

## Projeto de Iniciação Científica – FAPESP

Orientadora: Luciane de Paula

Orientando: Jonathan Eliã de Almeida Nunes

### A constituição dialógica de Frankenstein: ressignificações da existência humana em *Penny Dreadful*

### The dialogical constitution of Frankenstein: resignification of human from the TV show *Penny Dreadful*

**RESUMO:** O projeto propõe analisar, fundamentados nos estudos da filosofia da linguagem bakhtiniana, a construção de imagens frankensteínianas (por meio do nascimento dos sujeitos Victor Frankenstein, Caliban – mais tarde auto proclamado como John Clare – Proteus e Lily na relação que possuem entre si) existentes na série *Penny Dreadful* (2014), em diálogo (intertexto e interdiscurso) com o romance *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. Para isto, serão mobilizados os conceitos de sujeito, ideologia e enunciado, postulados no interior do Círculo de Bakhtin, Medvedev e Volochinov. O objetivo é compreender como o sujeito é constituído por contrários contraditórios – bem e mal, morte e vida, luz e sombras – não de maneira dicotômica, mas ambivalente e, com isso, perceber o quão humano é cada Frankenstein e o quão frankensteíniano é o homem – essa é a relevância desta proposta de estudo. Nesse sentido, arte e vida se entrecruzam por meio dos valores que constituem os enunciados, de maneira refletida e refratada, sem finalização, mas com acabamento estético. A hipótese é a de que a interdiscursividade e a intertextualidade são os traços arquitetônicos composicionais autorais da série e que, por meio deles, a essência frankensteíniana humana contrária contraditória se constitui e explicita materialmente na linguagem. Trata-se de uma pesquisa qualitativa de natureza bibliográfica. O método a ser utilizado é o que Volochínov denomina de sociológico, por cotejo, com etapas de descrição, análise e interpretação.

**PALAVRAS CHAVE:** Ideologia; Bakhtin; Dialogismo; *Penny Dreadful*; *Frankenstein*.

**ABSTRACT:** The project proposes to analyze, based on studies of the Bakhtinian's Philosophy of Language perspective, the construction of Frankenstein's images (through the birth of the characters Victor Frankenstein, Caliban - later self proclaimed as John Clare - Proteus and Lily in the relation they have among each other) in the TV Show *Penny Dreadful* (2014). This project also establish a dialogue (intertext and interdiscursive) with the novel *Frankenstein* (1818), of Mary Shelley. To achieve this, the concepts of subject, ideology and statement, postulated within the Circle of Bakhtin, Medvedev and Volochinov, going to be mobilized. The aim is to understand how the subject is constituted by contradictory opposites - good and evil, death and life, light and shadows - not as a dichotomous but ambivalent way, and from this to realize how human is each Frankenstein and how Frankenstein is the (hu)man - this is the relevance of this study proposal. To that art and life intersect through the values that constitute the utterances, in a reflected and refracted way, without completion, but with aesthetic finishing. The hypothesis is that interdiscursivity and intertextuality are the architectural compositional style of the series and that, through them, the contrary human Frankensteinian essence being constitute and explicated materially in language. This is a qualitative and bibliographic research. The method to be used is what Volochínov calls sociological, by comparison, with stages of description, analysis and interpretation.

**KEYWORDS:** Ideology; Bakhtin; Dialogism; *Penny Dreadful*; *Frankenstein*.

## INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVA

A proposta deste projeto é analisar, calcado na filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin, as relações do homem com o próprio homem, representadas pelo personagem Victor Frankenstein e suas criaturas na minissérie televisiva *Penny Dreadful* (2014). A pesquisa iniciará sua reflexão a partir de um acontecimento que se repete em três episódios: o segundo da primeira temporada, intitulado *Seance* (2014); o terceiro, intitulado *Ressurrection* (2014); e o primeiro episódio da segunda temporada, intitulado *Fresh Hell* (2015).

Por meio de Victor Frankenstein e suas criaturas, refletiremos sobre a complexidade humana que se (re)vela nas relações construídas entre os homens – no caso, entre o médico e suas criaturas – a fim de compreender como vozes contraditórias não se desvencilham ou se anulam, mas coabitam o sujeito. A ambivalência humana nos parece ser um traço composicional do estilo autoral de John Logan, criador da série. Os personagens serão trabalhados em interação (o Doutor e suas criaturas) e, por cotejo, em relação com outros sujeitos da série (que se agrupam por afinidade em suas contradições). O conteúdo da série se constrói em diálogo com outras obras e sujeitos, ressignificados, como é o caso do personagem Dorian Gray, de Oscar Wilde e Van Helsing, de Bram Stoker.

“Se você foi tocada pelo demônio, é como ser tocada pelas costas da mão de Deus. Isso a torna sagrada, de certa forma”, este trecho pertence à fala de um sacerdote para uma das protagonistas, Vanessa Ives, e ilustra uma das características principais da série: a das contradições no processo de composição do sujeito. Luz e sombra, o angelical e o demoníaco, vida e morte, são os elementos que permeiam o mundo dialogicamente criado por Logan, não como dicotomias, mas a ambivalência dos contrários contraditórios que coabitam o ser humano e o tornam, de fato, humano. Uma das particularidades da série é sua construção dialógica (interdiscursiva e intertextual) com obras literárias do universo gótico britânico.

Na composição de seu enredo, ao introduzir o personagem Victor Frankenstein, de Mary Shelley, Logan o ressignifica ao estabelecer um diálogo com a obra de Shelley e outras (re)produções, tanto precedentes quanto subsequentes. O resultado é um enunciado único, uma vez que ele responde à arquitetura que o engloba e a um estilo autoral singular que determina a caracterização do personagem em sua relação com o autor-criador e a obra.

Para o Círculo de Bakhtin, Medviédev e Volochínov, o enunciado é uma unidade de comunicação que necessita da compreensão ativa do outro. O enunciado produzido possui, assim, um sentido único a cada enunciação (ou produção enunciativa), que carrega um conteúdo temático, estilo e construção composicional, ao mesmo tempo em que se constitui

como ela na cadeia da comunicação, sendo responsivo a outros enunciados e suscitando respostas anteriores e posteriores à sua construção.

