

PENNY DREADFUL: NOS LIMITES DA TRANSGRESSÃO DO GÓTICO¹

Auricélio Soares Fernandes

Recebido em 04 out 2020. Auricélio Soares Fernandes

Aprovado em 26 jan 2021.

Doutor (UFPB – 2020) e Mestre (2014) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL – UFPB) na área de Estudos Comparados (Linha de Pesquisa de Literatura, Cultura e Tradução).

Integrante do Grupo de Pesquisa Ficções (PPGL – UFPB). Pesquisador do Grupo “Literatura, Cultura Visual e Ensino” (Diretório de Grupos CNPq), junto ao Centro de Humanidades da UEPB.

Professor Adjunto I de Línguas e Literaturas de Língua Inglesa na Universidade Estadual da Paraíba.

Orcid Id: <https://orcid.org/0000-0002-3223-4683>

Resumo: Do ponto de vista narrativo e estético, muitas séries televisivas da atualidade vêm ganhando reconhecimento crítico e acadêmico. O aperfeiçoamento na criação de personagens, gêneros e inovações nas formas de narrar são alguns dos motivos da persistência cultural nas formas seriais audiovisuais. Nessa perspectiva inserimos *Penny Dreadful*, adaptação seriada para a televisão que utiliza personagens da literatura como metáforas para discutir temas-tabu, como o corpo feminino como via demoníaca, sexo e sexualidade, pecados e monstruosidades. Sendo assim, esse artigo tem

1 Título em inglês: “Penny Dreadful: in the limits of transgression of gothic”.

por objetivo discutir como esse seriado televisivo retrata os variados níveis de transgressão sexual e psicanalítica. O estudo embasou-se primordialmente na análise do personagem Dorian Gray criado por John Logan para a série. Os crimes, pecados e violação de leis tornam-se evidentes ao longo do seriado e através desses diversos atos de transgressão, o personagem materializa algumas convenções do gótico. Como um ser sobrenatural cujas ações refletem a monstruosidade, o personagem da série televisiva adiciona inúmeros outros sentidos ao texto literário do qual se originou, o romance *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Para esse estudo, recorreremos às contribuições dos estudos do cinema, de Marcel Martin (2011) sobre a linguagem cinematográfica, Botting (1996, 2005), Powell e Smith (2006), Hughes e Spooner (2006) e Wheatley (2006), para discutir sobre o gótico e sobre discussões sobre adaptação recorreremos à Hutcheon (2013) e Stam (1992) e (2003). **Palavras-chave:** Gótico. Transgressão. Seriadados de televisão.

Abstract: From a narrative and aesthetic point of view, many television series today have get critical and academic recognition. The improvement in the creation of characters, genres and innovations in the forms of narrating are some reasons for cultural persistence in audiovisual serial forms. In this perspective, we insert *Penny Dreadful*, a TV series adaptation that uses characters from literature as metaphors to discuss taboo themes, such as the female body as a demonic way, sex and sexuality, sins and monstrosities. Therefore, this article aims to discuss how this television series portrays the varying levels of sexual and psychoanalytic transgression. The study was based primarily on the analysis of the character Dorian Gray created by John Logan for the series. The crimes, sins and the violation of laws become evident during the TV series and through

those various acts of transgression he materializes some Gothic conventions. As a supernatural being whose actions reflect monstrosity, the character of the television series adds numberless other meanings to the literary text from which he originated, the novel *The picture of Dorian Gray*, by Oscar Wilde. To this study, we used the contributions of film studies, by Marcel Martin (2011) on filmic language, Botting (1996, 2005), Powell and Smith (2006), Hughes and Spooner (2006) and Wheatley (2006), to discuss the Gothic and Hutcheon (2013) and Stam (1992, 2003) to discuss adaptation.

Keywords: Gothic. Transgression. TV series.

LABIRINTOS INTRODUTÓRIOS

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)². 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*,

2 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 paradigm.

(No decorrer de todo o texto, todas as traduções para a língua portuguesa serão de minha autoria).

