorian Gray lhe faz um pedido:

> [DORIAN] Pode ler meu futuro?
> [VANESSA] Não sei se você tem um.
> [DORIAN] Todo mundo tem um futuro.
> [VANESSA] Nem todo mundo. Algumas pessoas só têm passado.
> [DORIAN] Então leia meu passado. Então você não teria mais mistério (PENNY DREADFUL, T01EP08)

---

the solid realities of justice, morality and social order. In political texts of the 1790s like Burke's Reflections the construction of revolutionary excesses as a terrifying monster served to define the threat and thus contain and legitimate its exclusion. Terror evoked cathartic emotions and facilitated the expulsion of the object of fear. Transgression, provoking fears ofsocial disintegration, thus enabled the reconstitution of limits and boundaries.

Aqui, o pequeno diálogo revela importantes considerações sobre a caracterização do personagem Dorian Gray e sua relação misteriosa com o tempo. Primeiro, Vanessa Ives diz que não há nada para ser revelado sobre o futuro desse personagem, pois tudo que ele é hoje é resultado do seu passado e justamente isso, que o torna misterioso e único. Não sabemos quanto tempo (cronológico) Dorian Gray viveu até esse momento da série, mas sua aparência ainda permanece jovem. Acaso Vanessa consultasse as cartas de tarô, a sua singularidade e consequentemente sua monstruosidade, que o torna único, não mais teria sentido, pois provavelmente descobriria seu segredo.

Na cena, o diálogo também se torna ambíguo, pois subentende-se que Vanessa se recusa a ler o futuro de Dorian nas cartas justamente por saber que ele não tem futuro, uma vez que é imortal e não vai envelhecer. Assim, sua aparência do passado, agora imortalizada no presente, nunca mudará. Essa relação complexa de relações temporais na narrativa, principalmente no arco de Dorian Gray não é nosso foco. Seriam necessários outros estudos que abordassem o tempo na narrativa, o que foge do objetivo proposto nessa tese.

A transitoriedade dos prazeres parece definir esse personagem que busca incessantemente viver o presente, o *carpem diem,* e principalmente o *carpem noctem*. Porém, um dos pontos a se enfatizar em *Penny dreadful* é que todos os personagens, em algum momento da série, mostram-se visivelmente abalados pela culpa de suas transgressões e ações. Nesse contexto, um dos fatores significativos para uma melhor compreensão dos sentimentos, se destacam dois elementos que podem atuar em conjunto: o choro e as lágrimas.

No arco de Dorian Gray, foco de análise nesse estudo, o primeiro e único momento que o personagem demonstra sua sensibilidade humana ocorre no T01E06, momento em que revela a Vanessa estar à procura de alguém para partilhar sua singularidade. Aqui, é importante ressaltar, como afirmam Lejderman e Bezerra (2014), que “a produção de lágrimas no choro é uma característica exclusivamente humana [...] que regula a experiência consciente das emoções internas e das respostas psicológicas” (p. 46). Tal ação ocorre no T01EP08, no encontro que encerra o ciclo amoroso Vanessa Ives-Dorian Gray.

Mais uma vez, esses dois personagens se encontram no Jardim de Londres. A flor *atropa beladona*, um dos elementos simbólicos para atribuirmos outros significados à relação entre Dorian e Vanessa, agora se encontra murcha:

> [VANESSA] Sr. Gray.
> [DORIAN] Obrigado por vir, Srtª Ives. Posso chamá-la de Vanessa?
> [VANESSA] Claro. A flor está morrendo.
> [DORIAN] Sim. Mais 15 anos e florescerá de novo.
> [VANESSA] Uma vida.
> [DORIAN] Um instante. Pode andar comigo?
> [VANESSA] Acha que preciso dar uma explicação?
> [DORIAN] Pelo quê?
> [VANESSA] Pela minha fuga da sua casa.
> [DORIAN] Você não me deve nada a não ser sua companhia hoje.
> [VANESSA] Esse é o seu jeito. A agradável neutralidade sem arriscar nada.
> [DORIAN] Então permita-me arriscar tudo.
> [VANESSA] Sr. Gray, não sou a mulher que você pensa... E com você, não sou a mulher que quero ser. É muito perigoso.
> [DORIAN] Não tenho medo.
> [VANESSA] Mas eu devo. Entre nós há uma rara conexão, não vou negar. Mas essa intimidade... libertou algo... nada saudável para mim. Algo que não posso permitir.
> [DORIAN] Você não pode lutar contra isso!
> [VANESSA] Mas é preciso Pobre Dorian. Você nunca sentiu isso, não é?
> [DORIAN] Não sei o que estou sentindo.
> [VANESSA] É rejeição... Adeus, Sr. Gray. (PENNY DREADFUL, 2014, T01E08)

A presença da flor quase em estado de putrefação na *mise-en-scéne* é relevante para simbolizar o fim do breve relacionamento amoroso entre os dois personagens. A relatividade com que Dorian Gray pensa o tempo cronológico também é mais perceptível no diálogo; enquanto Vanessa pensa que quinze anos seria uma eternidade para a flor voltar a desabrochar, Dorian expõe um pensamento oposto. Após isso, Vanessa revela que sempre pensara em Dorian como alguém apático e impassível, mas não reprova tais qualidades, porém prefere não levar adiante a relação entre os dois por medo de despertar seus ‘monstros’. Por outro lado, ao dizer que “arriscaria tudo” por Vanessa, percebemos que o personagem tentaria mudar seus hábitos hedonistas, o que não ocorre na série. Assim, é o primeiro momento que Dorian Gray mostra interesse amoroso em outra pessoa, desejando partilhar sua singularidade com Vanessa.

Ao rejeitá-lo, Vanessa beija-o na boca e se despede. Nessa ocasião, Dorian se vê num misto de sentimentos que nem mesmo sabe definir, quando pela primeira vez, uma lágrima cai espontanemante do seu olho, o que o deixa surpreso. A lágrima pode ser vista “como descarga de afeto, uma catarse e boa liberação de sentimentos ou pesar” (LEJDERMAN e BEZERRA, 2014).

Figura 37 - O lado humano/amoroso de Dorian Gray?

Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Apesar da neutralidade de sentimentos que o personagem tem durante a primeira temporada, esse momento revela sua paixão amorosa não-realizada por Vanessa, que seria seu ego ideal[174], ou objeto de paixão.

5.8 O visível esconde o misterioso

Como já apontamos anteriormente, em *Penny dreadful*, um dos elementos primordiais que configuram o gótico é o espaço. Nesse sentido, em específico o gótico vitoriano se faz presente a partir da ênfase dada aos espaços que caracterizam a decadência da metrópole inglesa, permeada de ruas obscuras, com pouca luz, mendigos, prostitutas e pessoas à margem da pobreza. De fato, desde a primeira cena de *Penny dreadful* (T01EP01) essa categoria narrativa, o espaço, está inerentemente ligada à atmosfera sombria e principalmente aos personagens. No tocante ao espaço narrativo da série, temos algumas considerações.

É no macroespaço, em Londres, entre os anos de 1891 e 1892, que irão permear ações passageiras, que ocorrem apenas uma ou duas vezes ao longo da série, como os Jardins de Londres onde ocorrem encontros entre Dorian Gray e Vanessa, a Pousada do Marinheiro (*Mariner's Inn*), ambiente em que Ethan Chandler comete crimes de carnificina ao se transformar em lobisomem, bares, restaurantes, lojas, *cabarets*, clubes, igrejas, hotéis e ruas.

[174] No ego ideal "o apaixonado projeta, ou transfere, sobre o objeto de sua paixão, as idealizações narcísicas de sua infância, e tem a ilusão de que, nesse objeto idealizado, está o segredo de tudo o que lhe falta. A ilusão da completude narcísica alimenta a ideia de que o objeto da paixão amorosa pode preencher o vazio da falta, que é constituinte de nossa existência. Com ele, tudo se tem, sem ele, nada se tem e nada tem sentido" (ROCHA, 2012, s/p).

Por outro lado, o que chamamos de microespaço, as casas/mansões em que os personagens vivem durante a série refletem suas personalidades e ações. Como exemplo, temos a casa de Sir Malcolm Murray decorada com artefatos e mapas de exploração do continente africano, identificando-o como um explorador e colonizador daquele continente; a casa da bruxa nos Moors, onde Vanessa Ives descobriu os segredos da magia com sua mentora Madame Corte torna-se relevante nos flashbacks da série pois é o lugar onde Vanessa aprendeu sua vocação espiritual como bruxa; a mansão de Mr. Lyle, cuja decoração exótica, como um próprio museu, com artefatos de diversas culturas, refletem a excêntrica personalidade e vasto conhecimento intelectual do personagem; o laboratório de Victor Frankenstein (onde também é sua casa), lugar que Victor realiza suas experiências científicas e posteriormente convive com uma de suas criações, Lily Frankenstein.

Ainda, o Teatro Grand Guignol, lugar em que vemos as peças baseadas em *penny dreadfuls* sendo apresentadas, onde a Criatura/Caliban vive e trabalha e também se identifica com as violentas e sangrentas tragédias executadas ali. Quando é expulso do teatro por tentar violentar a atriz Maud, a Criatura/Caliban passa a trabalhar e morar no Putney´s House Waxworks, museu de cera que reproduz cenas grotescas de crimes igualmente violentos. Nesse ambiente há também celas em que personagens *freaks* são apresentados ao público, servindo-os de espetacularização do grotesco, como um circo de horrores (PENNY DREAFUL, 2015, T02EP09).

De acordo com Osman Lins (1976), o espaço pode se caracterizar como “ambiente natural, como equivalente à paisagem, natureza livre; o ambiente social seria a natureza modificada pelo homem: casa, castelo, tenda etc” (p.74). Mas “a categoria das edificações existentes no local onde vive ou se move a personagem pode indicar o seu espaço social” (p. 74). Enquadraríamos essa noção para discutir o ambiente social da mansão de Evelyn Pool (ou Madame Kali), personagem que durante toda a segunda temporada, prepara rituais para se manter jovem e oferendas demoníacas com simulacros, réplicas em bonecos de alguns personagens da série, no intuito de controlar seus corpos e almas. A atmosfera sombria da mansão e dos *memento mori*, artefatos da morte, dos quais Evelyn Pool usa para servir e idolatrar o Diabo, também ecoam em todo o ambiente.

Figura 38 - Visão externa e interna da mansão gítica de Evelyn Pool

Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Apesar de estarem atrelados um ao outro, o espaço social não deve ser confundido com a atmosfera, “estando a noção de atmosfera associada ao espaço e denotando, inclusive, o ar que respiramos, tende-se a concebê-la, no estudo da ficção, como uma manifestação do espaço, ou, no mínimo, como sua decorrência” (LINS, 1976, p. 75). Dessa forma, o “ar sombrio” e macabro da mansão de Evelyn Pool decorre de outros elementos integrados ao espaço externo e interno, o que não é nosso foco discutir aqui.

Temos também a mansão de Dorian Gray, na qual primeiro somos apresentados ao ambiente e logo depois ao personagem no T01EP02. Os crimes e pecados cometidos por esse personagem ocorrem nesse espaço, da primeira à última temporada. O salão principal da mansão de Dorian Gray, como já abordamos, é permeado de inúmeros retratos e por trás de uma dessas pinturas há também uma passagem secreta com um corredor de espelhos que nos leva a outro pequeno espaço onde está guardado o segredo que o mantém sempre jovem e belo: o retrato monstruoso que reproduz as suas transgressões.

Porém é no T02EP08 que ocorre o clímax do arco narrativo do personagem Dorian Gray, quando Angelique descobre intuitivamente esse espaço secreto onde encontra o retrato do seu amado. Nessa cena, bem como outras que ocorrem dentro do espaço da mansão de Dorian Gray, a atmosfera misteriosa merece ênfase no tocante ao espaço. No salão principal da mansão, Angelique, com ciúmes e entediada por esperar o seu companheiro Dorian Gray voltar de um encontro com Lily Frankenstein, percebe algo sobrenatural na atmosfera da sala de quadros e decide desvendar os mistérios.

Nesse contexto, ao analisar o *frame* desse ocorrido na série, é relevante pensarmos que “o cenário no cinema pode vir para o primeiro plano; ele não precisa ser apenas recipiente para eventos humanos, mas pode entrar dinamicamente na

ação narrativa” (BORDWELL; THOMPSON, 2015, p. 209), como ocorre em *Penny dreadful*

Figura 39 - Angelique e a descoberta do salão secreto

Fonte: *Print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Com uma ópera tocando no gramofone na sala, Angelique percebe que algumas velas do candelabro na sala estão misteriosamente se apagando (imagem 40) e então levanta e imagina que uma leve brisa de ar circula por trás de uma pequena brecha atrás de um quadro, então empurra-o e descobre a passagem secreta da mansão. Nesse espaço, Angelique descobre a pintura guardada em segredo por Dorian Gray.

Quando Dorian Gray retorna do encontro percebe algo estranho na sala ao perceber que a porta-pintura que leva à sala secreta se encontra entreaberta. Semioticamente, é relevante comentar que, no arco do personagem, essa cena é a primeira em que há um plano sequência em que Dorian Gray é filmado em todos os ângulos, ao chegar na sala, dos lados direito e esquerdo, enfatizando seu perfil e os objetos de decoração de sua sala.

À nossa compreensão, a significação dos elementos estéticos na composição da cena retrata mais uma vez as diversas faces de Dorian Gray, ou literalmente os diversos lados do personagem. Tal premissa é confirmada quando mais uma vez vemos o corredor de espelhos que leva até o cômodo secreto onde Angelique agora se encontra. Em outra percepção, “[a] caminhada pelo enclave escondido [...] sugeria narcisismo e autoenvolvimento do personagem” (CONNOLLY, 2017, s/p),

que também dialoga com a sala do retrato, “deixada intencionalmente sombria: um espaço redondo e frio com paredes de tijolo”. Como Logan descreve, “ele está no coração das trevas. É ele e sua alma” (CONNOLLY, 2017, s/p).[175]

Figura 40 - Dorian Gray filmado em diversos ângulos

Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Na mesma cena temos também uma rápida tomada em que vemos o personagem filmado da cabeça até a altura do joelho, de costas, quando há um *close-up* em uma peça de seu figurino, um lenço vermelho, como podemos conferir abaixo.

Além disso, esse adereço, que “no cenário tem uma função na ação em curso”, como definem Bordwell e Thompson (2015, p. 213), dialoga com um elemento bastante simbólico numa cena do filme *O retrato de Dorian Gray* (2009), dirigido por Oliver Parker, quando o personagem homônimo de Oscar Wilde assassina o pintor Basil Hallward por descobrir seu segredo. Na cena do filme de Parker o lenço é amarelo, mas, posteriormente, torna-se vermelho devido à grande quantidade de sangue proveniente do ato de Dorian Gray esfaquear o pintor.

[175] The walk into the hidden enclave [...] “suggested narcissism and the self-involvement of the character,” but the room housing the painting itself was left intentionally bleak: a cold, round space with brick walls. As Logan describes it, “He’s in the heart of darkness. It’s him and his soul”.

Figura 41 - Foco na posição traseira e no adereço do personagem Dorian Gray

Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Mas a cena mais relevante da segunda temporada e que demonstra Dorian Gray como um verdadeiro *outsider* (BECKER, 2005) é o momento em que o personagem encontra Angelique contemplando de frente o seu misterioso retrato.

Na cena, o ângulo de filmagem, bem como o espaço diegético, mais uma vez denotam sentidos que se conectam ao personagem. Na sequência das duas imagens, a seguir (figura 42), vemos primeiro Angelique ao centro de um espaço em formato semicircular observando o retrato. Posteriormente, Dorian Gray, em sentido horário, vai em sua direção, oferecendo-lhe uma taça de bebida, com o intuito de brindar à descoberta peculiar. Nessa cena, o símbolo cinematográfico mais expressivo na construção da *mise-en-scène* é o espaço, filmado em *plongé* e que forma um semicírculo perfeito. Essa forma circular faz referência "ao mito Platônico da androginia, que sugere que cada um de nós é a metade complementar de um ser que foi separado em duas metades[176]" (FRUTIGER, 1989, p. 76).

Figura 42 - As duas metades dos personagens

Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

[176] The Platonic myth of the androgyne, which suggests that each of us is the complementary half of a being that has been separated into two halves (p. 76).

No contexto da cena e da caracterização desses dois personagens, podemos compreender que o formato do ambiente pode se referir à Angelique, personagem transgênero com traços andróginos, que incorpora o masculino e o feminino simultaneamente e assim é separada em duas metades (como vemos na metade do círculo), e ainda a Dorian Gray, que parece ver em Angelique, ao menos até o momento do clímax da cena, a sua outra metade. Ao encarar Angelique no centro desse espaço, Dorian Gray diz:

> [DORIAN] Então... Você descobriu meu segredo. Para sempre jovem. Meus pecados se manifestam somente aqui. Às vezes me enganei pensando que sou mais do que isso. Não queremos todos nos pintar em algo melhor do que somos? Mas isso, é quem realmente sou, Angelique. Pode me aceitar como sou? Pode me amar?
> [ANGELIQUE] Sim.
> [DORIAN] Não acho que você pode (PENNY DREADFUL, 2015, T02EP08).