Em *Estética da criação verbal*, Bakhtin escreve que “Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado [...] cada enunciado particular é individual” (Bakhtin, 2011, p. 262). Desse ponto de vista, é característica intrínseca dessa perspectiva e dessa concepção, a singularidade do enunciado produzido e a necessidade da ativa compreensão responsiva para sua constituição, que “concorda ou discorda dele, completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, [...] Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo, é de natureza ativamente responsiva [...] o ouvinte se torna falante.” (idem, p. 271), que gera discursos subsequentes, sempre responsivos, que o torna um “elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (idem, p. 272). Assim encaramos *Penny Dreadful* na pesquisa proposta.

Podemos considerar a presença de Victor Frankenstein no seriado um diálogo interdiscursivo e intertextual com a obra de Mary Shelley. Uma resposta a ele. Uma resposta que o ressignifica e, também, à ideia do que significa ser Frankenstein. Essa é a proposta de pesquisa aqui pensada: refletir sobre o que chamamos de frankensteiniano como monstruoso e divino no e do homem. O homem fabricação de si mesmo, costurado, aos pedaços, feito de outros homens (corpos), mortos. A morte que cria a vida (advinda) da morte. E o homem que se quer deus, humano, acima da vida e da morte. Criador da vida. Não pela religião, mas pela ciência. Na Inglaterra cientificista e positivista do século XIX, onde o fabril impera. E hoje, na era líquida da globalização em rede mundial, o que significa ser homem-Frankenstein? De certa forma, *Penny Dreadful* traz à tona essa temática a que colocamos aqui como nossa grande pergunta de pesquisa. Daí, a proposta de analisar os nascimentos dos Frankensteins presentes na série e suas relações entre si e com seu criador, Victor, em diálogo com a obra de Mary Shelley e com outros enunciados, presentes de maneira interdiscursiva e intertextual no seriado, e também com outros enunciados, de diversos gêneros, que trazem a ideia da imagem de Frankensteins no cerne de suas produções. Pensar o homem-Frankenstein e a frankensteineidade do homem. A partir de enunciados estéticos, refletir sobre a vida humana. Eis a nossa preocupação filosófica e a justificativa acerca da relevância deste projeto, bem como de sua filiação à filosofia da linguagem bakhtiniana, que pensa a constituição do homem na linguagem, a partir e por meio do outro.

A reprodução midiática do personagem de Mary Shelley em *Penny Dreadful*, corresponde a um gênero discursivo específico da série diferente da obra original textual, pois constituída por uma arquitetônica singular, pertencente a outra esfera de comunicação, com

outro conteúdo temático e outro estilo autoral. Os dois enunciados dialogam, mas são, em sua constituição, únicos e de gêneros distintos.

*Penny Dreadful* é uma série britânica lançada em 2014, exibida nos Estados Unidos pelo canal *Showtime* e, no Brasil, pela *HBO*. A narrativa se passa em medos do século XIX (espaço-tempo), na Era Vitoriana, um momento de transição da cultura britânica clássica para a modernidade, com a repercussão do método científico e a chegada da revolução industrial. Época de grande desenvolvimento nas ciências médicas, tecnológicas e humanas, além de ser um período econômico conturbado. Em meio a esse enunciado, Frankenstein é reconstruído num outro tempo-espaço que não mais o do livro de Shelley. A interação de Victor se dá, sobretudo, com suas criaturas, que passam a ganhar voz ativa, em contraposição a do doutor, em uma relação de alteridade, como alguns dos outros que o constituem.

O segundo episódio da série, intitulado *Seance*, refere-se à sessão espírita de uma das personagens, Vanessa Ives. Nele, temos contato com a primeira criatura criada por Victor e o que se destaca é a caracterização corpórea dessa criatura. A questão do corpo composto por partes, um sujeito construído de retalhos humanos, como uma colcha feita de restos/partes de outros corpos, tanto no romance quanto na série, tem a função de reiterar a posição de “monstro” (excluído da normalidade) dada à criatura, pois o posicionamento axiológico do outro que nos compõe em seu excedente de visão (o belo grotesco) é uma construção valorativa criada a partir de uma convenção social que interfere na aceitação (ou não) do sujeito na sociedade a partir dos parâmetros plásticos definidos: o corpo estético. A partir do corpo grotesco surgem questões e crises existenciais dos e entre os sujeitos, pois os personagens valoram sobre a “aberração” criada, excluem ou aceitam, exploram ou amam o homem (a si mesmos e a outros). E o amor aparece como aceitação (e sua falta – ou a falta de empatia mínima – como abandono e rejeição que revela exclusão). A valoração ideológica se concretiza na linguagem desses enunciados a partir do corpo como ato ético-estético.

Pensar o embate entre o eu-para-mim, o eu-para-o-outro e o outro-para-mim nas relações entre o criador e suas criaturas, bem como entre as criaturas e a sociedade semiotizada na série, colocado a partir da constituição física dos sujeitos é a principal proposta analítica deste projeto. Afinal, a composição corporal revela, acentua ou atenua determinadas vozes sociais (calcadas na “normalidade” ou “monstruosidade”) no seriado.

A ambivalência na composição do núcleo do Frankenstein na série é marcada pelo nascimento das criaturas, pela caracterização física e seu convívio social. O conceito do termo “nascimento”, dentro da série, não se refere apenas ao biológico, mas ao nascimento social do personagem. As referências iniciais que embasaram a composição da consciência ética das

três criaturas – Lily, Caliban e Proteus – se diferem e ocasionam o embate entre as vozes sociais que cada personagem incorpora e que habitam a realidade social discursiva.

No segundo episódio da primeira temporada, a primeira criatura é introduzida na série. A primeira cena, a do nascimento, é marcada pelo abrir dos olhos da criatura, ato tomado pela visão de Victor como um pai acolhedor que o recebe de forma pacífica. A primeira ação é a escolha do nome da criatura. Victor, como um deus, cogita Adão, mas, por querer se distanciar da valoração religiosa, prefere a sorte com Shakespeare. Proteus, ao “acaso”, é o nome eleito. Victor acolhe Proteus e o ensina a falar, comer, comportar-se, “tornar-se humano” e o assume como seu “filho”. Um laço afetivo recíproco se estabelece entre os dois e Proteus aprende a enxergar o mundo a partir do olhar (ponto de vista) de seu criador. A criatura aparece como um ser ingênuo, recém-nascido (mesmo que com um corpo adulto). Proteus começa a falar e, nesse momento, Victor o leva para ver a cidade em movimento e o introduz à sociedade para que ele se reconheça como parte integrante da desse organismo.