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 literário³, mas concordamos que “o gótico é mais um modo do que

3 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 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 inculcada 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).

um gênero e a principal estrutura que o define é sua atitude em relação ao passado” (HUGHES, 2006, p. 20)⁴. Por outro lado, Daniel Serravalle de Sá aponta que “textualmente o gótico se apresenta como um efeito retórico que desafia a segurança epistemológica do leitor” (2010, 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, “apesar de o discurso gótico ser um fenômeno transcultural e trans-histórico, sua significação só pode ser estabelecida em um dado tempo e espaço” (2010, 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).

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 do contexto social proveniente do pós-guerra, na contemporaneidade ainda percebemos a permanência dos elementos estruturais da narrativa

4 Gothic is a mode rather than a genre, the principal defining structure of which is its attitude to the past.

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 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” (2006, p. 48)⁵. 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” (2006, p. 48)⁶, 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

5 Spaces where, even within apparently easy reach of civilization, one could disappear without trace.

6 Inexplicably unsafe, unfamiliar, uncanny.

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.

GOTHIC TV E AS FORMAS GÓTICAS NA TELEVISÃO

A 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 Helen Wheatley (2006), “o meio ideal” (p. 1)⁷, uma vez que “o Gótico televisivo é entendido como uma forma doméstica de um gênero⁸ que é profundamente preocupado com o doméstico” (2006, p. 1)⁹. 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.

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

7 Ideal medium.

8 A autora considera o gótico como um gênero narrativo e não como um modo narrativo.

9 Gothic television is understood as a domestic form of a genre which is deeply concerned with the domestic.

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)¹⁰

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 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

10 In addition, these narratives are likely to be organized in a complex way, structured around flashback sequences, memory montages and other narrative interpolations. Gothic television 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).

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.

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)¹¹. Assim, a partir das

11 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.

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.

PENNY DREADFUL COMO ADAPTAÇÃO PARA A TV

Penny Dreadful é uma adaptação televisiva seriada proveniente de um ato intertextual e, como outras produções desse gênero, uma vez que recria, reinterpreta, adiciona e exclui elementos narrativos dos seus intertextos ao ser transposta para a tela (FERNANDES, 2020). 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.

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 (2003), 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 filmica 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 “*Liebstd*”, 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, 2003, 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).

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 nos apresentar 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.

A TRANSGRESSÃO NO GÓTICO OU OS HORRORES DA TRANSGRESSÃO?

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). (GROOM, 2012)

De acordo com Groom (2012), essas sete categorias têm permanecido no gótico há mais de 250 anos. Mas, de forma geral, podemos sintetizá-las em cinco grupos: 1) **a ênfase no espaço antigo, obscuro, impenetrável** (que abarcam as categorias de 1-3); 2) **uso de formas materiais** (como exposto no 4º elemento), no qual o simulacro também faria parte; 3) **ambiguidade e sugestão linguística**, o que inclui a autorreflexividade (como é expresso na quinta categoria); 4) **transgressão e mistérios espirituais** (expressos no 6º elemento), e 5) **recorrência de elementos psicanalíticos**, que incluem o duplo, o monstruoso, sexualidade, alucinações, 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 desse artigo focaremos apenas nas ocorrências dos dois últimos elementos: a transgressão, em níveis religiosos, sexuais e morais e a recorrência de elementos psicanalíticos como o monstruoso e perversões, luto, melancolia e a morte, discutindo em como estas corroboram para materializar a estética gótica na produção televisiva *Penny Dreadful*.

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, “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” (2016, 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. 3). 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 paranoicos observados por Doane” (CÁNEPA, 2010, p. 4).

Ainda de acordo com Cánepa, 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” (2010, p. 3). 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. 4)

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.

Claúdio Zanini 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. (2018, 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 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. (2005, p. 05)¹²

12 The terrors and horrors of transgression in Gothic writing become a powerful means to reassert the values of society, virtue and propriety: transgression, by

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

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,

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 behavior are neglected.

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 coadunar 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.

DORIAN GRAY: A TRANSGRESSÃO VIA PERVERSÃO

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 assassinar 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 vingarse de todos os homens que já a submeteram a humilhações e submissões enquanto meretriz.

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 Teosófica¹³ aqui.

[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.

13 Conforme (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 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” (apud KUHN PFEIFER, A.; SZYNWELSKI, C.; ROCHA LIMA, S. R.; LINDEMANN, R.; MARCHESINI, O. E.; MENDES DA SILVA, 2018).