Como no romance de Oscar Wilde, o clímax da trama que envolve os segredos da juventude perpétua de Dorian Gray ocorre quando Basil Hallward descobre o retrato sobrenatural que transparece a ‘feiura’ ou a ‘monstruosidade’ de suas ações. Na série, de forma semelhante, o retrato também releva dualismos entre aparência e essência e beleza e feiura materializados na forma como o personagem é física e moralmente caracterizado em *Penny dreadful*.

Figura 43 - Um brinde à monstruosidade

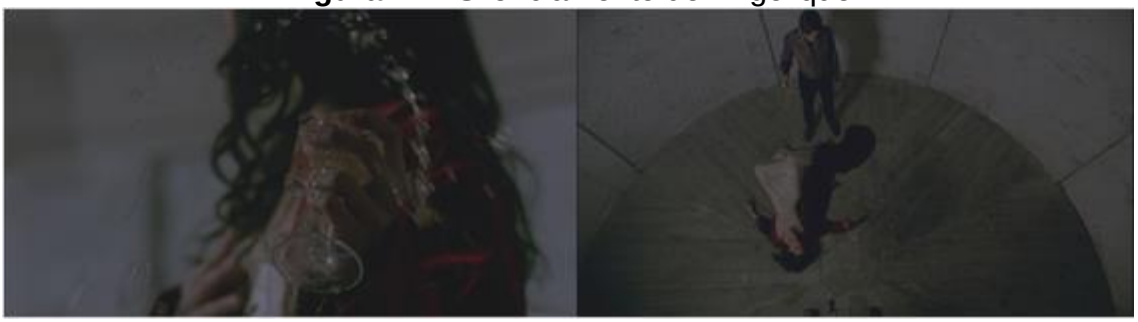
Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

No diálogo da cena, Dorian revela o narcisismo ao pensar que outrora teria sido melhor ou superior à imagem horrenda do seu retrato, mas aceita sua monstruosidade e crimes, como a fala do próprio personagem denota e mesmo sabendo o quanto seu retrato é inferior a si e desagradável aos seus olhos, passa a admirá-lo, ali onde vê a sua alma corrompida. E apesar de pensar que a pintura, bem como a arte, pode retratar a melhor parte dos seres, Dorian Gray se vê como o

oposto, pois o monstro retratado na pintura diante de si é seu outro eu, o que ele esconde da sociedade.

Na cena, a noção de alteridade, em desejar a completude na busca do outro, é irônica, pois Dorian questiona se Angelique poderia amá-lo apesar de agora conhecer seus pecados e crimes, mas ao ouvir uma resposta positiva de sua amante, Dorian Gray ironicamente brinda ao momento e a envenena, o que acaba matando-a.

Figura 44 - Silenciamento de Angelique



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Dessa forma, “interpretamos Dorian como Monstro Moral, uma vez que nele os crimes e a objetificação do outro não passam de estágios para uma busca identitária sua, pouco importando o bem-estar alheio” (TAVARES; MATANGRANO, 2013, p. 212).

E essa característica monstruosa que ocorre na cena que Dorian mata Angelique também dialoga com escolha da pintura usada para representar a monstruosidade do personagem de Dorian Gray. A posição do objeto retratado na pintura, Dorian Gray, é diferente de todas as outras pinturas das adaptações fílmicas do romance de Wilde, quando o modelo (Dorian Gray) é retratado em pé, de corpo inteiro ou meio corpo. O retrato de Dorian Gray em *Penny dreadful* é o único em que o personagem é retratado de cócoras, amarrado a correntes, olhando para baixo e, posteriormente, para o espectador e para o seu observador, o personagem Dorian Gray da série, que se assusta ao ver que a pintura se move rapidamente.

Figura 45 - O monstro do retrato de Dorian Gray

Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Para John Logan, um dos principais desafios na direção de arte de *Penny dreadful* foi tentar retratar visualmente o pecado e como ele poderia se manifestar na pintura do romance de Oscar Wilde. Diante disso, Logan afirma que foi “assombrado pela pintura de Ivan Albright, presente na adaptação fílmica de 1945 da MGM”[177] (CONNOLLY, 2017, s/p). Ivan Albright é um dos pintores favoritos de Logan, além de pensar que o estilo da pintura representava perfeitamente a visão artística a que Oscar Wilde defendia. Logan (2017) adiciona:

> Para mim, o que é pungente em Dorian Gray é que ele [...] viverá para sempre, e a solidão inerente a isso me parece muito emocionante. Então, o que eu queria era uma imagem incrivelmente triste, uma imagem muito

[177] “I was sort of haunted by the Ivan Albright painting that was in the [1945] MGM movie”.

> solitária e assustadora, porque a verdadeira dor de Dorian Gray, ao que me parecia, tinha a ver com a solidão[178] (CONNOLLY, 2017, s/p).

A representação grotesca de Dorian Gray na pintura revela um personagem com aparência idosa, sozinho, em um ambiente com tons vermelhos ao fundo. Um elemento significativo na pintura é a presença de correntes de ferro no corpo. Numa primeira leitura da pintura, elas poderiam significar a impossibilidade de movimento do ser monstruoso ali retratado. Noutra compreensão, o indivíduo ali retratado poderia ter sido ou se tornado sobrenaturalmnete acorrentado por ter cometido alguma transgressão, o que de fato reflete as ações de Dorian Gray ao longo da série. Ainda, a corrente como símbolo é "frequentemente usado para denotar qualquer figura mantida em cativeiro, na realidade ou simbolicamente" (THE HUTCHINSON DICTIONARY OF SYMBOLS IN ART, 2005, p. 61)[179].

Levando em consideração essa premissa, as correntes então se refeririam à própria condição de clausura da pintura, que se encontra escondida no quarto secreto. E, "implicando o simbolismo geral da corrente, isto é, vínculos e comunicação" (CIRLOT, 2001, p. 42-43)[180], representaria o vínculo entre os diversos dualismos ligados ao personagem Dorian Gray (beleza/feiura, moralidade/imoralidade) e, principalmente, a metáfora de que não se pode esconder quem é ou o que se faz, como o suposto pacto que Dorian Gray sela para ter a juventude eterna.

No plano diegético da série, o vínculo entre Dorian Gray e seu retrato é perpétuo, pois o personagem vive eternamente e sua ligação com a maldade e decadência materializadas na pintura não cessará até que ele tire sua própria vida, como ocorre no desfecho do romance de Oscar Wilde. Uma "característica secundária, mas muito importante, da tenacidade do [...] material"[181] (CIRLOT, 2001, p. 43) da corrente, o ferro, também pode representar o personagem Dorian Gray do seriado, caracterizado como frio e insensível e que não consegue se libertar de seus vícios e pecados até o fim de *Penny dreadful*. Após assassinar Angelique, Dorian Gray contempla seu retrato de frente, que muda de posição ao mesmo tempo em

---

[178] "To me, what is poignant about Dorian Gray is that he [...] will live forever, and the loneliness inherent in that I find very moving. So what I wanted was an incredibly sad image, a very lonely, haunting image, because the true pain of Dorian Gray, it seemed to me, had to do with loneliness." Fonte: <https://ew.com/tv/2017/10/31/penny-dreadful-john-logan-dorian-gray/>. Acesso em: 03 jan. 2020, às 23:08.

[179] often used to denote any figure held captive, in reality or symbolically.

[180] implying the general symbolism of the chain, that is, bonds and communication.

[181] secondary but very important characteristic of the toughness of its material.

que é observado. As expressões de Dorian Gray no ato de contemplação de si mesmo denotam masoquismo moral, uma característica do indivíduo que “passa a buscar a satisfação de sua necessidade incessantemente” (GODOI; GOMIDE, 2013, p. 418).

O masoquismo moral a que nos referimos também é semelhantemente retratado no romance de Wilde (2014), quando Dorian passa “[...] letargicamente diante do quadro antes de se voltar para observá-lo” (p. 114) e, ao ver seu retrato monstruoso, “recuou, o rosto ruborizado pelo prazer. Seus olhos se encheram de alegria, como se pela primeira vez houvesse reconhecido a si próprio. Lá fivou imóvel e pasmo” (p. 116). A partir desse momento, Dorian Gray também irá “efetuar ações ‘pecaminosas’ [...], fazer o que é desaconselhável, [...] arruinar as expectativas que se abrem para ele no mundo real e, talvez, até destruir sua própria existência real” (FREUD, 1927, p. 11).

5.9 O triunfo da (monstruosa) imortalidade?

Logo após assassinar sua amante Angelique, Dorian Gray “engata” um relacionamento amoroso com Lily Frankenstein, com quem de início partilha sua monstruosidade e imortalidade. Através do diálogo iniciado por Lily sobre o salão principal na mansão de Dorian Gray, vemos uma relação intrínseca entre o espaço e o personagem:

> [LILY] Tantas coisas você deve fazer aqui. Tanto espaço vazio para preencher com suas... aventuras.
> [DORIAN] Mas gosta de aventuras.
> [LILY] Quem não gosta? Você é um homem muito interessante, Dorian. Não pode ser tão puro quanto seu rosto sugere.
> [DORIAN] E você é? Quanto ao quarto, encontro distrações para preenchê-lo. Já promovi bailes, como você sabe. E o encontro ocasional de amigos de mesma opinião. Sessões de fotografia.
> [LILY] O que você fotografa?
> [DORIAN] Todas as formas de vida. Realizei encontros da Sociedade Teosófica[182] aqui.

[182] Conforme Oliveira (LINDEMANN; OLIVEIRA, 1993, p. 34), a origem da palavra Theosophia é grega e significa primária e literalmente Sabedoria Divina. Foi cunhada em Alexandria, no Egito, no século III da nossa era por Amônio Saccas e seu discípulo Plotino, que eram filósofos neoplatônicos. Fundaram a Escola Teosófica Eclética e também eram chamados de Philaletheus (Amantes da Verdade) e Analogistas, porque não buscavam a Sabedoria apenas nos livros, mas através de analogias e correspondências da alma humana com o mundo externo e os fenômenos da Natureza. Desta forma, a palavra “Teosofia” não se refere a uma nova religião ou filosofia, [...] mas à reafirmação de antigos princípios, princípios esses que podem ser encontrados no coração de várias tradições filosófico-religiosas, tais como o Hinduísmo, o Budismo, o Taoísmo, a antiga religião egípcia, o Lamaísmo tibetano, de acordo com Oliveira (LINDEMANN; OLIVEIRA, 1993, p. 30), entre

> [LILY] O que é isso?
> [DORIAN] Uma espécie de religião, procurando uma conexão pessoal com as verdades divinas, com o conhecimento oculto (PENNY DREADFUL, T02EP09).

No diálogo acima, Lily presume experiências vividas por Dorian Gray no imenso salão, onde há inúmeros retratos. Nesse sentido, também vemos uma crítica na fala da personagem com relação à grandiosidade do ambiente, que embora seja considerada imenso em termos espaciais, não é capaz de preencher as 'aventuras' de Dorian Gray. Assim, o vazio daquele espaço também se relaciona com o vazio existencial de Dorian Gray, que nunca cessa de procurar sensações de prazer, tentando sempre preencher a sala com reuniões, pessoas, festas e principalmente experiências sensoriais. E é nessa busca infinita de sempre se entreter de alguma forma, mesmo que para isso muitas vezes recorra às experiências imorais e pecaminosas, que Dorian Gray tenta não se defrontar com a solidão.

Nesse episódio, mais uma vez percebemos o quanto o dândi wildeano em *Penny dreadful* é um aficionado por retratos e fotografias das mais variadas "formas de vida" (PENNY DREADFUL, T02EP09). A conexão da fotografia com a eternidade no imaginário vitoriano reflete bem a paixão de Dorian de querer registrar visualmente imagens, como as fotografias (eróticas) de Brona Croft (T01EP02) e a de Vanessa Ives (T01EP06 e T02EP02) também denota o desejo de querer eternizar suas lembranças.

Regressando à conversa entre os dois personagens, apontamos que Lily, assim como Dorian Gray, também preza por aventuras e não aparenta ser 'pura' como sua feição sugere; essas e outras características na construção desses dois personagens os tornam semelhantes em vários sentidos, como vemos ao longo do episódio:

> [LILY] Deve gostar de coisas escondidas, pois as esconde muito bem.
> [DORIAN] Assim como você.
> [LILY] Não sei o que quer dizer.
> [DORIAN] Não sabe, Brona?
> [LILY] Ou é Lily agora? Ou é alguma divina mistura de ambos?
> [DORIAN] Este quarto é feito para segredos.
> [LILY] Então conte-me os seus.
> [DORIAN] Com o tempo.

---

outras, o Cristianismo primitivo. A Tradição-Sabedoria ou Teosofia comunica o sentido de que é um vínculo através dos tempos que traz, até os dias de hoje, os antigos ideários acerca da natureza humana e sua constituição, da origem e destino do homem, como também das leis que regulam o funcionamento dos vastos processos da vida e do universo" (PFEIFER, Adolfo Kuhn. Teosofia antiga e moderna Teosofia moderna: possibilidades de convergência das visões de mundo religiosa e científica. *Sacrilegens*, Juiz de Fora, v. 15, n. 2, p. 1266-1363, jul-dez/2018. III CONACIR. p. 273).

> [LILY] Conte-me agora. Agora, garoto. Ajoelhe-se. Ajoelhe-se, garoto. Diga-me os seus segredos e te direi os meus (PENNY DREADFUL, T02EP09).

Mas, a mutualidade de segredos que esses dois personagens escondem começa a ser revelada. Embora, para os espectadores da série, o segredo de Dorian Gray já tenha sido revelado no T02EP08, Lily Frankenstein ainda não tem esse conhecimento e exige que Dorian lhe confesse seu mistério. O verbo "exigir" na cena denota uma ordem por meio da qual Lily obriga Dorian a ajoelhar-se diante dela, tornando-o submisso. Com o desenrolar das cenas entre os dois nesse episódio vemos que Lily protagoniza outro momento de dominação sexual, deixando Dorian sempre por baixo de si. Entretanto, Dorian Gray não hesita durante a ação de Lily, que o questiona:

> [LILY] Quantos anos você tem?
> [DORIAN] Ancião.
> [LILY] Você pode morrer?
> [DORIAN] Descubra.
> [LILY] Quando podemos fazer tanto juntos? Não. Esse triste mundinho é nosso (PENNY DREADFUL, T02EP09).

O tempo cronológico que Dorian Gray viveu até o tempo diegético da série mais uma vez torna-se indefinido; apenas sabemos que o personagem tem vivido consideravelmente um longo tempo, como um ancião, nas suas palavras. Tal pecularidade de Dorian é um dos principais motivos a chamar a atenção de Lily Frankenstein, que começa a sentir-se atraída sexualmente pelo personagem e pelos mistérios que cercam sua beleza e imutabilidade física.

Ao tentar sufocá-lo no ato sexual e não obter êxito, devido à imortalidade do personagem, Lily então quer uma comprovação da imortalidade de Dorian, dizendo: "agora deixe-me ver seu poder" (PENNY DREADFUL, T02EP09), quando praticando um ato de hipoxifilia[183], abocanha a orelha de Dorian Gray, e mutila-o, deixando-o estático, mas ao mesmo tempo excitado, pois ele descobre prazer nessa nova experiência. Depois do ato violento, Lily diz a Dorian: "Vá se curar, meu amado imortal" (PENNY DREADFUL, T02EP09), que obedece às suas ordens e vai ao seu quarto secreto, onde há o seu retrato, e quando volta desse espaço sua aparência mais uma vez está intacta.

Imagem 46: Dominação e submissão entre Lily e Dorian Gray

[183] Hipoxifilia: "ato que envolve a excitação sexual pela privação de oxigênio, obtida por meio da compressão toráxica, sufocamento, máscara ou substância química" (ABREU, 2010, p. 10).

Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Na cena, Lily Frankenstein revela-nos seu caráter monstruoso e *outsider,* pois comete desvios e crimes sexuais. Para Ilídia Piairo de Abreu (2006), “este último transgride as leis, enquanto no Desvio sexual, essa transgressão não é obrigatória” (p. 1). O primeiro crime sexual cometido por Lily ocorre no T02EP07, quando a personagem mata um homem por asfixia num bordel. Dessa forma, “o crime por prazer constitui um caso extremo de sadismo, onde a vítima é assassinada e às vezes mutilada, com o propósito de gratificação sexual ao criminoso, o qual normalmente consegue o orgasmo mais pela violência do que pelo coito” (ABREU, 2006, p. 11).