No final do episódio, durante uma conversa com Proteus, duas mãos atravessam o peito da criatura e um indivíduo atravessa Proteus, abre-o, rasga-o, tira-o como se este fosse apenas uma vestimenta e o jogo de câmera retrata aquele como o (re)nascimento de uma criatura a partir da outra (fig. 1). A segunda criatura, portanto, traz consigo o sangue que simboliza este renascimento. A dor e o sangue do parto. Uma vida que sobressai da outra. Trata-se da morte da ingenuidade. Morre Proteus para dar vida a Caliban, primeira criatura, aparecida depois da segunda, a partir e por meio dela. Um segundo-primogênito. O primeiro, rejeitado pelo pai, mata o irmão, num ato de revolta. O embate entre as vozes e a cisão entre pai e segundo filho, bem como entre irmãos desconhecidos é representada pelo sangue que corre em uma criatura e escorre pelas mãos da outra (fig. 2).

Proteus morre como uma casca, uma pele-roupa que, rasgada ao meio, dá lugar a Caliban. A aparente aceitação da ingenuidade pacífica e aprimorada dá lugar à selvageria dolorida do abandono do primogênito excluído por seu corpo mais assustador. A refeição é, no entanto, o que o torna violento e “monstruoso”. A maneira como teve que se virar e aprender a conviver em sociedade. Pelos cantos escuros, pelos becos, às escondidas, como escória social. Um experimento que não deu certo e precisou ser refeito, aperfeiçoado. Assim Victor lida com a vida e com o homem.



Figura 1: A mão de Caliban atravessa o peito de Proteus



Figura 2: As mãos sujas de sangue de Caliban

O que torna este episódio relevante para esta pesquisa é a construção da representação do sujeito no campo ideológico. Para o Círculo de Bakhtin, a ideologia não é uma consciência acabada, definida e implementada no campo social, mas se dá no movimento entre a super e a infraestrutura. A superestrutura produz e alimenta a ideologia oficial, forjada pela classe

dominante para tentar instituir, de forma estável, em um movimento de cima para baixo, por imposição, uma “verdade”. Para isso, conta com forças centrípetas que canalizam as energias para a centralidade e a hegemonia. A ideologia oficial é a tentativa de construção de uma concepção estabilizadora estabelecida pelo alto da pirâmide, a partir do existente em sua base.

A ideologia oficial é produzida em embate com outras forças, centrífugas, descentralizadoras, em geral, produzidas pela movimentação dos sujeitos na infraestrutura. A ideologia do cotidiano, produzida de maneira mais fortuita na movimentação dos sujeitos nas ruas, nos encontros informais, casuais, não-oficiais, na vida, pode compor as resistências e rebeldias. O jogo entre essas ideologias é injusto, uma vez que as condições de produção são injustas, mas o Círculo acredita na possibilidade de subversão. Essas duas estruturas (infra e super) dialogam de forma dialético-dialógica, com forças em embate de direções contrárias e contraditórias. Nesse jogo, manifestam-se as vozes sociais como palavras-atos que se contrapõem ou confirmam, alteram-se. O signo é a materialização da consciência (individual e coletiva) que reflete e refrata o ponto de vista, a visão de mundo do sujeito – sendo constituída a partir da ideologia e reproduzida a partir da interpretação, que se torna um valor.

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Bakhtin/Bolochínov escreve que “o domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos (...) Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. Tudo que é ideológico possui um valor semiótico” (Bakhtin, 1988, p. 32). O enunciado construído em *Penny Dreadful* está inserido em um contexto. No caso citado, a voz do pai que reconhece a criatura como seu filho, seu igual; a voz do filho ingênuo (Proteus), protegido pelo pai, aceito e integrado, com menos cortes em seu corpo, mais próximo ao que se espera e denomina como “normalidade”; e a voz de Caliban, o filho pródigo rejeitado pelo pai, excluído socialmente por seu corpo mais remendado e, por essa aparência, considerado uma “aberração” desajustada. O embate entre as vozes está explicitado: a superestrutura impõe a normalidade e a aceitação social aparece condicionada à automutilação para adequação àquele meio. A voz de Caliban representa a rebeldia e a resistência à padronização pacífica. Ele simboliza o filho selvagem que não atende às expectativas de seu criador e surge como um sujeito violento, em resposta ao ato de rejeição e abandono cometido pelo pai. O embate proposto, além de bíblico, é contemporâneo.

No terceiro episódio, intitulado *Ressurrection* – o nome se refere diretamente ao “renascimento” da primeira criatura – a segunda é introduzida na sequência da série, mas segundo o enredo, esta é o primogênito das experiências sucedidas por Victor Frankenstein e personagem direto em referência à criatura de Mary Shelley. O episódio nos mostra ainda uma outra questão fundamental: como nasceu a aspiração do doutor pela imortalidade.

Outras duas pontes com o romance de Mary Shelley são construídas nesse episódio, as duas narrativas (livro e série) sobre a história do doutor se cruzam. Desde cedo Victor possuía um fascínio pela composição da matéria, pela essência, pela origem. Havia uma curiosidade sobretudo pela morte. Após ver sua mãe morrer, Victor reforçou seu ímpeto em alcançar a fronteira da imortalidade. A ausência da vida foi o motivo para a (re)construção desta. A narrativa que demonstra a vida do doutor é fundamental para entender seus posicionamentos, pois o abandono que ocorre na relação entre Victor, a mãe, o cão e a tia é reproduzido na relação entre o Frankenstein e suas criações. Victor não se encaixa socialmente, ele se vê estranho ao exterior e reproduz a não aceitação e o abandono de seus familiares com suas criaturas. Assim como os nascimentos, os abandonos se repetem no núcleo de Frankenstein.