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.

[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 peculiaridade 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 hipoxifilia¹⁴, abocanha a orelha de Dorian Gray, e mutila-o, deixando-o estático, mas ao mesmo tempo excitado, pois ele

14 Hipoxifilia: “ato que envolve a excitação sexual pela privação de oxigênio, obtida por meio da compressão torácica, sufocamento, máscara ou substância química” (ABREU, 2010, p. 10).

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.

Na cena, Lily Frankenstein revela-nos seu caráter monstruoso e *outsider*, pois comete desvios e crimes sexuais. Para Ilídia Piairo de Abreu, “este último transgride as leis, enquanto no Desvio sexual, essa transgressão não é obrigatória” (2006, 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 reivindicação de todas as injustiças reais ou imaginárias que tem sofrido na sua [outra] vida” (2006, 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 transgressoras 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 sócio 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 desencadearão 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.

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.

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 traje 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 perdôá-los?

[JUSTINE] Você me faria perdôá-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 sente-se 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-na triste.

Ao longo das três temporadas de *Penny Dreadful*, inúmeros flashbacks que os personagens têm os fazem refletir sobre seus crimes e pecados, despertando-lhes muitas vezes 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.

REFERÊNCIAS

ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ABREU, Ilídia Piairo de. Delitos sexuais. *Psicologia.pt - O Portal dos Psicólogos*. 2006. Disponível em: <https://www.psicologia.pt/artigos/textos/TL0042.pdf>. Acesso em: 7 jan., 2020.

BALOGH, Anna Maria. Intertextualidade e ficção na TV. In: BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Ed. USP, 2002.

BELVILLE, Maria. *Gothic post-modernism: voicing the terrors of Postmodernity*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2009.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London; New York: Routledge, 1996.

BOTTING, Fred. Introduction. In: BOTTING, Fred. *Gothic*. 2. ed. London: Routledge, 2005.

CÁNEPA, Laura Loguercio. 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*, p. 1-15, 2010. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1539.pdf. Acesso em: 7 de maio 2020.

ECO, Umberto. A inovação do seriado. In: ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FERNANDES, Auricélio Soares. Penny Dreadful: Entre outsiders e monstros pós-modernos. *Tropos: Comunicação, sociedade e cultura*, [S.l.], v. 9, n. 1, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/3209>. Acesso em: 7 de maio 2020.

GROOM, Nick. *Gothic: A very short introduction*. England: Oxford University Press, 2012.

HUGHES, William. Gothic criticism: a Survey, 1764-2004. In: POWELL, Anna; SMITH, Andrew. *Teaching the Gothic*. Great Britain: Palgrave Macmillan, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

KUHN PFEIFER, Adolfo; SZYNWELSKI, Cristiane; ROCHA LIMA, Silas Roberto; LINDEMANN, Ricardo; MARCHESINI, Otavio Ernesto; MENDES DA SILVA, Luciane. Teosofia Antiga e Moderna. *Sacrilegens*, [S.l.], v. 15, n. 2, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/sacrilegens/article/view/27051>. Acesso em: 20 ago. 2020.

LESSING, Lawrence. *Remix making art and commerce thrive in the hybrid economy*. London: Blumsburry Pbls, 2008

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

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, Dearbhla 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, Dearbhla 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.

POWELL, Anna; SMITH, Andrew. *Introduction: Gothic pedagogies*. In: POWELL, Anna; SMITH, Andrew. *Teaching the gothic*. Great Britain: Palgrave Macmillan, 2006.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico tropical: O sublime e o demoníaco em O Guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

SEABRA, Rodrigo. *Renascença* a série de TV no século XXI. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

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, 4 04 a 07 de setembro de 2015 (Anais). Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3145-1.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2019.

SPOONER, Catherine. *Gothic contemporary*. Great Britain: Reaktion Books, 2006.

STAM, Robert. *Bahktin – da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Ática, 1992.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

WHEATLEY, Helen. *Gothic television*. Manchester, England: Manchester University Press, 2006.

ZANINI, Claudio Vescia. Meu nome é legião: do duplo ao múltiplo em filmes de possessão demoníaca. In: ZANINI, Claudio Vescia. *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.