De fato, Lily utiliza da violência para “reafirmar seu poder em submeter a vítima. O acto violento vem compensar ou reafirmar seu domínio (superioridade sexual) diante da insegurança que [a] tortura” (ABREU, 2006, p. 17). Mas é no primeiro ato sexual com Dorian Gray que Lily recorre à “utilização da força e da agressão [como] objetivo [d]a excitação sexual, já que, através do perigo ou da violência consegue o que não atinge numa atividade sexual convencional” (ABREU, 2006, p. 17).

Lily também recorre à violência para reafirmar sua identidade sexual diante dos homens com os quais se relaciona ao longo da segunda e terceira temporadas. Quando é morta por Victor Frankenstein e volta à vida como Lily Frankenstein, a personagem torna-se hostil, como forma de “vingança ou reinvindicação de todas as injustiças reais ou imaginárias que tem sofrido na sua [outra] vida” (p. 17), quando era submissa aos homens por ser prostituta.

Juntos, Dorian Gray e Lily Frankenstein formam o casal imortal cujas experiências sexuais violentas e transgressoas irão perdurar até o final do seriado. Na *season finale* da segunda temporada, vemos o triunfo da eternidade desses personagens. Num ímpeto de ciúmes, Victor Frankenstein pega uma arma de fogo e

vai à mansão de Dorian Gray tentando forçar Lily a voltar para casa com ele. No momento, Dorian Gray diz: “Mesmo, Doutor, Lily não é uma garota para sótão de cortiço, é? Em South Bank, ainda mais” (PENNY DREADFUL, 2015, T02EP10), mas ao mirar o revólver para o casal é ridicularizado: “[LILY] Bem, isso é galanteria”, quando Dorian Gray completa: “Em quem desejava atirar?” (PENNY DREADFUL, 2015, T02EP10). Victor se encontra quimicamente alterado devido ao vício de heroína e, abalado, diz a Lily: “Pare! Por favor, volte para casa, Lily!. Eu te amo. Podemos torná-la nosso lar de novo, eu prometo” (PENNY DREADFUL, 2015, T02EP10).

Nesse momento da série vemos um importante paradigma iluminista que o romance de Mary Shelley critica: os malefícios da ciência, como se (o excesso de) conhecimento causasse monstros e esses, por sua vez, se voltassem contra o seu criador, como vemos na fala de Lily: “Por favor, Criador...você me criou bem demais para isso. Sim, eu sei. Sempre soube. Você foi tão... sublimemente maleável” (PENNY DREADFUL, 2015, T02EP10).

A recusa de Lily a voltar para a casa e provavelmente servir como um “anjo de lar” para Victor revela a sua recusa de se adequar aos valores femininos do século XIX. Victor não aceita essa não-sujeição da sua amada e atira-lhe no peito, no coração, mas se esquece que sua criação é imortal. Ao ser ferida, Lily zomba de Victor, quando Dorian Gray tateia a lesão a escorrer sangue e delicia-se com o sangue de Lily, pois é a primeira vez que experimenta tal sensação:

> [LILY]: Vamos matá-lo?
> [DORIAN] Eles são feitos para matar. Experimentei tantas sensações ao longo dos anos, mas nunca uma precisamente como esta. Supremacia completa.
> [LILY] Crueldade, até.
> [Dorian] Ascendência
> [LILY] Conquista.... E ele? Vamos matá-lo agora?
> [DORIAN] Você decide, querida.
> [LILY] Não. Ele ainda pode se mostrar útil para nós. Deixe-o viver. Deixe-o viver com o que ele criou...Uma raça superior. Uma raça de imortais, destinada a comandar. Em breve, ele se ajoelhará perante a nós.
> [DORIAN] Todos eles.
> [LILY] Quando nosso dia chegar, você conhecerá o terror. Enquanto isso homenzinho, viva com o conhecimento do que você gerou. E sofra (PENNY DREADFUL, 2015, T02EP10).

Na cena, vemos um embate entre os personagens imortais e Victor, que se encontra perplexo diante do que presencia. Lily então questiona se deve matar Victor, mas pensa que o médico ainda pode ser útil para ela e Dorian Gray; esses

apreciam o momento com primazia, pois são capazes de triunfar diante da morte, sendo superiores aos mortais como Victor. Compreendemos que Lily e Dorian consentem vida a Victor apenas para que ele sofra com o peso de suas criações monstruosas. Matá-lo, provavelmente cessaria a sua dor ou culpa de ter criado seres imortais e que agora voltam-se contra ele. Lily mais uma vez demonstra sua crueldade, por dizer seu caráter sádico, preferindo e sentindo prazer na dor e situação desolada na qual Victor se encontra.

Num tom profético da vitória dos seres imortais sobre os mortais, Lily e Dorian planejam dominar o mundo e submeter os mortais às suas mercês. As palavras dessa personagem também denotam uma ocorrência de prolepse de eventos que desencaderão na última temporada. A cena termina com o casal ferido dançando valsa no salão principal de Dorian, cujo piso manchado de sangue reflete as ações desumanas de Lily e Dorian Gray:

Figura 46 - Lily e Dorian triufam sobre os mortais

Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Acima, os personagens sangram por todas as suas vestimentas, mas, apesar disso, continuam a dançar no salão de Dorian Gray após a saída de Victor como se ironicamente celebrassem o triunfo da imortalidade.

5.10 A morte também é eterna

Numa cena do T03EP02, uma importante prática cultural da sociedade inglesa da segunda metade do século XIX é retratada em território estadunidense, as *post mortem pictures,* fotos de pessoas mortas. Por volta de 1850, com o avanço e popularidade da fotografia, essa prática sombria tornou-se comum na Inglaterra e em parte nos EUA, onde não era tão popular. “Os americanos mantinham as fotos em casos difíceis que poderiam exibir em sua lareira ou em privado. Na Europa, era

mais comum enquadrar essas fotos e pendurá-las na parede[184]" (LITTLE, 2018, s/p). Na Era Vitoriana era costume retratar os mortos em fotografias, em especial crianças e jovens, provavelmente pelo elevado número de mortalidade infantil no século XIX, e também devido ao fato de muitas pessoas morrerem em casa.

> Essa intimidade com a morte e os cadáveres estava intimamente ligada à crescente comercialização da cultura de luto vitoriana. Popularizado pela primeira vez pela insistência da Rainha Victoria em usar preto pelo resto da vida após a morte de seu marido, o príncipe Albert, os ingleses e, finalmente, os americanos começaram a comprar e vender roupas, acessórios e artigos de papelaria especificamente para o período de luto culturalmente necessário após a morte de um amado. A natureza generalizada de abortos e doenças como febre tifóide e disenteria garantiu que os materiais de luto permanecessem em demanda. A presença de um parente morto na foto de família não é o único aspecto da cultura da morte vitoriana que faria muitos estremecerem de desconforto hoje em dia. Muitos carregavam as madeixas dos seus entes queridos, e ainda mais os transformavam em jóias ou tecidos com outros fios para fazer uma grinalda de cabelo de entes da família. Isso era considerado "joia sentimental", com o entendimento de que eles poderiam manter com eles uma parte concreta, física e atemporal de seu amado/a, mesmo após a morte[185] (DEVELVIS, 2019, s/p).

No contexto histórico da série, de fato, a morte e o luto também são temas relevantes para discutir o gótico. O T03EP01 retrata a depressão de Vanessa e a morte do poeta laureado Alfred Lord Tennyson, e mesmo o comércio por trás do luto, quando um menino vampiro e servo de Drácula aborda Vanessa na rua:

> [MENINO] Laço da morte, madame?
> [VANESSA] O quê? Perdão?
> [MENINO] Laço da morte, madame. Para o poeta. O desejo do poeta morto. Um centavo cada, em honra ao Sr. Tennyson?
> [VANESSA] Sim, tudo bem.
> [MENINO] Está olhando para o meu rosto. É palidez. Chamam isso de anemia. Alguma coisa com o meu sangue. Meu sangue. (PENNY DREADFUL, T03EP01).

Na cena, Vanessa receia a aparência extremamente pálida do garoto, cuja repetição da palavra sangue denota sua suposta ligação com o personagem

[184] Americans kept the photos in hard cases that they might display on their mantel or keep in private. In Europe, it was more common to frame these photos and hang them on the wall.

[185] This intimacy with death and dead bodies was closely connected to the growing commercialization of Victorian mourning culture. First popularized by Queen Victoria's insistence upon wearing black for the rest of her life following the death of her husband Prince Albert, the English and eventually Americans began buying and selling clothing, accessories, and stationery specifically for the mourning period culturally required after the death of a loved one. The widespread nature of miscarriages and diseases such as typhoid and dysentery guaranteed that mourning materials remained in demand. The presence of a dead relative in the family photo is not the only aspect of Victorian death culture that would cause many to shudder in discomfort today. Many carried their loved ones' locks of hair, and even more had this hair made into jewelry or woven with other strands to make a family hair wreath. This was considered "sentimental jewelry," with the understanding that they could keep a concrete, physical, and timeless piece of their loved one with them even after death.

Drácula. Noutra cena de *Penny dreadful*, no T03EP07, há outro momento significativo para discutirmos acerca da morte e do luto, bem como todos os elementos da *mise-èn-scene* que corroboram a construção do gótico. Na cena, uma senhora em silêncio vê dois coveiros enterrarem uma pessoa, quando Lily chega e a diz: “Por favor saiba que os dias em que uma boa mulher precisará passar tal indignidade estão quase findados” (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP07), quando a senhora, visivelmente abalada pela morte prematura de sua filha, a ouve solenemente.

Lily continua com sua fala tentando consolar a senhora: “Não precisaremos sofrer, nossos filhos passarem fome, e congelar e morrer desonrados em colinas frias. Não teremos fome para sempre. Nós nos ergueremos. E saiba que sua filha descansa em boa companhia” (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP07), quando segue a outro túmulo e deixa lírios brancos na sepultura de sua filha Sarah Croft, morta há um ano (1890), fato que nos é revelado posteriormente, no T03EP08, através do recurso de analepse completiva, quando Lily conta a história para Victor Frankenstein. O discurso de condolências, bem como de apoio à filha recém-enterrada e às mulheres em geral, torna-se motivador para a atmosfera melancólica expressa na cena.

Figura 47 - O luto de Lily e a melancolia no espaço gótico

Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

A construção da fotografia da cena enfatiza o tom frio em cinza e preto; a névoa que emana ao longo do espaço e a vegetação sem vida adicionam igualmente o aspecto desolado do ambiente. Noutra cena, no T02EP01, a fotografia azul-cinza também retrata a melancolia do casal Gladys e Sir Malcolm, que estão num cemitério diante do túmulos dos filhos mortos Peter e Mina Murray.

Por sua vez, o segundo episódio da terceira temporada inicia-se com Dorian Gray e Lily Frankenstein negociando uma chacina de homens da classe média que

frequentam apresentações de tortura com prostitutas, ato considerado extremo, devido à ilegalidade de contratar assassinatos. A cor do figurino de ambos os personagens é preta, oposta às vestes brancas na cena em que os dois encerraram a *season finale* da segunda temporada, cena irônica se considerarmos que os dois personagens bailam no sangue e comemoram sua imortalidade depois de serem atingidos por tiros do revólver de Victor Frankenstein.

Nesse contexto, consideramos que “o trajo nunca é um elemento artístico isolado” (MARTIN, 2005, p. 76), podendo, muitas vezes, ser utilizado de forma simbólica, quando “tem como missão traduzir simbolicamente os caracteres, os tipos sociais ou os estados de alma (MARTIN, 2005, p. 77), como os trajes negros que cobrem Vanessa Ives até o pescoço durante boa parte do seriado, retratando sua personalidade sombria, misteriosa e melancólica. O preto no figurino “deve ser considerado em relação com um determinado tipo de realidade, a que pode acrescentar ou diminuir o efeito”, e no T0302 atua junto à iluminação. Ainda, “destacar-se-á do fundo dos diferentes cenários para valorizar gestos ou atitudes das personagens, segundo as suas aparências e expressões” (MARTIN, 2005, p. 76), que atuam em conjunto para dar uma atmosfera *noir* à série.

Após deixarem o local em que cometeram os assassinatos coletivos, Dorian Gray e Lily resgatam a prostituta Justine, que passa a morar na mansão de Dorian Gray, formando um triângulo amoroso efêmero com esses dois personagens. No diálogo a seguir, Justine, que agora “pertence” aos ‘justiceiros’ Dorian e Lily, expõe-nos sua primeira fala ao acordar na sua nova moradia:

> [LILY] Sente-se, por favor.
> [JUSTINE] Não. Ficarei em pé.
> [LILY] Bem-vinda à sua nova casa, se nos permite esta cortesia.
> [JUSTINE] Vocês os mataram.
> [DORIAN] E teríamos matado mais.
> [LILY] E mataremos.
> [JUSTINE] Por quê?
> [LILY] Esta sala. A opulência deslumbra você. Como me deslumbrou quando estive em seu lugar. Um animal feroz criado nas ruas, colocada de joelhos quando era uma menina, servindo qualquer homem com dois tostões e uma mão pesada. E lá eu teria ficado e lá teria morrido, mas um estranho trabalho do destino permitiu-me uma nova vida.
> [DORIAN] Você fará o mesmo?
> [JUSTINE] Sim.
> [DORIAN] Não importa o custo?
> [JUSTINE] Apesar do custo.
> [LILY] E os homens do seu passado? Os que te usaram. Os monstros. Você vai perdoá-los?
> [JUSTINE] Você me faria perdoá-los?

> [LILY] Não. Nós teremos, minha querida, uma vingança monumental. (PENNY DREADFUL, T03EP01).

Nessa cena de *Penny dreadful* torna-se evidente que Dorian Gray e, principalmente, Lily tentam persuadir Justine a praticar ações transgressoras. Os três personagens até a metade da temporada formam um trio de assassinos que tem o objetivo de aniquilar homens que exploram serviços das prostitutas na capital londrina. O nome da personagem Justine provavelmente pode ser originado da personagem Justine Moritz, do romance *Frankenstein*.

Nessa narrativa, Justine é uma criada muito querida na casa da família Frankenstein, mas que leva a culpa do assassinato de William Frankenstein, uma vez que é encontrada com uma joia desse personagem antes dele morrer. Além disso, o nome da personagem e sua aparência inocente também dialogam intertextualmente com a personagem homônima do romance *Justine ou os infortúnios da virtude*, de Marquês de Sade (1787). No romance de Sade, o enredo também dialoga com temas explorados em *Penny dreadful,* como crimes, violência e, principalmente, o sadismo a que a personagem principal é submetida ao longo da narrativa.

Apesar de manter uma relação amorosa com Dorian Gray, Lily o difere de todos os outros pela sua singularidade, pois foi o primeiro homem a aceitá-la por sua igual monstruosidade e apoiar sua independência e desejos femininos. Noutra cena, numa conversa a sós com Justine, Lily também relembra e cita Ethan Chandler, mas recusa-se a falar sobre ele, pois se sente culpada pelo fim do breve relacionamento entre os dois. Ainda, percebemos que Lily prefere não discutir sobre Ethan, pois sua lembrança, bem como todas as outras, deixam-nas triste. Aliás, ao longo das três temporadas de *Penny dreadful*, inúmeros *flashbacks* que os personagens têm os fazem refletir sobre seus crimes e pecados, despertando-lhes a culpa de suas ‘más’ ações. Mas mesmo assim, essas analepses, apesar de não serem positivas, se materializam nos vários episódios para aumentar a carga dramática dos personagens e lembrar-lhes de suas monstruosidades.

Ainda, é válido comentar que o único personagem da série que não manifesta memórias ou quaisquer recursos de *flashback*, como já discutimos, é Dorian Gray. Compreendemos que John Logan fez essa escolha narrativa na caracterização desse personagem justamente para manter o segredo de sua idade implícito. Além

disso, como escreve Benjamin (1987), “o passado traz consigo um índice misterioso, que o impele a redenção” (p. 223).

Dorian Gray não tem qualquer episódio destinado ao seu passado; os comentários de quem ele fora, o que viveu até então ou como adquiriu sua imortalidade não são revelados na série, o que de certa forma torna o personagem ainda mais indecifrável em termos de tempo diegético ao longo da série. E como um homem sem passado e sem futuro, nas palavras de Vanessa Ives, o único tempo com o qual o personagem se relaciona é o presente, que, por sua vez, é vivido intensamente através da filosofia hedonista, que preza o prazer.