O primogênito entre as criaturas recebeu posteriormente o nome “Caliban”. O nome faz referência ao personagem de Shakespeare do romance *The Tempest*. Caliban, na peça teatral, é um escravo deformado que está a serviço de Próspero, Duque de Milão, e que faz contraste com este, uma vez que ele (Caliban) representa a deformidade, o que não é “belo” e é guiado pelos instintos, o que é inaceitável no meio social considerado “civilizado”. Essa relação entre a razão e o instinto também é evidente na própria relação entre o doutor (racional, metódico, contido) e a criatura (considerada vil, selvagem e instintiva).

Uma das características da série a ser analisada durante o desenvolvimento da pesquisa é a presença da intertextualidade e da interdiscursividade como marcas arquitetônicas de sua composição enunciativa. Em geral, há a incorporação de personagens e trechos obras literárias – Dorian Gray, Keat, Shakespeare, entre outros. Caliban, por exemplo, tem sua identidade totalmente construída a partir da literatura (ela é um dos seus outros), uma vez que Victor ama literatura e ela passa a ser o liame possível encontrado por ele para se relacionar com (e, talvez, ser aceito e amado por) seu pai. Caliban desenvolve sua capacidade cognitiva de leitura e reflexão a partir dos escritos de Wordsworth e outros poetas vitorianos. Durante o enredo, a criatura utiliza versos para representar a si próprio. A obra poética de Wordsworth, a poesia e as obras literárias, refletem e refratam os sujeitos. Inserem-se como parte do personagem, de seu acabamento estético. Bakhtin, em *Estética da criação verbal*, diz que

“o autor acentua cada particularidade da sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de sua vida, os seus pensamentos e sentimentos, da mesma forma como na vida nós respondemos axiologicamente a cada manifestação daqueles que nos rodeiam (...) é ainda em nós mesmos que somos menos aptos e conseguimos perceber esse todo da personagem, cujas manifestações particulares são todas importantes para caracterizar esse todo como elemento da obra. (...) É especificamente estética essa resposta ao todo da pessoa-personagem” (2003, p. 03 – 04)

A poesia e o teatro fazem parte do todo de Caliban. Eles compõem o personagem, dão-lhe identidade e acabamento estético, valorativo. Bakhtin (2003) escreve que a realidade à qual o personagem é inserido não é uma mera casualidade, mas um recorte, um posicionamento do autor em relação à obra e que assim como a realidade é recortada, a resposta a essa realidade faz parte da constituição ideológica de seu personagem. O meio, o personagem e sua constituição estão intrinsecamente ligados, em diálogo.

Ao Caliban narrar sua trajetória, vemos quais foram as referências que o compôs. Diferente de seu “irmão”, o primogênito nasceu em agonia e não foi acolhido por Frankenstein, que fugiu e o abandonou. A primeira ação humana experimentada por Caliban foi a rejeição. Assim como Proteus em seu nascimento, Caliban não estava inserido de acordo com os padrões sociais e não possuía conhecimento sobre si e o mundo. Trancou-se na casa que outrora fora de seu criador e, solitário pelo abandono que Victor reproduz, a criatura se debruça sobre uma janela da casa que está voltada para a rua. Uma vez que a vista dessa janela reflete o comportamento dos sujeitos daquela sociedade, a criatura passa a aprender sobre o homem e a “humanidade” a partir da observação da relação do homem com o próprio homem. É da margem, da janela, dessa fresta afastada do convívio humano, que ele observa os homens (fig. 3). Há uma cisão, uma distância entre a criatura e a sociedade. E a partir dos livros de poesia deixados por Frankenstein é que ela aprende a ler e compreender a realidade que a cerca. Os livros e a poesia se tornam essenciais na constituição da criatura, que começa a refletir sobre si, Victor e o mundo. Há um espelho ao lado da janela. Enquanto a criatura observa o comportamento humano, ela se enxerga e vê o seu próprio reflexo (fig.4).



Figura 3: Caliban observa os homens da janela



Figura 4: O espelho divide a figura de Caliban e a janela dos homens

Referências a Wordsworth e à poesia naturalista aparecem em momentos em que valores antigos são colocados em contraposição à modernidade. A criatura, no terceiro episódio, utiliza um poema sobre modernidade do poeta citado e, por meio do texto, revela sua posição ideológica, que contrasta com a de seu criador. A temática de Wordsworth é a relação do novo com o velho mundo. Os dois sujeitos, Victor e Caliban, personificam vozes sociais de uma sociedade que está em transição: o “velho” grávido do “novo”, o clássico que origina o industrial, o homem substituído pela máquina. A janela da casa em que Caliban se apoiou se torna sua tutora, como a tela de uma TV real, por meio da qual a representação dos homens e do que vem a ser a “humanidade” é “transmitida” como um filme cruel. Um quadro vivo que a criatura utiliza para definir o homem, a partir da observação das relações que observa, entre as pessoas e com os animais. As cenas que vemos e que Caliban depois narra revelam que o homem não sabe amar, não é acolhedor e não compreende nem vivencia a noção de respeito. Ao contrário. As cenas revelam relações de subjugação do forte sobre o mais fraco, o tratamento calcado na violência física, na dor e na morte. O que o homem é capaz de fazer consigo, com seu semelhante e com as criaturas é utilitarismo desmedido e atos de barbárie desmedida. É com atrocidade que Caliban é tratado. Apanha, é preso e rejeitado. Pela sua experiência, vista e vivida, Caliban se reconhece como um animal e rejeita a “humanidade” que vê. Ele mesmo passa a ser entendido como coisa e como “aberração”.

“Humanidade” e “Monstruosidade” são valores definidos por convenções. Padronizações de “normalidade” e “anormalidade” de determinada sociedade e dada época. Noções que podem modificar, a depender da mentalidade do homem de cada momento e lugar históricos. Posicionamentos axiológicos do meio em que o sujeito, “Ser em processo” (BAKHTIN, 2010), encontra-se. Segundo Bakhtin, em *Para uma Filosofia do Ato*

*Responsável* (2010), “Contemplar esteticamente significa submeter um objeto ao plano valorativo do *outro*” (p.92). O sujeito é construído na e pela linguagem, a linguagem reflete e refrata o homem e o meio que veicula a partir da interação com o “outro”. Esses posicionamentos são ideológicos. Não existe uma concepção única, pois, como as constituições éticas dos sujeitos se diferem, pontos de vista também serão diferentes. Desse ponto de vista, o grotesco e o sublime são faces da mesma moeda.

Para Caliban, a janela assume o papel de um sujeito, já que ele atribui a ela, por animismo, o adjetivo “tutora”, um de seus outros. Em interação com o outro, o eu adquire identidade; é a partir da alteridade, com as vozes materializadas nos “eus-outros” que o acabamento. Na relação de alteridade, a identidade se constrói. O eu possui uma visão própria que é inalcançável para os sujeitos exteriores, porém, é incompleta, pois não conseguimos nos ver em completude já que essa completude é incorporada ao olhar do eu-outro, que possui um excedente de visão que não temos. Excedente que pode nos ver em nossa finitude e que constitui um olhar diferente do nosso e que nos comple(men)ta.

A janela, assim como os livros e outros objetos, adquire o caráter de signo ideológico. Como está em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, “converte-se, assim, em signo o objeto físico, o qual, sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir e a refratar, numa certa medida, outra realidade.” (1988, p. 31).

No primeiro episódio da segunda temporada, intitulado *Verbis Diablo*, ocorre o nascimento da terceira criatura. Esse nascimento se difere dos anteriores pelo fato de a criatura ser uma mulher. Lily é uma das personagens que também volta à vida por meio do experimento de Frankenstein e, no enredo, essa figura é (re)construída com o propósito de ser a noiva de Caliban, a essa altura, automeado John Clare. Lily, após acordar, vive com Frankenstein para que este a ajude no desenvolvimento de seu sistema cognitivo. De acordo com seu progresso, Lily recebe as visitas do, agora, John Clare, para que, a partir das lembranças construídas artificialmente por Frankenstein, ele se torne seu pretendente. Victor reconstrói suas memórias, chama-a de prima, ensina-a a se comportar de acordo com os padrões femininos da época e a modifica, molda-a de acordo com suas preferências. Em determinado momento, Victor penteia os cabelos de sua criatura (fig. 5) enquanto reconfigura suas memórias. O doutor também decide modificar a cor e o corte do cabelo de Lily, que assume sua nova identidade para seu pretendente, John Clare (fig. 6). No livro *Dicionário de Símbolos* (1982), de Chevalier e Gheerbrant, o ato de cortar os cabelos

“correspondia não só a um sacrifício, mas também a uma rendição: era a renúncia – voluntária ou imposta – às virtudes, às prerrogativas, enfim, à própria

personalidade. (...) O corte e a disposição da cabeleira sempre foram elementos determinantes não só da personalidade, como também de uma função social ou espiritual, individual ou coletiva.” (CHEVALIER, 2012, p. 153.)



Figura 5: Victor Frankenstein penteia os cabelos de Lily



Figura 6: Lily com seus cabelos pintados e cortados, com sua nova identidade

A relação entre Victor e Lily, de criador e criatura, é moldada para servir apenas a um propósito pré-estabelecido – no caso, tornar-se noiva de John Clare, a primeira criatura. Sua interação com o mundo não é como a de Proteus, guiado para se sentir parte da sociedade; ou como a de Caliban, abandonado por Victor; mas uma relação de poder. A voz da figura masculina incorporada por Victor, que reproduz o discurso hegemônico acerca de como uma mulher deve ser; e a voz Lily que, no início, era de submissão e aceitação do controle instituído. Lily foi moldada para exercer a função de mulher de Caliban. Uma Eva ao Adão de deus-Victor. Durante o desenrolar da trama, Frankenstein afeiçoa-se a Lily, mas sua relação é

estabelecida a partir do controle e do encaixe da criatura à ideologia machista, que determina comportamentos de gênero; e à vontade de seu criador. As vozes da infra e da superestrutura entram em embate porque, em determinado momento da história, Lily rebelar-se contra os valores e às vontades impostas, ao se assumir livre e instituir uma cisão entre criador e criatura, ao se colocar como igual, o que significa se voltar contra a superestrutura patriarcal vigente. Isso é feito com uma personagem que, antes da morte, era uma prostituta tuberculosa.

Com a reconstrução que Frankenstein faz da memória de Lily, a série estabelece uma ponte com a figura de Elizabeth, personagem que, no livro de Mary Shelley, é a prima de criação de Victor. Esta morre pelas mãos da criatura no romance. Victor assume, na série, uma relação não paternal, mas de homem e mulher com Lily, sujeito e objeto. Como será desenvolvido durante a pesquisa, a imagem da mulher como criação do doutor pode ser observada com um caráter bíblico, em referência à Lilith – segundo os apócrifos bíblicos do cristianismo, a primeira mulher de Adão, criada para servi-lo, que se rebelou e fugiu do paraíso.

No terceiro episódio da primeira temporada, *Ressurrection*, Caliban utiliza a referência da máscara de Janos para comparar sua relação com a de Frankenstein. Janos era um deus romano que possuía duas faces, cada uma com sua visão voltada para um lado, e representava as transições como uma das várias interpretações dadas pelos homens. Uma face para o futuro e outra para o passado. Uma relação conflituosa entre Deus e Lúcifer, mediada por Lily, Eva para Caliban-Lúcifer, Lilith para Victor-deus. Lily se rebelou ao assumir sua personalidade, suas vontades, sua voz e nenhum dos dois. Novamente há a personificação de vozes sociais. Um dos exemplos são os valores que regem a figura da mulher da época vigente na série, em contraste à autonomia que Lily assume em relação à sua própria existência e ressignifica suas relações – com a sociedade, consigo, com seu criador e com os homens.

Caliban, Proteus e Lily se singularizam em suas referências iniciais de constituição ao mesmo tempo em que se constituem como elos entre si no núcleo de Frankenstein na trama. As relações de cada um com seu criador são diferentes, assim como suas interações com a sociedade e isso resulta em posicionamentos axiológicos distintos. Como os outros sujeitos protagonistas interagem e lidam com suas contradições e complexidades? Como a noção de ambivalência foi construída ao redor dos outros personagens? Por cotejo, pensaremos nas relações do criador e das criaturas com Dorian Gray, Ethan Chandler e Vanessa Ives.