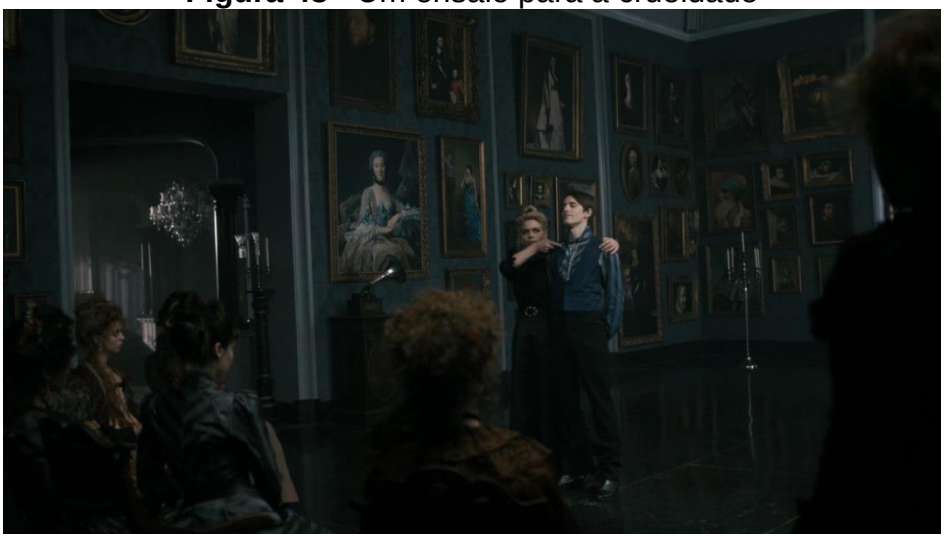
No decorrer dos episódios da terceira temporada, o discurso persuasivo de Lily e Dorian Gray para com Justine é relevante para discutirmos a perda da inocência e a corrupção da alma daqueles que passam a integrar as filosofias transgressoras do casal. Através do ato de tentar fazer Justine rememorar as humilhações e traumas que já fora submetida por um homem, Lily e Dorian despertam a fúria da jovem ex-prostituta, que agora se tornará uma *outsider*, como eles. Manuseando um punhal e contando histórias sobre como o sangue era usado em rituais de iniciação e mesmo devoções religiosas, Dorian Gray desperta ‘o monstro interior’ de Justine, fazendo-a furiosamente atacar e esfaquear o homem que a subjugou no passado. Dorian Gray e Lily sabem da influência que têm sobre Justine, personagem ingênua e influenciável, e não a forçam a cometer tal ato, mas avisam que a partir do ato de assassinar alguém sua inocência e humanidade serão perdidas.

> [DORIAN] Na Idade das Trevas, em certas partes da Europa, foi pedido a noviças que jurassem lealdade a Deus com sangue. Elas cortavam os próprios seios e os ofereciam ao Todo Poderoso. Assim como soldados da Roma Antiga, tinham que se provar ao matar um inimigo. Você não era um legionário a não ser que se cobrisse com sangue. Todos nós somos testados de uma forma ou de outra, não? Você reconhece este homem?
> [JUSTINE] Ele me comprou quando eu tinha 12 anos.
> [DORIAN] E então?
> [JUSTINE] Ele me usou como sua puta de estimação por um tempo. Como um macaco numa corrente. Quando cresci, ele se cansou de mim e me prostituiu. Colocava-me numa plataforma e deixava que me fodessem dez de uma vez. Vendia-me aos marinheiros, aos chineses e aos soldados.
> [DORIAN] E nos cobrou £20 para vê-la ser torturada e morta. £20 no total. £10 cada.
> [LILY] Esse é o seu valor. Saiba o que você faz, Justine. Um juramento é importante. Nunca pode ser retirado.
> [DORIAN] Não poderá mais ser inocente. Deus dará as Suas costas.
> [LILY] A humanidade irá abandoná-la.
> [DORIAN] Assassina.
> [LILY] Puta.

Aqui, o discurso de Lily e Dorian Gray desperta a perversidade de Justine. “Quanto mais a perversão é pura, mais o sujeito a reivindica como efeito de sua escolha. Reivindica também como sua verdade tanto seu agir quanto o discurso que sustenta para o que esteja em questão” (AULAGNIER-SPAIRANI, 2003, p. 46 - 47).

Com a sucessão dos planos de Lily Frankenstein para aniquilar homens abusivos, inúmeras prostitutas londrinas começam a procurá-la na mansão Dorian Gray, onde Lily, conhecida como “a mulher pálida [...] que faz os homens sangrarem” [...] (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP06), começa a oferecer treinamentos para elas se defenderem de todos aqueles que procuram seus serviços. A casa de Dorian Gray começa então a servir como um local para reunião dessas prostitutas que têm Lily como mentora. Numa das cenas da terceira temporada, Dorian Gray é usado como modelo quando Lily ensina o ‘passo a passo’ de como matar um homem:

Figura 48 - Um ensaio para a crueldade



Fonte: *Print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Utilizando um punhal, símbolo fálico, Lily passa o instrumento pelo corpo de Dorian Gray, enquanto diz: “Vocês os cortam aqui [no pescoço]. Se o fizer corretamente, o sangue cobrirá as paredes. Eles morrerão rapidamente. Terá tempo o suficiente para ver nos olhos deles... O choque, o horror” (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP06). Incitando o horror e a perversidade nos atos de homídio dos homens, Lily continua: “Enfie a faca aqui [na garganta] quando tentarem gritar. Sangue sairá pela boca deles. E se as forçarem a ficarem de joelhos... Aqui [na

região reprodutora]. Devem ser rápidas e perversas" (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP06). Na ocasião, Lily mais uma vez utiliza seu discurso para persuadir as prostitutas a igualmente transgredir os limites da moral. "O discurso que o perverso nos apresenta [...] [é] eminentemente razoável e fortemente argumentativo. O perverso é aquele que fala racionalmente, algumas vezes de forma genial [...] e justifica a sua perversão em nome de algo mais do que prazer" (AULAGNIER-SPAIRANI, 2003, p. 47), refletindo sobre como as mulheres são tratatas no contexto diegético temporal da série.

Lily então dá chance às presentes de tentar praticar em Dorian Gray as ações que ela incitou, quando Justine se oferece e então revela diante das espectadoras algumas ações imorais e abusivas que Dorian Gray cometeu com outras prostitutas:

> [JUSTINE] Então estará fazendo bem o seu papel. Suponho que tenha muita prática. Quantas mulheres pagou para depreciar? Trate-me como as tratou. Foda-me, seu imundo. Espanque-me, seu puto. Fotografe-me enquanto o faz para que possa dar prazer a si mesmo depois (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP06).

Na tentativa sem sucesso de tentar depreciar a imagem de Dorian Gray como apoiador hipócrita da causa de Lily, Justine se exalta e perfura o pescoço desse, quando o personagem a ameaça: "Está abusando da sorte, minha querida" (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP06), que sem medo responde: "Estou? Gostaria de vê-lo afogar-se no próprio sangue?" (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP06), sugerindo perfurar a garganta de Dorian por inteiro na intenção de matá-lo, uma vez que não tem conhecimento de sua imortalidade.

Ao perceber que Justine tem atraído a atenção de Lily, Dorian Gray começa a sentir ciúmes de sua amante, exprimindo pela primeira vez os seus sentimentos para Lily; sua fala denota rivalidade da companhia entre as duas: "[DORIAN] Meu lugar é ao seu lado. Somos iguais. Parceiros. Imortais. Por que ela tem de ficar no mesmo nível que eu?" (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP06), enfatizando que seu lugar é junto de Lily, uma vez que ambos dividem defeitos, ou qualidades, em comum, como a transgressão e imortalidade, Dorian questiona o porquê de alguém tão inferior a ele como Justine atrair Lily. Num tom de revolta, Lily declara que a inocência de Justine lhe fascina, pois um dia já fora como ela, antes de despertar em outro corpo (e alma): "Ela tem minha alma. O coração que eu tinha antes de me tornar isso. Ela possui a raiva, o ódio... e a perda" (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP06). Dorian Gray chega a questionar se Lily não sente algo além de rancor e

mágoas por quem já a submeteu a humilhações, mas essa responde que tais sentimentos, por vezes, tomam conta de si, sendo apenas esses que se apoderam de sua razão.

Lily também parece lutar por causas distintas da Dorian Gray, que vive apenas para o prazer e para as aventuras que as pessoas e a metrópole inglesa lhe propiciam. Ainda que a cena expresse o desejo de Dorian Gray de partilhar e apoiar as causas de Lily ao dizer que o mundo pertence a eles, Lily diz que seu compromisso naquele momento é apenas com as prostitutas. Apesar de a cena transmitir uma mensagem de intimidade, quando Lily expõe seus sentimentos mais íntimos, Dorian Gray tenta beijá-la e iniciar carícias, quando Lily, compreendendo suas intenções, retribui-lhe o beijo duplamente, dizendo: “Se pelo menos, isto fosse verdade, Dorian. Se isto fosse tudo” (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP06), o que nos faz compreender sua descrença no amor.

Independente dos sentimentos que diz ter por Dorian Gray, Lily tem causas maiores do que dedicar sua vida a ele e ao amor; sua causa agora vai ao encontro das suas semelhantes, as mulheres silenciadas e sofredoras. Assim, Lily divide-se em partilhar sentimentos e experiências (emoção) com alguém semelhante a si em sua singularidade, Dorian Gray, e a lutar e encontrar a realização pessoal no que acredita (razão), eliminar aqueles que causam mal às mulheres, sobretudo às prostitutas.

Mas a reviravolta final do arco narrativo Lily/Dorian ocorre no antepenúltimo episódio da série (T03EP07). Nessa temporada também ocorre a inclusão de outro personagem literário, o Dr. Henry Jekyll, da novela vitoriana *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*[186], do escritor escocês Robert Louis Stevenson. A adição desse personagem na trama de *Penny dreadful* enfatiza ainda mais o tema do duplo característico da série. Ao lado de *O retrato de Dorian Gray* e *Drácula*, *O médico e o monstro* forma a tríade das narrativas góticas vitorianas *fin de siècle*, como abordamos no segundo capítulo. Esses três textos literários, a partir de diferentes perspectivas, abordam a questão da divisão do indíviduo em suas faces duais do homem, como o retrato que reflete as ações transgressoras de Dorian Gray e materializa seus crimes e pecados, o monstro Hyde que “[...] parece ter algum tipo de deformação, [...] uma forte sensação de possuir alguma malformação [...]” (STEVENSON, 2015, p. 33) e,

[186] O título da tradução em português mais popular no Brasil dessa novela de Stevenson é *O médico e o monstro.*

igualmente, comete crimes em Londres e o vampiro Drácula, em seus diversos disfarces como lobo, morcego, vampiro “velho e repugnante” (LIMA, 2010, p. 108). Todos esses personagens representam uma crítica ao lado monstruoso dos indivíduos, apontando o conflito dualista do homem moderno. Assim, esses opostos estéticos entre bom e mau, belo e horrível e tantas outras dualidades que conhecemos coaduam no duplo, que “é sempre uma figura fascinante para aquele que ele duplica, em virtude do paradoxo que representa [...]” (BRAVO, 1998, p.263).

Em *Penny dreadful*, o Dr. Jekyll é um médico indiano e colega da faculdade de Medicina de Victor Frankenstein. Ao chegar em Londres, é mal recebido pelos ingleses, que o atacam com xenofobia. Indo trabalhar num hospital psiquiátrico, Dr. Henry Jekyll é “residente em medicina do sono. Manté[m] sedados os pacientes violentos, até que a Coroa decida como lidar com eles. O que geralmente é deixá-los apodrecer, ou privá-los de comida, em alguns casos” (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP02), e em seu laboratório atua na produção de compostos químicos e experiências em “inúmeras cobaias diferentes” (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP02), entre “canibais e os infanticidas [e] os criminosos insanos” (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP02). Mas são as suas ideias sobre a dualidade humana que despertam planos em Victor, que anseia corrigir o comportamento transgressor de Lily. Numa conversa com Victor, Jekyll expõe seus pensamentos:

> [HENRY JEKYLL] Pela dualidade que faz de nós o que somos.
> [VICTOR] Dualidade?
> [HENRY JEKYLL] Somos todos formados por dois cernes, não? Desde os ossos. Anjo e demônio, luz e trevas. A atração entre os dois é o verbo ativo que energiza nossas vidas. Ao menos é o que acredito. Por isso meu trabalho atual (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP02).

Victor dialoga com a visão dualista do espírito de seu colega Henry Jekyll, considerando que “não precisamos viver no básico. Podemos ser anjos ou feras, por completo” (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP02), assegurando que os indíviduos podem apenas ter uma personalidade, mas Jekyll o questiona: “qual é o verdadeiro homem, a fera ou o anjo?” e Victor reitera: “Somos ambos. ‘*Bem e mal, entrelaçados são*’” (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP02). Ao proferir esse último trecho, Victor Frankenstein também faz uso do recurso metatextual, pois sua última frase se refere ao título do próprio episódio. Victor adiciona que os indivíduos possuem simultaneamente dois princípios contrários como o *ying-yang*, enquanto Jekyll nega tal pensamento: “Não. De modo algum. Ou, pelo menos, não podemos parecer ser

assim. [...] No final, devemos ser aquilo que o mundo exige de nós" (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP02), revelando o seu descontentamento com o que a sociedade espera e dita o que e como os indivíduos devem ser e agir. Nisso, a outra parte reprimida, "o pária[187], as coisas feias, tudo o que realmente somos! O outro! O outro homem! Temos que escondê-lo! Devemos pegar a luxúria, a avareza e a ambição e enterrá-las" (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP02). Na concepção de Jekyll, os três pecados capitais citados em sua fala devem ser combatidos para que só então o bem prevaleça, ideia que é adicionada por Victor ao dizer que "combinando seu trabalho com o meu, criaremos um coro de anjos".

Bem como na novela de Stevenson, o personagem Dr. Henry Jekyll se diz ser "[...] capaz de formular uma droga através da qual [...] forças podem ser destronadas de sua supremacia e substituídas por uma segunda forma e fisionomia (...)" (STEVENSON, 2015, p.177). Entretanto, o personagem não duplica a si mesmo em sua versão monstruosa de Hyde, mas utiliza pacientes do hospital de Bedlam no intuito de testar suas fórmulas.

Dando continuidade às discussões do arco do personagem Dorian Gray, o episódio 07 da última temporada evidencia o descontentamento/extenuação de Dorian com os planos tirânicos de Lily Frankenstein, como vemos na imagem abaixo:

Figura 49 - O descontentamento de Dorian Gray com os planos de Lily

Fonte: *Print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

[187] O termo *pária* pode ter dois significados: 1) "no sistema hinduísta, indivíduo sem casta, considerado inferior, desprezível" e também um 2) "indivíduo que vive marginalizado ou excluído da sociedade." É relevante também pensar o termo como uma referência ao próprio personagem Henry Jekyll, que é indiano e sente-se um pária ao chegar em Londres. Fonte: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=0LK9E>. Acesso em: 30 jan. 2020.

A imagem acima, bem como outras que escolhemos para discutir o personagem Dorian Gray, mostra um trabalho com a profundidade de campo que dialoga com a caracterização do próprio personagem. Aliás, “essa abordagem de “procurar e revelar”, que permite à câmera percorrer a ação e ostensivamente destacar detalhes essenciais [...] (BORDWELL, 2013, p. 324 - 325) é bastante representativa quando a cena inicia-se através do *zoom out*, mostrando a apatia de Dorian Gray em estar naquele ambiente; enquanto todos os presentes falam, riem e parecem se divertir, ele é o único na mesa a observá-los, em silêncio.

Mas ao voltar para sua mansão, Dorian Gray percebe na mesa dezenas de mãos expostas numa bandeja como um troféu da prova da fidelidade das seguidoras de Lily. O *gore* na cena é ironizado pelo fato de as prostitutas se encontrarem menosprezando e se divertindo sobre a presença das mãos decepadas, o que surpreende Dorian:

Figura 50 - Foco nas mãos esquartejadas dos homens “maus”

Fonte: *Print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Na concepção de Dorian, a atitude influenciadora de Lily junto às outras mulheres excede limites da crueldade, o que leva o personagem a procurar e juntar-se a Victor e Jekyll para sequestrar Lily Frankenstein e a entregar como cobaia para os experimentos científicos que intentam melhorar a saúde (e a moral subversiva) de Lily. De acordo com Victor e Jekyll, a experiência irá “deixá-la melhor,[...] bem. Como era antes. [...] tentar deixá-la saudável. Tirar a sua raiva e dor e repor com algo muito melhor. Calma, pose, serenidade” (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP07).

Essa experiência protagonizada por três homens demonstra uma notável coerção da liberdade feminina de Lily, cuja rápida emancipação e independência amendontram o poder patriarcal.