Da mesma forma, trataremos outras obras para ilustrar como a ambivalência normalidade e monstrosidade tem sido caracterizada identificando o que denominamos como frankensteinianidade. Para isso, lançaremos mão, quando necessário e, mais especificamente, num capítulo do relatório de pesquisa em que pensaremos a questão da identidade (o que é ser

Frankenstein), de obras fílmicas intituladas Frankenstein e outras em que essa figura apareça de maneira destacada, animações, histórias em quadrinhos, além do romance de Mary Shelley e das obras interdiscursivas e intertextuais que compõem a série.

Embasaremos nossa pesquisa, como já dito, na filosofia da linguagem bakhtiniana e trabalharemos de maneira mais próxima com os conceitos de enunciado, ato responsável, dialogia, ideologia, sujeito e vozes sociais. Pretendemos verificar como a relação de alteridade, tomada a partir dos nascimentos das criaturas, constitui as identidades frankenstenianas na e da série, a fim de refletir sobre a ambivalência humana.

A maior relevância deste projeto é a reflexão acerca da constituição do homem em sua complexidade contrária contraditória, entendida como constructo social interativo. O eu é composto na relação com o outro. Para isso, este projeto se propõe a refletir acerca da arquitetônica interdiscursiva e intertextual de *Penny Dreadful* ao que se refere, em especial, a Frankenstein (criador e criaturas) e a toma como enunciado estético midiático de materialidade sincrética verbivocovisual que reflete e refrata uma imagem de normalidade e monstruosidade do homem por meio de sua construção composicional.

## OBJETIVOS

Os objetivos desta pesquisa se dividem em Geral e Específicos:

### *Objetivo Geral*

. Analisar a ideia de frankensteinianismo na série *Penny Dreadful*, a partir das relação criador e criaturas, especialmente nas cenas dos nascimentos (presentes nos episódios *Seance*, *Ressurrection* e *Fresh Hell*), que constituem as identidades (por meio das alteridades) dos personagens Victor Frankenstein, Lily, Proteus e Caliban, na relação interdiscursiva e intertextual com a obra de Shelley, entre outras obras.

### *Objetivos específicos*

- . Refletir acerca da construção dialógica da ambivalência e da complexidade da existência humana, que se revela no interior da arquitetônica da série, na ideia de normalidade e monstruosidade que constitui a des-humanidade de Frankenstein;
- . Analisar os elementos da materialidade sincrética verbivocovisual do enunciado seriado;
- . Descrever o frankenstenianismo em cotejo com outros personagens da série e com outras obras em que a imagem seja temática essencial.

## PLANO DE TRABALHO E CRONOGRAMA DE EXECUÇÃO

A pesquisa será desenvolvida no período de 12 meses, com atividades a serem realizadas em seis (6) bimestres, conforme descrito a seguir:

- . Primeiro Bimestre: Início da fundamentação teórica com base nas ideias do Círculo Bakhtin, Medviédev, Volochínov, bem como início da descrição do *corpus*, pensado desde o início da pesquisa e início da contextualização sobre o frankenstenianismo, a época narrada (Inglaterra de meados do século XIX) e a constituição do gênero seriado;
- . Segundo Bimestre: Continuação da fundamentação teórica, com esboços analíticos sobre a constituição de Frankenstein, Caliban, Proteus e Lily.
- . Terceiro Bimestre: Elaboração e entrega do Relatório Científico de Progresso à FAPESP.
- . Quarto Bimestre: Análise dos episódios escolhidos como *corpus* da pesquisa.
- . Quinto Bimestre: Interpretação dialógica do *corpus*, Início da elaboração do Relatório Científico Final.
- . Sexto Bimestre: Finalização e entrega do Relatório Científico Final à FAPESP.

Abaixo, uma tabela permite a melhor visualização do cronograma proposto:

Etapas	1° Bim	2° Bim	3° Bim	4° Bim	5° Bim	6° Bim
Embasamento teórico	X	X	X	X	X	X
Contextualização	X	X	X			
Análise do <i>corpus</i>	X	X	X	X	X	X
Relatório Parcial			X			
Relatório Final					X	X
Eventos	X	X		X	X	
GED	X	X	X	X	X	X
Orientação	X	X	X	X	X	X

Os encontros entre orientadora e orientando serão mensais e sempre que necessário. A participação do aluno nas reuniões do GED – Grupo de Estudos Discursivos – coordenado pela orientadora – será semanal. Além disso, o proponente e sua orientanda se comprometem

a participar, com apresentação de trabalho, de, ao menos, quatro (4) eventos acadêmicos expressivos da área no decorrer do desenvolvimento da pesquisa e vigência da bolsa, assim como publicar, no mínimo, dois (2) artigos científicos em revistas ou capítulos de livros.

## **MATERIAIS E MÉTODO**

A pesquisa proposta se define como qualitativa, de natureza bibliográfica e método teórico-analítico sociológico, desenvolvido por meio de uma metodologia analítico-descritiva e interpretativa, com um *corpus* principal em cotejo com outros enunciados.

Partimos da compreensão, segundo o pensamento de Bakhtin e do Círculo, de que a relação entre os enunciados e os sujeitos que os enunciam é indissociável. As concepções de sujeito, vozes sociais, diálogo e ideologia fundamentam a pesquisa proposta. Para isso, nós nos ancoraremos em todas as obras do Círculo de Bakhtin, Volochínov e Medviédev, bem como em trabalhos de autores que se debruçam sob a teoria bakhtiniana (Amorim, Brait, Faraco, Ponzio, Paula, Tihanov, Zavala, Haynes, Brandist, entre outros).

Pretende-se trabalhar teoria e análise de maneira dialógica durante todo o processo de pesquisa. A 3 etapas de desenvolvimento da pesquisa serão descrição, análise e interpretação.

Em um primeiro momento será feito o estudo do *corpus* com a finalidade de estudar as suas peculiaridades como enunciado sincrético e a sua construção social e histórica. Em seguida, será feita a descrição das marcas composicionais da obra, embasadas tais descrições em noções teóricas centrais do Círculo. Analisar-se-á a unidade do enunciado, tendo em vista a constituição das vozes na relação dos e entre os sujeitos e o seriado com outras obras, de forma interdiscursiva e intertextual. Por fim, interpretar-se-á o enunciado dialogicamente, considerando a construção das vozes sociais e sua caracterização no enunciado seriado. Com isso, acredita-se examinar os sentidos do enunciado ao que se refere à construção ambivalente complexa do frankensteinianismo em relação aos conceitos teóricos e sua construção social.