No diálogo entre Lily e Dorian, o personagem wildeano demonstra o desapontamento com as atitudes de Lily, que o deixou em segundo plano para dedicar-se a seus planos de dominação sobre o masculino:

> [DORIAN] Você despreza toda humanidade ou só homens? E quando voltou-se contra mim?
> [LILY] Não seja bobo, você é o meu amado.
> [DORIAN] Onde ficam nossas danças no meio de sua revolução? E nossos sussurros e acordos? Nossa superioridade única e sem rivais?
> [LILY] Está com ciúmes?
> [DORIAN] Infelizmente, não. Estou... entediado. Passei por muitas revoluções, entende? É tudo muito familiar para mim. Olhos selvagens e ardor entusiasta... a irresponsabilidade, os rumores. E todo o barulho, Lily. Desde as carroças indo à guilhotina, até a multidão saqueando os templos bizantinos. Há muito barulho na anarquia. E no final tudo é tão decepcionante.
> [LILY] Está agindo como a criança mimada que é.
> [DORIAN] E você me decepcionou mais do que todos. Tínhamos o potencial do domínio real. Uma escuridão cósmica. E o que você criou? Um exército de prostitutas depravadas. Um navio de escravos rumo aos penhascos da costa.
> [LILY] Estará lá quando afundarmos?
> [DORIAN] A maré está baixando, minha querida. Um de nós deve mudar de rumo e acho que deve ser você, Lily (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP07).

A conduta de Dorian Gray nessa cena evidencia o egoísmo do personagem de Wilde, cujos “desejos [...] são leis para todos, com exceção dele próprio” (WILDE, 2014, p. 104). Primeiro Dorian indaga que os propósitos revolucionários de Lily parecem voltar-se contra ele, como homem. Posteriormente, também se incomoda por Lily não estar mais se divertindo ao seu lado e satisfazendo seus caprichos. Mas é o fato de não ter mais alguém semelhante a si próprio que o deixa desapontado, uma vez que sua superioridade e monstruosidade de ser imortal necessitam de outro para se completar. Dessa forma, sua decepção com Lily ocorre porque ela parece não mais partilhar do objetivo de dominar o mundo ao seu lado.

Os trechos finais do diálogo denotam o quanto Dorian encarna o individualismo em sua caracterização, excluindo Lily e todos aqueles que, à sua maneira, não têm mais quaisquer valores para ele realizar seus desejos.

> O individualismo, entendido aqui como egocentrismo e autossufiência, nos intimaria, portanto, a não levar os outros em consideração; mas o ser humano é um valor em si mesmo? Se toda experiência tem seu valor, por que procuraríamos excluir da vida a compaixão ou a alegria compartilhada? Dorian é movido não pelo desejo de florescer total, mas por uma ‘sede

> irrefreável por prazer', por uma fuga desmedida diante do tédio, em detrimento de todas as outras facetas de sua existência (TODOROV, 2014, p. 35).

Dorian também diz sentir-se entediado por já ter presenciado inúmeras revoluções como aquelas que Lily estava a liderar. Nesse sentido, há também um anacronismo, "que consiste em situar um ser, objecto ou acontecimento num tempo em que ainda não existe ou que, pelo contrário, já deixou de existir" (ROSA, 2009, s/p), quando o personagem de Wilde, no século XIX, diz ter vivido e passado por revoluções históricas da época do Império Bizantino (330 d.C.-1453).

Mas considerando a imortalidade e a indefinição do tempo cronológico que Dorian Gray viveu até o tempo diegético da série, o anacronismo "pode ser usado deliberadamente para distanciar acontecimentos e sublinhar uma verosimilhança e intemporalidade universal [...] e geralmente quando se escreve sobre uma época anterior" (ROSA, 2009, s/p). Além disso, Dorian Gray declara uma visão pessimista para os planos de Lily ao revelar que vivera entusiasmos que nascem das revoluções, mas estes nunca sucedem, decepcionando aqueles que acreditam.

Ainda em sua mansão, prostitutas se divertem ao som de música clássica, imitam movimentos de balé e trocam carícias sexuais. Ao ver Dorian Gray passar ao longo do salão principal, Justine o aborda e expressa mais uma vez desaprovação para com o personagem dizendo-lhe que apenas beleza e encanto parecem definir seu caráter:

> [JUSTINE] Sempre tão encantador, não é? Apenas encantador e nada mais. Pode chegar um dia, meu rapaz, que isso não bastará.
> [DORIAN] E você escolherá esse dia?
> [JUSTINE] Você queria uma assassina. Achou uma. Não pode voltar atrás.
> [DORIAN] Ouça, criança. Posso te descartar como peso morto que é quando eu quiser. E não pense, nem por um momento que suas cansativas escapadas lésbicas me chocam. Acha que é corajosa e conhece o que é pecado? Ainda está aprendendo a língua. Eu escrevi o livro. Quer jogar comigo, gatinha? Então, mostre-me suas garras (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP07).

O diálogo na cena que enfatizamos acima é relevante para pensar a caracterização de Dorian Gray, que demonstra atitude ameaçadora para com Justine. A iniciar pelo convite de Justine que o chama para dançar e o curto diálogo que prossegue a partir daí compreendemos alguns posicionamentos estéticos e filosóficos que dialogam com o romance de Oscar Wilde, considerado pelos seus contemporâneos como "o apóstolo da beleza, [...] guardião de uma nova religião, o

partidário de evicção do Bem e do Belo, o promotor do esteticismo, isto é, o ideal de uma existência bela", de acordo com Todorov (2014, p. 25).

Podemos usar as palavras desse autor para comentar a questão da filosofia do belo: "uma vida boa não é aquela a serviço de Deus e da moral, nem d[a] Nação, a República ou ainda as Luzes; uma vida boa é aquela que sabe se tornar bela" (p. 25-6), palavras que parecem conectar "harmonicamente os propósitos e a carreira de Wilde. Ele é ao mesmo tempo o brilhante porta-voz da doutrina e sua encarnação exemplar" (p. 26). Wilde toma para si os dois caminhos traçados pelo poeta decadente Baudelaire, o do dândi e o poeta, incorporando as "duas vias se abrem a todo indíviduo que aspira à perfeição pessoal: 'Deve-se ser uma obra de arte ou vestir uma obra de arte'" (TODOROV, 2014, p. 28), uma vez que "ter uma vida bela é ser elegante e se cercar de belos objetos" (TODOROV, 2014, p. 29).

Essas acepções filosóficas, por sua vez, também são adicionadas à caracterização do personagem Dorian Gray do seriado televisivo em questão. Desde o início na primeira temporada, quando somos apresentados a Dorian Gray, vemos que esse personagem é cercado de belos objetos: fotografias, retratos, óperas (como os diversos cilindros tocados em seu gramofone), artefatos artísticos de decoração que igualmente permeiam a sua mansão, seu figurino luxuoso e dândi. Dorian Gray tem uma relação intrínseca com inúmeras formas de arte na trama de *Penny dreadful*, tendo uma vila bela de acordo com Todorov (2010) em personificar o culto à arte em suas mais diversas formas.

Mas Justine expõe de modo presunçoso em sua fala que a única qualidade que Dorian Gray possui é a beleza (física), que é superficial. Essa afirmação, por sua vez, também reflete as características narcisistas de Dorian Gray em *Penny dreadful* e também explicitamente o dualismo da beleza física e moral, que é o tema principal de *O retrato de Dorian Gray*.

Outro elemento importante na fala da personagem ocorre quando essa afirma que Dorian, com seu discurso influenciador, criou uma assassina e que esse fato é irreversível, bem como ocorre quando o personagem Dorian Gray do romance de Wilde suplica para que ele "permanecesse jovem para sempre, e o quadro envelhecesse" (WILDE, 2014, p. 116 - 117). No romance essa barganha é igualmente irreversível e Dorian Gray tem seu desejo concretizado, porém ocorre através do elemento do sobrenatural, "quando algo inexplicável e extraordinário

rompe a estabilidade deste mundo natural e defronta as personagens com o impasse da razão" (MARÇAL, 2012, p. 04).

A fala de Justine também explicita que Dorian não é provido de quaisquer outras qualidades além da beleza e do encanto, e estas não serão suficientes para Dorian Gray viver plenamente, compreendido no contexto da série como encontrar a razão de sua completude espiritual. Logo, um dia esse encanto acabará, possibilidade que aparentemente deixa Dorian Gray incomodado na cena, pois não mais restaria a si outra singularidade. De fato, em *Penny dreadful*, Dorian não tem qualquer outra ocupação a não ser desfrutar dos prazeres que sua beleza (e dinheiro) lhe propiciam.

A levar em conta preceitos da filosofia wildeana sobre a beleza do personagem Dorian Gray do romance, o discurso de Justine também parece dialogar com tal concepção, geralmente ligada às características físicas e à juventude, quando o personagem lorde Henry afirma que Dorian Gray só é belo porque possui "[...] a mais maravilhosa juventude, e a juventude, é a única coisa que vale a pena possuir" (WILDE, 2014, p. 111). Além disso, Justine também supõe que a beleza (física) e o encanto de Dorian Gray serão finitos, o que não ocorre no seriado, uma vez que esse personagem não morre, como ocorre no final romance de Wilde.

Ainda, nessa cena em *Penny dreadful*, Dorian Gray revela-nos sua natureza insensível e frívola, como no último trecho de sua fala com Justine, quando diz que pode descartá-la como "peso morto" assim quando desejar, num diálogo semelhante ao que Basil Hawthorne revela a lorde Henry quando fala sobre Dorian Gray no romance de Wilde:

> Vez por outra, contudo, ele é terrivelmente insensível, parece derivar uma enorme satisfação em me causar dor. Então eu sinto, Harry, que entreguei minha alma a alguém que a trata como se fosse uma flor para usar na lapela, um objeto de decoração para enfeitar sua vaidade, um ornamento para um dia de verão (WILDE, 2014, p. 95).

O dialogismo entre os dois personagens homônimos, o literário e o da narrativa seriada, é óbvio; ambos são retratados como insensíveis, vaidosos e indivualistas. Além disso, essa fala de Dorian denota compara as transgressões de Justine às suas, colocando-a em posição inferior. Ao falar que Justine está apenas no percurso inicial e aprendendo a língua do pecado, enquanto ele, Dorian Gray, já se encontra em um nível mais avançado de tal transgressão moral e religiosa, seu

discurso faz referência ao ‘livro do pecado’ ou livro venenoso[188] que o personagem do romance de Wilde lê no decorrer da narrativa e que o iniciara na vida decadente. Mas na fala de Dorian Gray nesse episódio, o fato de ‘escrever o livro’ não é usado literalmente para se referir que o personagem é um escritor ou escreveu um livro e sim como um pretexto para confrontar os atos praticados por Justine, que não mais o impressionam.

Em *Penny dreadful*, Justine tem conhecimento do segredo da imortalidade de Dorian Gray apenas no final da série, quando crava um punhal em seu peito e percebe que ele não tem qualquer reação, o que a surpreende e a deixa com medo, como também as outras prostitutas a cear na mansão Gray. Ao regressar à sua mansão, Dorian diz: “Saiam. Podem ficar com os vestidos, com as bugigangas. Vendam-nas, usem-nas como ornamento. Levem o que quiserem, mas vão embora agora” (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP08). Na cena, ironicamente bebendo champagne para comemorar os seus feitos, anuncia às presentes que Lily: “Foi embora. Domesticada. Ela é do Frankenstein agora. A sua noiva obediente. Eu a dei para ele” (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP08), evidenciando uma visão de objetificação de Lily, referindo-se à personagem como sua posse e que a entregou a Victor Frankenstein para ser domesticada.

O uso desse termo no contexto da fala de Dorian também produz outros sentidos da dominação masculina na era vitoriana, podendo se referir à Lily como um ser que precisa ser domada, educada e reprimida e transformada no padrão social feminino à época. Por outro lado, o discurso de Dorian Gray também pode denotar o medo masculino da figura dominadora de Lily, cuja emancipação monstruosa começara a ganhar inúmeras adeptas. Dessa forma, a captura de Lily para ser testada como cobaia e corrigida como uma mulher “calma e menos odiosa” (PENNY DREADFUL, 2016) também funciona como uma forma de repressão, “como uma sentença que desaparece, mas também como uma determinação ao silêncio, uma afirmação de inexistência” (SPIVAK, 2010, p. 121).

Na mesma cena, ao ter conhecimento de tal ocorrido, Justine revela que isso “não é possível” (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP08), pois “nenhum homem a

[188] O livro que o personagem Dorian Gray ganha de presente de lorde Henry e lê durante o romance, e considerado como “venenoso” é provavelmente um livro proibido, título dado aos livros dos escritores e poetas simbolistas franceses. Na França, livros com capas amarelas eram geralmente atribuídos aos simbolistas e decadentes. Posteriormente, Wilde admitiu que esse livro seria “Às avessas”, do autor Joris-Karl Huysmans, considerados por críticos, “o livro das experiências sensoriais”.

derrotaria” (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP08), o que faz Dorian Gray ironizar o quanto a força humana tornaria-se fraca diante dos poderes da ciência a desenvolver-se naquele século ao criticar “os milagres da Era Moderna” (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP08) e o que estes poderiam fazer com Lily: “por todo o fogo dela e sua poderosa fúria, sua valente líder foi derrotada por algumas gotas de líquido” (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP08). Entretanto, Dorian Gray não tem conhecimento que Lily fora liberta por Victor, que se redime do desejo de reconstruir a personalidade de sua amada e ao fim do seriado reconhece que “é muito fácil sermos monstros. Vamos tentar ser humanos” (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP08), e desacorrenta Lily, e dando-lhe a liberdade de ir embora.

A empatia de Victor, que se compadece ao ouvir a triste história de Lily e sua vida miserável como prostituta, não ocorre com Dorian Gray, que novamente confirma-nos seu egoísmo ao expulsar as prostitutas de sua mansão, encerrando os planos futuros de Lily e as suas fieis (ex) prostitutas. Além disso, o personagem utiliza de sua experiência do passado para desanimar os planos futuros de Justine e as outras seguidoras do movimento, pois para ele, aquilo já lhe fora muito comum em outros tempos:

> [...] Saiam agora. Enquanto eu ainda permito. Durante a minha vida, vi milhares de Lilys. Batendo no peito, com um calor brilhante e selvagem. Entendo que ela te deslumbrava, mas ela se foi agora. Acredite quando digo que você é sortuda. Você vislumbrou a liberdade. E isso é mais do que a maioria jamais conhecerá. Volte para sua pequena vida, ou construa uma nova. Eu não me importo (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP08).

Quando Justine recusa-se a voltar para sua vida antes de conhecer Lily e Dorian Gray, dizendo-lhe que não pode “mais viver daquele jeito” (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP08), como prostituta, abusada e humilhada nas ruas de Londres, Dorian sugere revelar o segredo de sua imortalidade dizendo que “ficaria surpresa em saber como as pessoas podem viver” (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP08). Justine fora até o fim uma fiel seguidora do movimento preconizado por Lily e inicialmente apoiado por Dorian Gray. Porém, a jovem finalmente diz que prefere “morrer aqui [na mansão de Dorian], em pé do que viver o resto da vida de joelhos” (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP08), e mostrando-nos seu lado monstruoso, Dorian Gray reitera que ela não pode escolher, e sim apenas ele, quando a mata, em pé, quebrando-lhe o pescoço, como vemos na imagem abaixo, à esquerda.

Figura 51 - Mortes e despedidas entre retratos

Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Nas duas cenas retratadas acima, a tonalidade da fotografia é contrastante no tocante à temperatura das cores. A imagem à esquerda, retirada do T03EP08, mostra-nos o momento em que Dorian Gray mata Justine, a seu pedido. O cenário foca a mesa com cadeiras dispostas e é filmado em plano conjunto, quando “as figuras são mais importantes, mas o fundo ainda domina” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 309), enfatizando os retratos na parede que parecem ser iluminados pelas velas sobre a mesa.

Ao centro, vemos Justine, morta em pé, e Dorian Gray segurando sua cabeça. Nessa imagem, o uso da “iluminação [...] serve para definir e moldar os contornos e os planos dos objetos, e também para criar a impressão de profundidade espacial, assim como para criar uma atmosfera emocional e até certos efeitos dramáticos” (MARTIN, 2005, p. 72) e também “implicações psicológicas das diversas tonalidades (cores quentes e frias)” (MARTIN, 2005, p. 86).

Na outra imagem (figura 52), à direita, finalmente temos no último episódio do seriado, quando ocorre o diálogo de Dorian e Lily que encerra o arco dos dois personagens. Após ser libertada por Victor Frankenstein de servir como cobaia das experiências científicas, Lily retorna à mansão de Dorian na esperança de reencontrar as prostitutas integrantes de seu movimento libertário, mas vê apenas Justine morta ao chão e Dorian Gray de pé, que inicia:

> [DORIAN] Você teria tido orgulho dela. Ela se manteve sua fiel aprendiz até o fim. Ela não temia.
> [LILY] As outras?
> [DORIAN] Foram embora. Voltaram de onde saíram, suponho.
> [LILY] Então meu grande empreendimento não passa disso. Mais uma criança morta.
> [DORIAN] Seja bondosa consigo, Lily. Compaixão tira o melhor de nós e nos leva à tragédia. É sempre assim com quem se importa muito.
> [LILY] Melhor não se importar, Dorian?
> [DORIAN] Pela minha experiência, sim.