## **FORMA DE ANÁLISE DOS RESULTADOS**

Os resultados da pesquisa serão analisados qualitativamente e comporão o relatório final a ser apresentado para a FAPESP, bem como serão divulgados em eventos da área, e publicados na forma de capítulos de livros e de artigos em periódicos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS<sup>1</sup>

- AMORIM, M. *O pesquisador e seu outro. Bakhtin nas Ciências Humanas*. São Paulo: Musa, 2001.
- BAKHTIN, M. M. (VOLOCHINOV) (1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Discurso na vida e discurso na arte*. Tradução para fins acadêmicos sem fins lucrativos. Mimeo.
- \_\_\_\_\_. *Freudismo*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BAKHTIN, M. M. (MEDVIÉDEV). *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. São Paulo: Contexto, 2012.
- BAKHTIN, M.M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: UNESP, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Teoria do Romance I – A Estilística*. Rio de Janeiro: 34, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BARROS, D.L.P.; FIORIN, J.L. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- BRAIT, B (Org). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2007.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2009.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Bakhtin – Dialogismo e Polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Estudos enunciativos no Brasil: histórias e perspectivas*. Campinas: Pontes, 2001.
- BRANDIST, C.; TIHANOV, G. (eds.). *Materializing Bakhtin: The Bakhtin Circle and the Social Theory*. Basingstoke: Macmillan, 2000.
- CALEFATO, P.; PONZIO, A.; PETRILLI, S. *Fundamentos de Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Vozes, 2007

---

<sup>1</sup> As referências bibliográficas que constam neste projeto se referem tanto às utilizadas em sua elaboração quanto a algumas a serem utilizadas ao longo do processo de pesquisa.

- CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar, 2003.
- FIORIN, J. L. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Em busca dos sentidos – Estudos Discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008.
- FREITAS, M. T. A; Jobim e Souza, S. e Kramer, S. (Orgs.) *Ciências Humanas e Pesquisa – Leituras de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Cortez, 2003.
- LOGAN, J. *Penny Dreadful*. 1a Temporada. Estados Unidos: Paramount, 2014. 3 DVDs.
- \_\_\_\_\_. *Penny Dreadful*. 2a Temporada. Estados Unidos: Paramount, 2015. 3 DVDs
- MACHADO, I. A. *O romance e a voz – A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Imago/FAPESP, 1995.
- MIOTELLO, V. Ideologia. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- MORSON, G. S.; EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: Edusp, 2008.
- PAULA, L. de. *A intergenericidade da canção*. Pesquisa trienal de 2011 a 2013. Não publicada. Mimeo.
- \_\_\_\_\_. *Análise Dialógica de Discursos verbo-voco-visuais*. Pesquisa trienal de 2014 a 2016, em andamento. Não publicada. Mimeo.
- \_\_\_\_\_. Círculo de Bakhtin: uma Análise Dialógica de Discurso. *RELIN – Revista de Estudos da Linguagem*. V. 21, n. 1. Belo Horizonte (MG): UFMG, 2013, p. 239-258.
- PAULA, L. et al. “O marxismo no/do Círculo de Bakhtin”. In: STAFUZZA, G (Org.). *Slovo - O Círculo de Bakhtin no contexto dos estudos discursivos*. Curitiba: Appris, 2011, v.1, p.79-98.
- PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). “Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável”. Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. (Orgs.). “Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis”. Volume 2. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. (Orgs.). “Círculo de Bakhtin: pensamento interacional”. Volume 3. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2013.
- PONZIO, A. *A revolução bakhtiniana*. São Paulo: Contexto, 2012.
- RIBEIRO, A. P. G., SACRAMENTO, I. *Mikhail Bakhtin: Linguagem, Cultura e Mídia*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

SHELLEY, M. W. (1797-1851). *Frankenstein, or the modern Prometheus* (tradução e notas Doris Goettens). São Paulo: Editora Landmark, 2016.

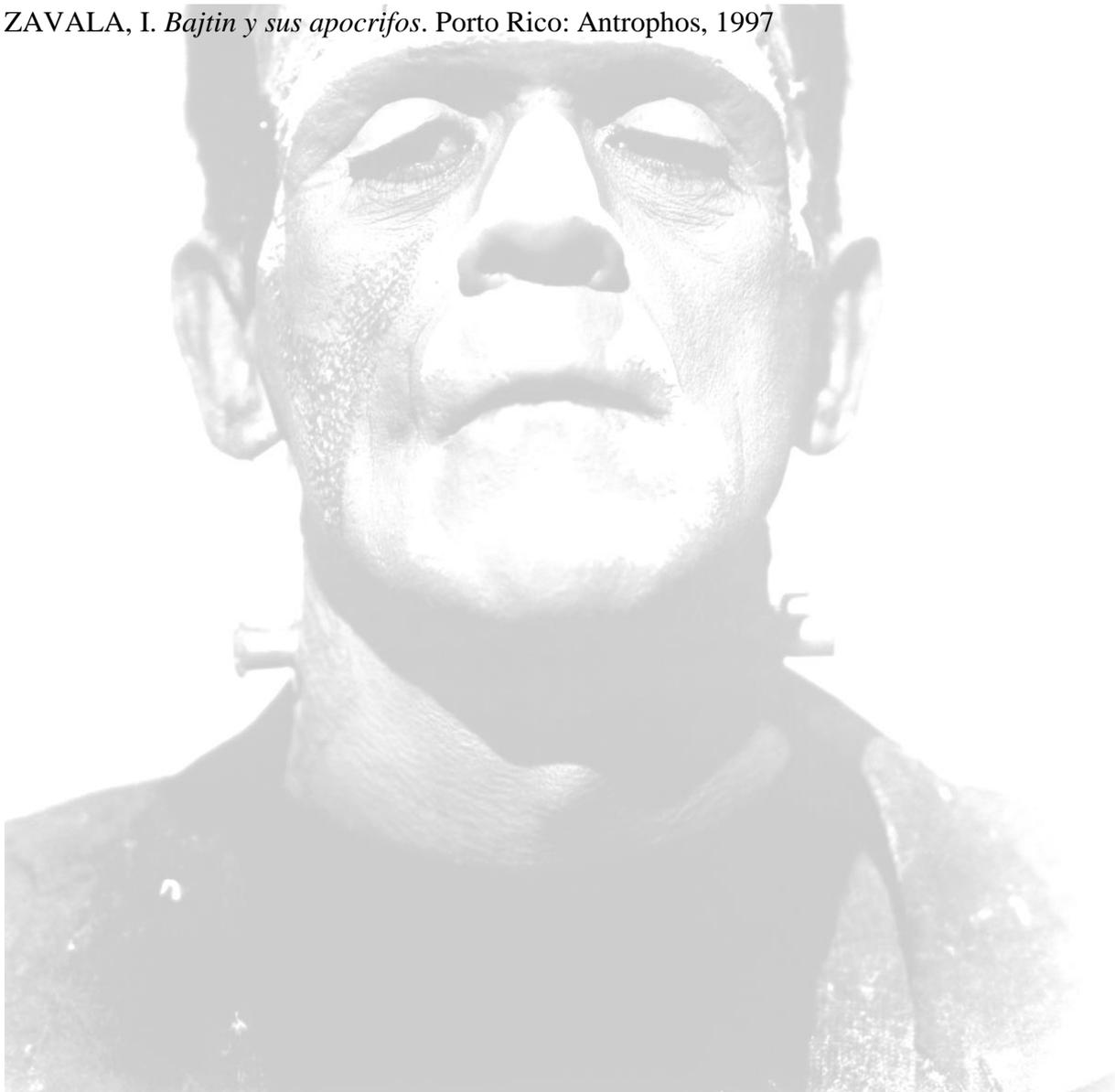
SOBRAL, A. *Elementos sobre a formação de gêneros discursivos: a fase “parasitária” de uma vertente do gênero de autoajuda*. São Paulo: PUC, Tese, 2006. Arquivo digital.