> [LILY] Não quero viver assim.
> [DORIAN] Você aprenderá... Com o tempo. Ainda não compreende o perverso segredo da imortalidade? Tudo envelhece e morre, menos você. Tudo apodrece e vira pó, menos você. Qualquer criança que crie vira idosa... E perece diante de seus olhos. Qualquer amor murcha e encolhe em incontinência, vira um velho desdentado.
> [DORIAN] Enquanto você... Apenas você... Não envelhece. Não se cansa. Não desaparece. Fica sozinho. Mas, depois de um tempo, perderá o desejo por compaixão. Desejo de se conectar com o outro. Como um músculo que atrofia por falta de uso (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP09).

Ao comentarmos sobre o discurso expresso no diálogo final desses dois personagens, concluímos que a fala de Dorian Gray desempenha uma analepse das ações ocorridas no antepenúltimo e no penúltimo episódio da série, uma vez que o pessimismo e a desesperança que esse personagem tinha nos planos de Lily dominar o mundo se concretizam.

Assim, o passado é trazido ao presente da história que acompanhamos. E dando continuidade à atmosfera pessimista da cena, Dorian Gray reflete sobre escolhas sentimentais ao longo de sua vida, expressando sua falta de altruísmo e empatia para com os outros; acredita também que importar-se com os outros resulta em desilusões, o que provavelmente já tenha vivenciado em seu tempo de vida. No episódio final da série, Dorian Gray põe em xeque o conceito de alteridade do monstro pós-moderno como apontado anteriormente por Roas (2012), uma vez que podemos refletir neles nossa existência. Todas as suas experiências de tentar procurar no outro sua completude, ao menos até o fechamento de *Penny dreadful*, não sucedem.

A cena de Dorian Gray que encerra a série também apresenta diversos elementos semióticos que expressam sentimentos de solidão e pessimismo do personagem ao longo de *Penny dreadful.* Na cena retratada à direita da imagem (figura 52), o cenário do salão da mansão de Dorian Gray encontra-se praticamente vazio, ausente de toda mobília (restanto apenas os retratos na parede), uma metáfora para o próprio fim do personagem. Além disso, a iluminação no ambiente se dá entre tons azuis (*blue*, em inglês denota tristeza) e cinzas, outra relação com o nome do personagem. Ainda, um tipo de névoa espessa paira sobre o ambiente, encobrindo parte da iluminação e das feições dos personagens retratados na *mise-en-scène*. Continuando seu quase solilóquio, Dorian Gray levanta-se e observando dois retratos (figura 53), focados em *travelling*, diz: “e, um dia... Você perceberá que se tornou como eles... Lindo e morto. Um perfeito retrato imutável de si mesmo. Uma

eternidade sem paixão? Sem afeto e se importando com nada? Pequeno preço a se pagar por tamanha perfeição, não acha? (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP09).

O *travelling* na cena pode expressar diversas “funções do ponto de vista de expressão fílmica” (MARTIN, 2005, p. 55), como a “[...] definição de relações espaciais entre dois elementos da acção (entre duas personagens ou entre uma personagem e um objeto) (MARTIN, 2005, p. 55), ou seja, a relação de Dorian Gray com a arte e a beleza, ou mais especificamente “acentuar dramaticamente uma personagem ou um objeto destinado a representar uma função importante no desenrolar da acção *travelling* efectuado de modo a enquadrar, em primeiro plano, o rosto de” (MARTIN, 2005, p. 56) dois retratos em sua sala, solitários, em que apenas uma pessoa é retratada de frente, como se observasse a ele, Dorian Gray, e também ao espectador:

Figura 52 - Retratos: a imortalidade da arte

Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Ao ouvi-lo, Lily lamenta e se despede, desejando-lhe que encontre alguém: “Adeus, Dorian. Espero que cuidem de você” (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP09) e convencido que Lily um dia voltará para ele, pois ambos agora não têm mais um ao outro, diz: “E eu estarei aqui. Sempre estarei aqui” (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP09). A ênfase no **sempre** denota igual imortalidade de sua solidão e espera pelos acontecimentos que poderão vir a ocorrer no futuro, embora não saibamos quais, pois compreendemos que o fechamento do arco e então o fim desse personagem em *Penny dreadful* é justamente permanecer eternamente sozinho, como um preço a pagar por sua beleza e juventude imortais.

E através de um longo plano filmado em *zoom out*, vemos que a melancolia do personagem e do ambiente igualmente se entrelaçam pelos tons azul-acinzentados da fotografia e da atmosfera que envolvem Dorian Gray e sua mansão vazia. Retratado no centro do seu salão de pinturas, Dorian Gray é duplicado em

sua sombra ao chão. “A utilização de sombras salientes [...] podem ter uma significação elíptica e constituir um poderoso fator de angústica devido à ameaça do desconhecido que deixam entrever” (MARTIN, 2005, p. 74) e reforça igualmente o caráter duplo de seu personagem, entre belo e monstruoso, jovem e velho, o de estar sempre acompanhado e, por fim, sozinho.

Figura 53 - Dorian Gray entre retratos e a solidão eterna

Fonte: *Print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

Finalmente, compreendemos que sua monstruosa imortalidade é a causa de toda descrença e visão pessimista dos sentimentos e das pessoas, pois estes são finitos, enquanto ele, o personagem, tem sua existência eterna e prefere não se afeiçoar ao que é temporário, pois isso acabará num tempo determinado. Assim, num regresso contínuo à solidão e/ou sentir-se só, Dorian Gray personifica a languidez e indiferença aos sentimentos alheios. Sua regra de vida é viver o aqui e agora, pois sabe que tudo, todas as experiências, seres, tendências estéticas, filosofias e sentimentos são efêmeros. Exceto ele, a personificação da própria arte de Oscar Wilde que permanece/rá sempre viva (e bela).

6 CONCLUSÃO

A considerar o caráter arquitextual do nosso *corpus* de pesquisa, o seriado televisivo *Penny dreadful*, e a qualidade genérica que o termo do título desvela na teoria dos *Palimpsestos,* de Gerard Genette, apontamos que esse programa de televisão não se limita a adaptar o gênero *penny dreadful*, livretos populares de horror do período vitoriano, conhecidos, sobretudo, pela discutível qualidade literária e pelo sensacionalismo exacerbado entre fatos, de crimes ocorridos na metrópole inglesa do século XIX, e ficção. Tais reverberações, de fato, são perceptíveis na série, mas não se restringem ao "terror barato". *Penny dreadful* adiciona em sua construção narrativa textos góticos clássicos do século XIX, principalmente dos períodos do Romantismo e da Era Vitoriana, produzindo uma "colcha de retalhos" literários no meio televisivo.

Além do conceito de transtextualidade de Genette, as concepções advindas da narratologia também nos proporcionaram *insights* positivos no ato de análise da narrativa seriada televisiva. Os conceitos de prolepse, metalepse e analepse se ajustam bem à estética seriada para contar, recontar e antecipar histórias e manter o telespectador interessado em acompanhar um determinado seriado. Tais formulações narratológicas enriqueceram a nossa leitura dessa forma televisiva que se encontra em progressiva expansão. Os seriados de TV, hoje, competem, se não superam o cinema, em número de telespectadores. Esses "seriéfilos", usando um termo de Jost (2012), integram "a cultura de participação" (JENKINS, 2016) e, muitas vezes, participam do processo de produção e recepção de seriados diversos. Esse fenômeno pós-moderno tem garantido a sobrevivência de muitos seriados.

E, apesar do fenômeno de séries televisivas estar tão presente na cultura de massa atual, ainda há um hiato entre essas formas televisivas e o meio acadêmico. Ainda nos anos iniciais da pesquisa, apontamos uma dificuldade de pesquisa no que se refere à escassez de materiais teóricos sobre a narrativa seriada na televisão. Provavelmente por ser um ramo em atual expansão, não dispusemos de uma bibliografia consideravelmente extensa voltada à área específica. De pesquisadores brasileiros, até a conclusão deste estudo, dispomos de apenas dois livros que trazem significativas contribuições sobre o tema: *A televisão levada a sério*, de Arlindo Machado (2000), e *Renascença: a série de TV no século XXI*, de Rodrigo Seabra (2016). Outros estudos como os de Anna Maria Balogh, como *O discurso*

ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas (2002) e *Conjunções, Disjunções, Transmutações: da literatura ao cinema e à TV* (2004), apesar de relevantes para a pesquisa, abordam questões relativas à narrativa na televisão, em geral, não focando especificamente nos estudos sobre seriados televisivos. Nesse contexto, recorremos a teorias já consagradas sobre a ficção seriada televisiva, cujos textos teóricos são de estudiosos franceses como François Jost (2007; 2012) e Jean-Pierre Esquenazi (2002).

Com a propensão atual ao consumo de produtos audiovisuais, o seriado torna-se a principal forma televisiva a buscar inovações em sua estética. Dentre essas inovações, que migraram do cinema para a televisão, como apontam Mittel (2015) e Capanema (2016), estão a autorreflexividade, divulgando uma tendência atual da arte que fala sobre si mesma (ECO, 1989). Novamente, *Penny dreadful* insere-se nessa tendência ao expor autoconscientemente na tela o jogo lúdico entre histórias dentro de histórias, críticas sobre o próprio programa televisivo, fazendo-nos também pensar nos limites da ficção.

Noutro sentido, também concluímos que nossos estudos requeriam um maior aprofundamento sobre as questões de adaptação para a mídia televisiva, área ainda não tão estudada na academia, em comparação com o cinema. E bem como aponta Robert Stam (2006), são justamente as diversas abordagens que cercam a teoria da intertextualidade que nos fazem pensar os produtos televisivos seriados como discursos novos e, por conseguinte, repensar a ideia de fidelidade há tempo arraigada nos estudos com foco no eixo literatura-cinema.

Do ponto de vista narrativo e estético, muitas séries televisivas vêm ganhando reconhecimento crítico e acadêmico. O aperfeiçoamento na criação de personagens, gêneros e mesmo inovações nas formas de narrar são alguns dos motivos aparentes da persistência nas formas seriais audiovisuais. Esse é o exemplo de *Penny dreadful*, que utiliza personagens literárias como metáforas de temas-tabu como o silenciamento do discurso feminino, o corpo feminino como via demoníaca, sexo e sexualidade, religião, depressão e, principalmente, os inúmeros sentidos que cercam as nossas ideias sobre crimes, pecados, transgressões e monstruosidades. Muitas dessas temáticas são recorrentes na narrativa gótica, literária e/ou audiovisual, desde os filmes do movimento Expressionista alemão, da década de 1920, como abordamos no primeiro capítulo.

No caminhar deste estudo, ressaltamos que esta tese objetivou apresentar um panorama dos principais conceitos e considerações que permeiam o gótico, enfatizando a história e a crítica literária durante quase trezentos anos. Assim sendo, apresentamos questões relevantes para pensar o gótico em um sentido mais amplo, como representações das ansiedades de cada tempo histórico, como ocorre igualmente em *Penny dreadful*, que expõe temas-tabu e pensamentos sociais e culturais presentes na sociedade vitoriana, como os apontados acima.

Como já exposto, a nossa pesquisa embasou-se primordialmente na análise do personagem Dorian Gray em *Penny dreadful*, do romance único de Oscar Wilde. Justificamos essa escolha pelo fato de, na série, esse personagem encarnar explicitamente questões-tabus levantadas de maneira tão sútil no texto-fonte. A fluidez de sua sexualidade, a beleza, os pecados e a violação de leis tornam-se evidentes no seriado, e, como no romance, o caráter monstruoso do seu outro eu, o assombroso retrato, exprime sua feiura moral.

Na nossa compreensão, o personagem mais transgressor e que incorpora os princípios do gótico aqui apontados é Dorian Gray. Como um ser sobrenatural, misterioso, cujas ações refletem a monstruosidade em seu retrato, o dândi wildeano da série televisiva adiciona inúmeros outros sentidos ao texto de Wilde, que possibilita ao artista *bricoleur*, o criador da série, John Logan, adaptar o texto-fonte de acordo com a sua compreensão.

Em *Penny dreadful*, Dorian Gray passa por três fases, uma em cada temporada simultaneamente. Na primeira, desperta sentimentos amorosos por Vanessa Ives, justamente por essa personagem mostrar-se apta ao prazer e se desprender do moralismo vitoriano. Mas a paixão por Vanessa Ives não é concretizada, por esta temer despertar “monstros” que poderiam prejudicá-la. Dorian Gray, que até então nunca tinha recebido um não de alguém, tem seus sentimentos não correspondidos pela primeira vez, o que o faz continuar na busca incessante de outrem semelhante e que deseje partilhar suas iguais monstruosidades.

Na segunda temporada, o personagem “engata” um breve romance com a transgênero Angelique, cuja não-denominação sexual lhe desperta prazer e inquietudes, ou simplesmente por estar em um não lugar, entre o masculino e o feminino. Mas logo decide eliminar a personagem, por ela ter descoberto seu segredo. Na última fase das incansáveis buscas por alguém semelhante, Gray se relaciona com Lily Frankenstein, (ex) prostituta ressuscitada por Victor Frankenstein,

mas que em sua segunda vida planeja vingar-se de todos os homens que já a submeteram a humilhações e submissões enquanto meretriz.

O ciclo amoroso de Dorian Gray, enfim, acaba quando Lily se mostra mais empenhada em planejar tais atos criminosos do que se dedicar a ele. Reafirmando sua personalidade egoísta e frívola, Dorian se vê sozinho novamente, mantendo desde o começo da série o desejo de aproveitar os efêmeros prazeres da vida. Durante toda a narrativa de seu personagem, o dândi decadente, como o belo e jovem Narciso de Oscar Wilde, mostra que "não gost[a] de prazeres simples" (WILDE, 2014, p. 119) e "não apenas comete crimes em níveis sociais que vão de a nobreza até os redutos portuários, como também promove experiências sensoriais e estéticas ao seduzir e corromper homens e mulheres" (TAVARES; MATANGRANO, 2018, p. 201).

Pelo fato de viver sempre o *hic et nunc*, Dorian Gray tem relações pessimistas para o futuro com as pessoas por quem se apaixona, pois já vivenciou inúmeras experiências, prazeres, filosofias, gostos, sensações... e, mesmo assim, não consegue preencher seus vazios existenciais, pois para ele tudo se repete. Dessa forma, Dorian Gray pode ser encarado como a personificação do homem alienado, e pós-moderno, aquele que sempre está em busca de algo para sua completude, e quando alcança seus objetivos, estes parecem nunca ser o suficiente.

Para atribuirmos outros sentidos à caracterização desse personagem no seriado, recorremos às contribuições dos estudos do cinema, de Marcel Martin, Gerárd Betton e outros, sobre a linguagem cinematográfica. Também foram de extrema relevância estudos de David Bordwell sobre a *mise-en-scène*, que nos propiciaram instigantes reflexões sobre os aspectos estéticos da imagem cinematográfica.

Entre retratos, Dorian Gray inicia e termina seu arco narrativo em *Penny dreadful*. Os estudos sobre a *mise-en-scène* também foram relevantes para pensar os sentidos que o espaço físico em que o personagem vive majoritariamente durante o seriado também "fala" muito de si. O salão de quadros de sua mansão é o ambiente onde Dorian Gray comete muitos de seus atos transgressores, o que o caracteriza como um *outsider* monstruoso. Os retratos dispostos ao longo do salão estão sempre a olhar para nós, telespectadores e o próprio Dorian Gray parece herdar destes o fascínio do contemplar o outro, em fotos, retratos, peças teatrais e espelhos, mostrando-nos que nem sempre o olhar alcança o que podemos ver.

É necessário pensar o seriado televisivo não só como uma mídia de entretenimento, mas considerar as potencialidades das suas construções narrativas e estéticas no diálogo com a literatura e outros discursos artísticos. Nesse quesito, *Penny dreadful* promove uma colagem (e uma homenagem), à literatura gótica do século XIX.

REFERÊNCIAS

ABRAMS, M. H. et al. (Ed.). The Romantic Period: Introduction. In: **The Norton Anthology of English Literature**. New York: W.W. Norton & Company, 1962.

ABRAMS, M.H. **O espelho e a lâmpada:** teoria romântica e tradição crítica. Tradução: Alzira Vieira Allegro. Revisão técnica: Carlos Eduardo Ordelas Berriel. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ABREU, Cesaltina. Revisitando uma obra exemplar: Dialectic of enlightenment: philosophical fragments de Theodor Adorno e Max Horkheimer. **Mulemba** [online], v. 4, n. 8, 2014, posto online no dia 20 novembro 2016, consultado em 25 julho 2019. Disponível em: <https://journals.openedition.org/mulemba/316>. Acesso em: 25 jul. 2019.

ABREU, Ilídia Piairo de. Delitos sexuais. In: **Psicologia.pt** - O Portal dos Psicólogos. 2006. Disponível em: <https://www.psicologia.pt/artigos/textos/TL0042.pdf>. Acesso em: 07 jan. 2020, às 03:25.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialectic of enlightenment**: Philosophical Fragments. Stanford, USA: Stanford University Press, 2007.

ADVERSE, Angelica Oliveira. Dandismo: notas sobre distinção e dessemelhança. **Acervo - Revista do Arquivo Nacional***,* v. 31, n. 2, p. 105-127, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/45052>. Acesso em: 21 jul. 2019.

AGUIAR, Luiz Antonio. O terror diz: 'Até breve'. In: **Os góticos:** contos clássicos. 2. ed. Organizado por Luiz Antonio Aguiar. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.

ANALEPSE. [Verbete]. In: E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia. 2009. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/analepse/>. Acesso em: 20 nov. 2019.

ARRIPIA, Fernanda; CARVALHO, Felipe. (7 de janeiro de 2013). Miguel Falabella diz que Pé na Cova é sua obra mais autoral*.* **O Fuxico***.* Disponível em: <https://www.ofuxico.com.br/noticias-sobre-famosos/miguel-falabella-diz-que-pe-na-cova-e-sua-obra-mais-autoral/2013/01/07-158972.html>. Acesso em: 19 abr. 2019.

APHORISM. (verbete). In: Samuel Jonhson. A dictionary of the English language. V. 1. London: London : J. F. And C. Rivington [etc.], 1785. Disponível em: https://archive.org/details/dictionaryofengl01johnuoft/page/n1/mode/2up. Acesso: 01/03/2020.

AULAGNIER-SPAIRANI, Piera. A perversão como estrutura. Publicado originalmente na Revue de Psychanalyse, Paris, PUF, ano 1, n. 2, p. 11-43, abr-jun/1967. Trad. Antonio Teixeira e Rev. Rosa Maria Gouvêa Abras. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental.** Ano VI, n. 3, set/2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rlpf/v6n3/1415-4714-rlpf-6-3-0043.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2020.

AZERÊDO, Genilda. Signos metaficcionais e o diálogo entre gêneros em Jogo de cena. **Revista Graphos**, v. 14, n. 1, 2012. UFPB/PPGL. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/viewFile/13316/8084>. Acesso em: 21 mar. 2019.

AZERÊDO, Genilda. Jane Austen e a recodificação paródica do gótico em Northanger Abbey. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 62, Jan/Jun 2012, p. 75 - 98. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewFile/21758026.2012n62p75/23155>. Acesso em: 15 abr. 2019.

BAKER, Sarah. The walking dead and the Gothic excess: the decaying social structures of contagion: **M/C Journal** [S.l.], v. 17, n. 4, July 2014. Disponível em: <http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/860>. Acesso em: 18 abr. 2019.

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. São Paulo: Hucitec, 1988.

BALOGH, Anna Maria. Intertextualidade e ficção na TV. In: _____. **O discurso ficcional na TV:** sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: Ed. USP, 2002.

BARBOSA, Álvaro. **O som em ficção cinematográfica:** análise de pressupostos na criação de componentes sonoras para obras Cinematográficas / Videográficas de Ficção. Escola das Artes - Som e Imagem 2000/01. Universidade Católica Portuguesa. Disponível em: <https://docplayer.com.br/1920654-O-som-em-ficcao-cinematografica-analise-de-pressupostos-na-criacao-de-componentes-sonoras-para-obras-cinematograficas-videograficas-de-ficcao.html>. Acesso em: 20 mar. 2019.

BARBOSA, Afonso Manoel da Silva. Metalinguagem e dialogismo em Jorge Furtado: Saneamento básico e outras obras. 152 fls. **Tese**. (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Trad. Fernando Scheibe. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa**. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulações**. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: _____. **O cinema - ensaios**. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo, Brasiliense, 1991.

BECKER, Howard S. [1963]. **Outsiders:** estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BELVILLE, Maria. **Gothic post-modernism:** voicing the terrors of Postmodernity. Amsterdam - New York: Rodopi, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGAN, Ronald. **-ismos para entender cinema**. São Paulo: Globo, 2010.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção.** [Ilustrações Carolina Kaastrup]. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema:** uma introdução. Trad. Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

_____. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Trad. Luís Carlos Borges. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013

BOTTING, Fred. **Gothic**. London and New York: Routledge, 1996.

_____. **Introduction**. In: Gothic. 2nd edition. London: Routledge, 2005.

BRAIT, Beth. **A personagem.** São Paulo: Contexto, 2017.

BRAVO, Nicole. Duplo. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionários de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio & UnB, 1998.

BRICOLAGE. [verbete]. In: E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia. Dez 24, 2009 Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/bricolage/.

BRITO, Márcia Xavier de. Introdução. In: SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou o Prometeu moderno.** Trad. Márcia Xavier de Brito e Carlos Primati. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

BRITO, João Batista de. **Imagens amadas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

BROWN, Marshall. Romanticism and Enlightenment. In: CURRAN, Stuart (Ed.). **The Cambridge Companion to British Romanticism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia:** histórias de deuses e heróis. Trad. David Jardim. 26. ed. Rio de janeiro: Ediouro, 2015.

BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem das nossas idéias do sublime e do belo**. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus; Editora da Universidade de Campinas, 1993.

CAMARANI, Ana Luiza Silva; CAMARGO, Luciana Moura Colucci de. Poe, Baudelaire e Huysman: dândis e malditos. In: **Revista Estação Literária**. Londrina, Volume 12, p. 22-32, jan. 2014. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL12-Art1.pdf. Acesso em 29 de março de 2020.

CAMARGO, Robson Corrêa de. A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais. Out./ Nov./ Dez. de 2006. v. 3, Ano III, n. 4. ISSN: 1807-6971. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/PDF9/7.Dossie.Robson_Correa_%20de_Camargo.pdf>. Acesso em 21/05/2020, às 03:30.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: ANTONIO CANDIDO e tal. **A personagem de ficção**. (it). 2ª. ed. São Paulo: perspectiva, 1972. p.51-80.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial.** Campinas, SP: Papirus, 2006.

_____. Mashups de horror, western e melodrama na série de televisão "The walking dead". **RuMoRes**, v. 12, n. 24, p. 109-134, 20 dez. 2018. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/145594/149551>. Acesso em: 17 dez. 2019.

CÁNEPA, Laura. **Filmes brasileiros de mulheres paranoicas: as mulheres na trilha do horror brasileiro.** XIX Encontro Anual da Compós, 2010, p. 1-15. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1539.pdf. Acesso em 07/05/2020.

CAPANEMA, Letícia Xavier de Lemos. A narrativa complexa na ficção televisual: por um modelo de análise. In: **Atas do V Encontro Anual da AIM**. Editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota. Lisboa: AIM, 2016a. p. 514-525.

_____. Complexidade nas obras televisuais e cinematográficas de David Lynch. **Revista Geminis**, v. 7, n. 2, p. 56-77, 22 dez. 2016b.

CAWETI, John G. Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. 1976. In: STEIN, Atara. **The Byronic hero in film, fiction and television**. United States: Southern Illinois University Press - Carbondale, 2004.

CHESTERTON, J. K. **The defendant**. London: Dover Publications, 2012.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 12. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1998.

CIRLOT, J. E. **A dictionary of symbols**. Translated by: Jake Sage. London: Routledge, 2001.

CONNOLLY, Kelly. *Penny Dreadful* creator John Logan looks back on Dorian Gray's 'provocative' portrait. In: **Entertainment weekly.** October 31, 2017. Disponível em: <https://ew.com/tv/2017/10/31/penny-dreadful-john-logan-dorian-gray/>. Acesso em: 29 mar. 2020.

COLLINS, Sean T. **'Dark' on Netflix Episode 6 Recap:** Labyrinth. Disponível em**:** <https://decider.com/2017/12/07/dark-on-netflix-recap-episode-6-sic-mundus-creatus-est/>. Acesso em: 16 ago. 2019, às 23:11.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária**: uma introdução. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

CURSE. (verbete). EDWARDS, Justin D. In: HUGHES, William; PUNTER, David e SMITH, Andrew (editores). **The encyclopedia of the gothic**. United Kingdom: Wiley Blackwell, 2016.

DANTAS, Manoel Hélder de Moura. **Melancolia e criação literária:** veredas psicanalíticas em Guimarães Rosa Manoel Hélder de Moura Dantas. João Pessoa: 2017. 157 fls. Dissertação (Mestrado). UFPB/CCHLA.

DAVINO, Vanessa. Penny Dreadful: Rastros de clássicos góticos em palimpsesto televisivo de horror. **BABEL:** Revista Eletrônica de Línguas e Literaturas Estrangeiras, n. 07, ago/dez de 2014.

DAVIS, Blair. **The 1950s B-Movie:** The economics of cultural production. Department of Art History and Communication Studies - McGill University, Montreal, Canada: [n.e.], 2007 (Tese de Doutorado).

DE CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano** – artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994

DEVELVIS, Melissa. **Death, Immortalized:** Victorian Post-Mortem Photography. Postado em fevereiro de 2019. Disponível em: <http://www.clarabartonmuseum.org/post-mortem-photography/>. Acesso em: 15 jan. 2020.

DIEHL, Digby. Roger Corman: A Double Life. Action Magazine!, June 1969. In: NASR, Constatine. **Roger Corman:** interviews. United States: University Press of Mississippi, 2011.

DRYDEN, Linda. **The modern gothic literary doubles:** Stevenson, Wilde and Wells. Great Bretain: Palgrave, 2003.

DZIEMIANOWICS, Stefan. **Penny Dreadfuls:** sensational tales of terror. United States of America: Sterling, 2015.

ECO, Umberto. A inovação do seriado. In: _____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. **História da Beleza**. Trad. Eliana Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

ELLMANN, Richard (org.). **Oscar Wilde**. New York: Vintage Books,1988.

ESQUENAZI, Jean Pierre. **As séries televisivas**. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos:** mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Trad. Waldeá Barcellos. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

FERNANDES, Auricélio Soares; MAGALHÃES, Luiz Antonio Mousinho. Penny Dreadful: um pastiche gótico. In: **Revista Todas as Musas**. Ano 09, n. 2, Jan. / Jun. 2018. Disponível em: <https://www.todasasmusas.org/18Auricelio_Soares.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2019.

FERNANDES, Auricélio Soares. A queda das casas de Poe e Roger Corman:, ambientação, personagens e mise en scène. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa: 2014. 135 fls. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras.

FERNANDES, Auricélio Soares; MAGALHÃES, Luiz Antonio Mousinho. O retrato de Dorian Gray, de 1890: uma leitura do romance de Oscar Wilde através do periódico Lippincott´s Monthly Magazine. In: **Organon**. v. 33, n. 65 (2018). Disponível em: https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/86327. Acesso em 20/02/2020.

FITZGERALD, Lauren. Romantic Gothic. In: _____. **Teaching the gothic**. Great Britain: Palgrave Macmillan, 2006.

FLANDERS, Judith. **The Victorian city:** everyday life in Dickens' London. London: Thomas Dunne Books, 2012.

FOGLE, Richard H. A note on Ode to a nightingale. In: ABRAMS, M. H. (Ed.). **English Romantic poets:** Modern essays in criticismo. New York: Oxford University Press, 1960.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Trad. Sérgio Alcides. 4. ed. rev. São Paulo: Globo, 2003.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I:** a vontade do saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FRANÇA, Julio. Fundamentos estéticos da literatura de horror: A influência de Edmund Burke em H. P. Lovecraft. Rio de Janeiro. **Caderno Seminal Digital**. Ano 16, n. 14, v. 14, Jun.- Dez / 2010.

FREUD, Sigmund. (1927). **O Problema Econômico do Masoquismo**. Vol. XIX. Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. O inquietante. In: _____. **Obras Completas volume 14**. História de uma neurose infantil (‘O homem dos lobos’), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1922). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FRUTIGER, Adrian. **Signs and symbols:** the design and meaning. Translated by Andrew Bluhm. Van Nostrand Reinhold: New York, 1989.

GARCÍA, Flavio In: Fantástico: a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário – literaturas comparadas de língua portuguesa em diálogo com as tradições teórica, crítica e ficcional. XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética. **Anais**. 18 a 22 de julho de 2011 UFPR – Curitiba, Brasil. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0010-1.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2020.

GENETTE, Gerárd. **Palimpsestos:** a literatura de segunda mão. Ed. bilíngüe. Trad. Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010. (Caderno Viva-Voz).

GENETTE, Gerárd. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Arcádia, 1979.

GODOI, Bernardo Sollar; GOMIDE Renata Viana. Masoquismo moral e melancolia: relações com o suicídio. **Anais V SIMPAC**, v. 5, n. 1, Viçosa-MG, jan. / dez. 2013. p. 417-420. Disponível em: <https://academico.univicosa.com.br/revista/index.php/RevistaSimpac/article/view/142/303>. Acesso em: 05 jan. 2020, às 00:59.

GOSLING, Sharon. **The art and making of Penny dreadful**. Londres: Titan Books, 2015.

GRAVEYARD POETRY. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/graveyard-school>. Acesso em: 20 dez. 2019.

GRECO, Musso. Os espelhos de Lacan. In: **Opção Lacaniana Online**. Nova série. Ano 2, n. 6, nov. / 2011.

GREENBLAT, Stephen. (Ed.). **The Norton Anthology of English Literature**. 9th Eedition. Volume D – The Romantic Period. New York: Norton, 2012.

GROOM, Nick. **Gothic:** A very short introduction. England: Oxford University Press, 2012.

HADDOCK-LOBO, Rafael. **Da existência ao infinito:** Ensaios sobre Emmanuel Lévinas. São Paulo: Loyola, 2006.

HALBERSTAM, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters.* Durham, NC: Duke University Press, 1995.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2010.

HALL, Stuart. Introduction, 1986. In: MORLEY, David. **Family television:** cultural power and domestic leisure. USA: Routledge, 2005.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito**. Trad. Paulo Meneses. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

HELENA, Maria. **Varney, o vampiro:** o pior livro do século 19 que influenciou Bram Stoker, Anne Ricce and Stephen King. 2016. Disponível em: <https://eravitoriana.wordpress.com/2016/01/21/varney-o-vampiro-o-pior-livro-do-seculo-19-que-influenciou-bram-stoker-anne-rice-e-stephen-king/>. Acesso em: 21 fev. 2019.

HELYER, Ruth. The postmodern gothic in American Psycho. In: RIQUELME, John Paul. (Ed.). **Gothic and modernism:** essaying dark literary modernity. United States of American: The John Hopkins University Press, 2008.

HOGLE, Jerrold. **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2002.

HOPKINS, Lisa. **The Gothic**: Towards a Definition. In: HOPKINS, Lisa. Screening the gothic. United States: University of Texas Press, 2005.

HUGHES, William. Gothic criticism: a Survey, 1764-2004. In: POWELL, Anna; SMITH, Andrew. **Teaching the Gothic.** Great Britain: Palgrave Macmillan, 2006.

HUTCHEON, Linda and HUTCHEON, Michael. Death Drive: Eros and Thanatos in Wagner's Tristan und Isolde. **Cambridge Opera Journal**, v. 11, n. 3, nov. / 1999. p. 267-293. Cambridge University Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/823612>. Acesso em: 17 jul. 2018.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação.** Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

_____. **Uma teoria da paródia:** ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. In: _____. **Linguística e Comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

JEHA, Júlio. (Org.). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Editora Aleph, 2009

JOST, François. **Compreender a televisão**. Trad. Elizabeth Bastos Duarte, Maria Lília Dias de Castro e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2007.

JOST, Fr. **Do que as séries americanas são sintoma?**. Trad. Elisabeth B. Duarte e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2012.
americanas são sintoma? Tradução de Elizabeth B. Duarte e Vanessa

KINCHELOE, Joe L. On to the next level: continuing the conceptualization of the Bricolage. **Qualitative Inquiry***,* v. 11, n. 3, p. 323-350, 2005.

KOCH, I. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. **Intertextualidade:** diálogos possíveis. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

KÜRTI, László. The symbolic construction of the monstrous – the Elizabeth Bathory story. **Nar. umjet**., v. 46, n. 1, 2009, p. 133-159. Disponível em: <https://www.academia.edu/17398637/THE_SYMBOLIC_CONSTRUCTION_OF_THE_MONSTROUS_THE_ELIZABETH_BATHORY_STORY>. Acesso em: 21 jan. 2020.

LEE, Alison; KING, Frederick D. From Text, to Myth, to Meme: *Penny Dreadful* and Adaptation. **Cahiers victoriens et édouardiens,** [En ligne], 82 Automne, 2015, mis en ligne le 18 mai 2016.Disponible en: <http://journals.openedition.org/cve/2343>. Consulté le 14 avril 2019.

LEJDERMAN, Betina; BEZERRA, Sofia. Choro: um complexo fenômeno humano. **Revista Brasileira de Psicoterapia**. v. 16, n. 3, 2014, p. 44-53. Disponível em: <http://rbp.celg.org.br/detalhe_artigo.asp?id=160>. Acesso em: 15 dez. 2019, às 22:41.

LESSING, L. **Remix making art and commerce thrive in the hybrid economy**. London: Blumsburry Pbls, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem***.* Trad. Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Nacional, 1976.

LÉVINAS, Emmanuel. **O humanismo do outro homem**. 3. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.

LIEBESTOD (verbete). In: THE JAHSONIC.COM ARCHIVES. Disponível em: https://blog.jahsonic.com/liebestod/. Acesso em 29 de março de 2020.

LIMA, Dante Luiz de. Vampiro o duplo do demônio: da literatura para a tela do cinema sob o olhar de Francis Ford Coppola. **Linguagens** - Revista de Letras, Artes e Comunicação. Blumenau, v. 4, n. 1, p. 96-113, jan./mar. 2010. Disponível em: <https://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/2094/1401>. Acesso em: 28 jan. 2020. ISSN 1981-9943.

LINS, Osman. Espaço romanesco: conceitos e possibilidades. In: _____. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Editoria Ática, 1976. p. 62-76.

LINS, Osman. Ambientação franca. Ambientação reflexa. Ambientação oblíqua. - Ordem e minúcia. - A perspectiva. In: _____. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Editoria Ática, 1976. p. 77-94.

LITTLE, Becky. **Photos After Death:** Post-Mortem Portraits Preserved Dead Family - What if your first photo was taken after you died?. Postado em 23 de outubro de 2018. Disponível em: <https://www.history.com/news/post-mortem-photos-history>. Acesso em: 15 jan. 2020.

LITTLE, Stephen. **...Ismos para entender a Arte**. São Paulo: Globo, 2010.

LLOBERA, Patricia. Todos los monstruos son humanos: el imaginario cultural y la creación de bestiarios contemporáneos en American Horror Story. **Brumal** - Revista de Investigación sobre lo Fantástico, v. 3, n. 2, 2015, p. 69-88. Disponível em: <http://revistes. tuab.cat/brumal/article/view/V3-n2-llobera/pdf_10>. Acesso em: 06 jan. 2018.

LOCKE, John. **Um ensaio sobre o entendimento humano**. Trad. Anoiar Aiex. 1ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

LORANG, Elizabeth. The picture of Dorian Gray in context: Intertextuality and "Lippincott's Monthly Magazine". **Victorian Periodicals Review**, Vol. 43, No. 1 (SPRING 2010), pp. 19- 41. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/25732085. Acesso em: 23 abr. 2016.

LOUTTIT, Chris. Victorian London redux: adapting the Gothic metropolis. **Critical Survey and Berghahn Books**, v. 28, n. 1, 2016, p. 2-14.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LOVEJOY, Arthur. On the discrimination of Romanticisms. In: ABRAMS, M. H. **English Romantic poets**: modern essays in criticism. New York: Oxford University Press, 1960.

LUCENA, Jorge Martínez; BARRAYCOA, Javier. **Narciso en el espejo. La despersonalización de la cultura**. Barcelona: Scire, 2010.

MACHADO, Arlindo. A narrativa seriada. In: _____. **A televisão levada a sério**. 4. ed. São Paulo: Editora Senac, 2000.

McCABE Janet; AKASS, Kim. **Quality TV**: Contemporary American Television and Beyond London: I.B. Tauris, 2007.

MARÇAL, Marcia Romero. A tensão entre o fantástico e o maravilhoso. **FronteiraZ.** Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, [S.l.], n. 3, nov. 2012. ISSN 1983-4373. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/12541/9111>. Acesso em: 03 fev. 2020.

MARRIOT, James. **Horror films**. London: Virgin Books, 2004.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

MAYHEW, Henry (et al.). **The London underworld in the Victorian period:** Authentic first-person accouts by beggars, thieves and prostitutes. New York: Dover Publications, 2005.

METZ, Christian. **Language and cinema**. Translated by Donna Jean Umiker-Sebeok. The Netherlands: Mouton & Co. N.V., Publishers, 1974

MITTELL, Jason. 2012. Complexidade narrativa na Televisão americana contemporânea. **Revista Matrizes**. Ano 5 – N. 2 jan./jun.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2013.

MONTEIRO, Maria Conceição. Figuras errantes na época vitoriana: a preceptora, a prostituta e a louca. **Fragmentos**, v. 8, n. 1, p. 61-71, Florianópolis, jul - dez / 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6038/5608>. Acesso em: 03 fev. 2020.

MORLEY, David. **Family television:** cultural power and domestic leisure. USA: Routledge, 2005.

NEIRA, Marcos Garcia; LIPPI, Bruno Gonçalves. Tecendo a colcha de retalhos: a bricolagem como alternativa para a pesquisa educacional. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 607-625, mai. / ago., 2012.

NOBRE, Lucia Fátima Fernandes. Lugares/Olhares des-locados e a configuração do espaço do outro em Atonement, de Ian McEwan, e na adaptação fílmica, de Joe Wright. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 65, jul. / dez., 2013, p. 147-185.

_____. **Jogos de Espelhos em Atonement:** trajetórias e implicações da metaficcionalidade. João Pessoa: Ideia, 2019.

ORTEGOSA, Marcia. **Cinema noir:** espelho e fotografia. São Paulo: Annablume, 2010.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: _____. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC - SP, 2003.

PERRY, R. Dennis; SEDERHOLM, Carl H. **Poe, The fall of the house of Usher, and the American Gothic**. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

PERSONAGEM. (verbete). MIGUEL, Rute. In: E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia, 2009. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/personagem/#:~:text=Termo%20derivado%20do

%20latim%20persona,o%20verdadeiro%20e%20o%20falso.&text=A%20personagem%20assume%20assim%20uma,o%20desenvolvimento%20de%20um%20enredo.

Acessado em 20/07/2020.

POIVERT, Michel. Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado da história da fotografia? Traduzido por Fernanda Verissimo. **Revista PORTO ARTE**. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, v. 21, n. 35, maio 2016. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/73716/41486. Acesso em 22/07 de 2019.

POORE, B. The transformed beast: Penny dreadful, adaptation, and the Gothic. **Victoriographies**, v. 6, n. 1, p. 62-81, 2016. DOI:10.3366/vic.2016.0211.

POWELL, Anna; SMITH, Andrew. Introduction: Gothic pedagogies. In: _____. **Teaching the gothic**. Great Britain: Palgrave Macmillan, 2006.

PROLEPSE. [Verbete]. Lurdes Aguiar Trilho. Dez 29, 2009. In: **E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia**. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/prolepse/>. Acesso em: 11 set. 2019.

PUNTER, David e BYRON, Glennis. **The Gothic**. United Kingdom: Blackwell Publishing, 2007.

REICHMANN, Brunilda T. O que é metaficção? Narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional, de Linda Hutcheon. **Scripta Uniandrade**, n. 04, p. 333-47, 2006. Disponível em: <http://uniandrade.br/mestrado/pdf/publicacoes/metaficcao.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2018.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RITA, Annabela. Mise en abyme (ou mise en abîme). In: **E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia**. Junho, 2010. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme/>. Acesso em: 10 abr. 2019.

ROAS, David. Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición. In: PELLISA, Teresa; SERRANO, Fernando (Orgs.). **Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica**. Madri: Universidad Carlos III, 2008. p. 94-120.

ROAS, David. Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo. **Letras & Letras**, Uberlândia, v. 28, n. 2, 2012. p. 441-455. Disponível em: <http:// www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/issue/view/1096>. Acesso em: 09 jan. 2018.

ROCHA, Zeferino. O papel da ilusão na psicanálise freudiana. **Ágora** (Rio de Janeiro) v. XV n. 2 jul/dez 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/agora/v15n2/a04v15n2.pdf. Acesso em: 02 jan. 2020.

RODRIGUES, Sonia. **Como escrever séries:** roteiro a partir dos maiores sucessos da TV, São Paulo, Aleph. 2014.

ROSA, Vanda**. Anacronismo**. [Verbete]. E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia. Vanda Rosa, Dez 29, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/anacronismo/>. Acesso em: 21 mar. 2020.

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

SALLES, Karina dos Santos. Penny bloods: o horror urbano na ficção de massa vitoriana. Niterói, 2015. **Dissertação** (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2015. 152 fls.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SEABRA, Rodrigo. **Renascença:** a série de TV no século XXI. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.

SHELLEY, Mary (2013). **Frankenstein ou o Prometeu moderno**. Trad. Márcia Xavier de Brito e Carlos Primati. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

SHELLEY, Percy. **Uma defesa da poesia e outros ensaios**. Trad. Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2015.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Dramaturgia seriada contemporânea: aspectos da escrita para a tevê. **Lumina** - Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF, v. 8, n. 1, junho 2014.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 27, p. 241-252, jun. 2013.

SILVERSTONE, Roger. Prefácio à edição da Routledge Classics. In: WILLIAMS, Raymond. **Televisão**: tecnologia e forma cultural. Trad. Márcio Serelle; Mário F. I. Viggiano. 1. ed. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte, PUCMinas, 2016.

SIMON, Paul Z. Curtains Of Blood: A Peek Behind the Phenomena of the Grand-Guignol. **The Anarchist Library**. Spring 2013. Disponível em: <https://theanarchistlibrary.org/library/paul-z-simons-curtains-of-blood.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2018.

SIMPSON, David. Romanticism, criticism and theory. In: CURRAN, Stuart. (Ed.). **The Cambridge companion to British Romanticism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SMITH, Emma. **Guia Cambridge de Shakespeare**. Trad. Petrucia Flinker. 1a ed. Porto Alegre, RS: L&PM: 2014.

SOARES, Bernardo Luiz Antunes. A peça dentro do filme: questões de autoria, recepção e performance em Acima das nuvens, de Olivier Assayas. In: AZERÊDO, Genilda; COURSEUIL, Anelise Reich. **Cinema e literatura**: poéticas e políticas da metaficção. 1. ed. Campinas: Pontes, 2019, v. 1, p. 33-54.

SOUSA, Mariana Ramos Vieira de. O fascínio do desvio – horror moderno e suas mulheres monstruosas. **Intercom** - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVIII - Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Rio de Janeiro, RJ, 4 a 7/9/2015 (Anais). Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3145-1.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2019.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Ufmg, 2010.

SPOONER, Catherine. **Gothic contemporary**. Great Britain: Reaktion Books, 2006.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 019-053, jul./dez. 2006.

STAM, Robert. Homo Ludens: O gênero autoreflexivo no romance e no filme. In:_____. **O espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema:** realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. **Bahktin – da teoria literária à cultura de massa**. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Ática, 1992.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

STEIN, Atara. **The Byronic hero in film, fiction and television**. United States: Southern Illinois University Press – Carbondale, 2004.

STEVENS, Davis. **The Gothic tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

STEVENSON, Robert Louis. **O médico e o monstro ou O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde**, Tradução de Ana Julia Perrotti-Garcia, 1. ed. Rio de Janeiro - São Paulo: Editora Record, 2015.

TADVALD, Marcelo. Apontamentos e perspectivas teóricas sobre o pensamento de Claude Lévi-Strauss. **Pensamento Plural**, Pelotas, v. 01, p. 29 - 47, jul. / dez. 2007. Disponível: <http://pensamentoplural.ufpel.edu.br/edicoes/01/02.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2019.

TAUTON, Matthew. Print culture. In: Discovering Literature: Romantics & Victorians. Published in 15 May 2014. Disponível em: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/print-culture>. Acesso em: 05 mai. 2020.

TAVARES, Enéias Farias; MATANGRANO, Bruno Anselmi. A humanização do monstro no seriado televisivo Penny dreadful. **Revista Abusões**, Rio de Janeiro, n. 02, v. 02, ano 02, 2016.

THE HUTCHINSON DICTIONARY OF SYMBOLS IN ART. United Kindom: Helicon, 2005.

THORSLEV JR, Peter L. **The Byronic Hero**. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 1962.

TODOROV, Tzvetan. **A beleza salvará o mundo**: Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absolute. Tradução:Caio Meira. – 2a ed – Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.

TRAVASSOS, Alexandre. **A história dos filmes de terror**. 2014. Disponível em: <https://www.mood.com.br/filmes-de-terror>. Acesso em: 17 abr. 2019.

TURNER, Graeme. Préfácio. In: WILLIAMS, Raymond. **Televisão**: tecnologia e forma cultural. Trad. Márcio Serelle; Mário F. I. Viggiano. 1a ed. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte, PUCMinas, 2016.

VIANA, Maria Rita Drumond. From “A Serpent, a Lamia” to a Rainbow-Sided Creature: Keats’s Lamia and the Metamorphoses of the Monster. **Revista Letras**, Curitiba, n. 80, p. 165-174, jan./abr. 2010. Editora UFPR. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/bbaf/9f9bfb5feccad3cef82544c667c6aaf190da.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2019.

VILLA, Dirceu. O gótico americano e o “Enterro prematuro” de Edgar Allan Poe. In: POE, Edgar Allan. **O enterro prematuro**. São Paulo: Publicações Mercuryo Novo Tempo, 2009.

WAUGH, Patricia. What is metafiction and why are they saying such awful things about it? In: **Metafiction – The theory and practice of self-conscious fiction**. London and New York: Routledge, 1984.

WHEATLEY, Helen. **Gothic television**. Manchester, England: Manchester University Press, 2006.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Edição anotada e não censurada. Org. Nicholas Frankel. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

WILDE, Oscar. **A alma do homem sob o Socialismo**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2003.

WILDE, Oscar. **A decadência da mentira e outros ensaios**. Trad. João do Rio. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão**: tecnologia e forma cultural. Trad. Márcio Serelle e Mário F. I. Viggiano. 1. ed. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte, PUCMinas, 2016.

WILSON, Sean Michael. In: WILDE, Oscar. **O fantasma de Canterville**. Trad. Nina Basilio. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

ZANINI, Claudio Vescia. Meu nome é legião: do duplo ao múltiplo em filmes de possessão demoníaca. In: **O Duplo, o espelho, a sombra***:* figurações de personagens nas literaturas de língua inglesa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/DuploEspelhoSombra_S05.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2020.

REFERÊNCIAS TELEVISIVAS:

ANNE WITH AN E (Temporada 2). Diretores de criação: Niki Caro, David Evans, Paul Foz, Sandra Goldbacher, Patricia Rozema, Helen Shaver e Amanda Tapping. Produtores: Miranda de Pencier e Susan Murdoch. CBS. Canada, 2018. Disponível na Netflix.

DARK (Temporada 1). Produtores Executivos: Baran bo Odar, Jantje Friese, Quirin Berg, Max Wiedemann e Justyna Musch. Wiedemann & Berg Television. Alemanha, 2017. Disponível na Netflix.

O MUNDO SOMBRIO DE SABRINA (Temporada 2). Criada por Roberto Aguirre-Sacasa. Produção: Craig Forrest, Rayan Lindenberg e Mathew Barry. Warner Bros. Television. Estados Unidos, 2018. Disponível na Netflix.

PENNY DREADFUL (Temporada 1). Criado por John Logan. Direção: J.A. Bayona, Dearblha Walsh, Coky Giedroyc e James Howes. Produção: James Flynn e Morgan O´Sullivan. Produtores Executivos: John Logan, Pippa Harris e Sam Mendes. Estados Unidos e Inglaterra. Produtora Desert Wolf Productions e Neal Street Productions. Showtime e SkyAtlantic. 2014. DVD.

PENNY DREADFUL (Temporada 2). Criado por John Logan. Direção: J.A. Bayona, Dearblha Walsh, Coky Giedroyc e James Howes. Produção: James Flynn e Morgan O´Sullivan. Produtores Executivos: John Logan, Pippa Harris e Sam Mendes. Estados Unidos e Inglaterra. Produtora Desert Wolf Productions e Neal Street Productions. Showtime e SkyAtlantic. 2015. DVD.

PENNY DREADFUL (Temporada 3). Criado por John Logan. Direção: J.A. Bayona, Dearblha Walsh, Coky Giedroyc e James Howes. Produção: James Flynn e Morgan

O´Sullivan. Produtores Executivos: John Logan, Pippa Harris e Sam Mendes. Estados Unidos e Inglaterra. Produtora Desert Wolf Productions e Neal Street Productions. Showtime e SkyAtlantic. 2016. DVD.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:

STARLING, Cássio. **Em tempo real**: Lost, 24 horas, Sex and the city e o impacto das novas séries de TV. São Paulo: Alameda, 2006.

STOETZLER, Marcel. Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments, in Best, Beverley; Werner Bonefeld; Chris O'Kane (Eds.). **The Sage Handbook of Frankfurt School Critical Theory**, v. 1, p. 142-160. Disponível em: <https://www.academia.edu/37575060/_Dialectic_of_Enlightenment._Philosophical_Fragments_in_Best_Beverley_Werner_Bonefeld_Chris_O_Kane_eds._The_Sage_Handbook_of_Frankfurt_School_Critical_Theory_vol._1_142-160>. Acesso em: 22 jul. 2019.

WOLF, Werner. Preface. In: **Metareference across media:** theory and case studies. Amsterdam - New York: Rodopi, 2009.