TIHANOV, G. *The master and the slave: Lukács, Bakhtin, and the ideas of their time*. New York: Oxford University Press Inc, 2002.

VOLOCHÍNOV, V. N. *A construção da enunciação e outros ensaios*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Rio de Janeiro: 34, 2017.

ZAVALA, I. *Bajtín y sus apócrifos*. Porto Rico: Antrophos, 1997



Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Assis

**Relatório Final de Iniciação Científica**

**A CONSTITUIÇÃO DIALÓGICA DE FRANKENSTEIN:  
ressignificações da existência humana em Penny Dreadful**

**Jonathan Eliã de Almeida Nunes**

**Orientação:** Luciane de Paula

Assis

2018

Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Assis

**Relatório Final de Iniciação Científica**

**A CONSTITUIÇÃO DIALÓGICA DE FRANKENSTEIN:  
ressignificações da existência humana em Penny Dreadful**

**Jonathan Eliã de Almeida Nunes**

Relatório Final de Iniciação Científica  
FAPESP – Processo Número  
2017/27202-3

**Orientação:** Luciane de Paula



Assis

201

## RESUMO

O projeto propõe analisar, fundamentados nos estudos da filosofia da linguagem bakhtiniana, a construção de imagens frankensteinianas (por meio do nascimento dos sujeitos Victor Frankenstein, Caliban – mais tarde auto proclamado como John Clare – Proteus e Lily na relação que possuem entre si) existentes na série Penny Dreadful (2014), em diálogo (intertexto e interdiscurso) com o romance Frankenstein (1818), de Mary Shelley. Para isto, serão mobilizados os conceitos de sujeito, ideologia e enunciado, postulados no interior do Círculo de Bakhtin, Medvedev e Volochinov. O objetivo é compreender como o sujeito é constituído por contrários contraditórios – bem e mal, morte e vida, luz e sombras – não de maneira dicotômica, mas ambivalente e, com isso, perceber o quão humano é cada Frankenstein e o quão frankensteiniano é o homem – essa é a relevância desta proposta de estudo. Nesse sentido, arte e vida se entrecruzam por meio dos valores que constituem os enunciados, de maneira refletida e refratada, sem finalização, mas com acabamento estético. A hipótese é a de que a interdiscursividade e a intertextualidade são os traços arquitetônicos composicionais autorais da série e que, por meio deles, a essência frankensteiniana humana contrária contraditória se constitua e explicita materialmente na linguagem. Trata-se de uma pesquisa qualitativa de natureza bibliográfica. O método a ser utilizado é o que Volochínov denomina de sociológico, por cotejo, com etapas de descrição, análise e interpretação.

**Palavras-chave:** Ideologia; Bakhtin; Dialogismo; Penny Dreadful; Frankenstein.

## ABSTRACT

The project proposes to analyze, based on studies of the Bakhtinian's Philosophy of Language perspective, the construction of Frankenstein's images (through the birth of the characters Victor Frankenstein, Caliban - later self-proclaimed as John Clare - Proteus and Lily in the relation they have among each other) in the TV Show Penny Dreadful (2014). This project also establishes a dialogue (intertext and interdiscursive) with the novel Frankenstein (1818), of Mary Shelley. To achieve this, the concepts of subject, ideology and statement, postulated within the Circle of Bakhtin, Medvedev and Volochinov, going to be mobilized. The aim is to understand how the subject is constituted by contradictory opposites - good and evil, death and life, light and shadows - not as a dichotomous but ambivalent way, and from this to realize how human is each Frankenstein and how Frankenstein is the (hu)man - this is the relevance of this study proposal. To that art and life intersect through the values that constitute the utterances, in a reflected and refracted way, without completion, but with aesthetic finishing. The hypothesis is that interdiscursivity and intertextuality are the architectural compositional style of the series and that, through them, the contrary human Frankensteinian essence being constitute and explicated materially in language. This is a qualitative and bibliographic research. The method to be used is what Volochínov calls sociological, by comparison, with stages of description, analysis and interpretation.

**Keywords:** Ideology; Bakhtin; Dialogism; Penny Dreadful; Frankenstein

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO: OS RELÂMPAGOS LIGAM AS MÁQUINAS.....</b>	<b>6</b>
<b>1. OS PEDAÇOS QUE COMPÕEM O CORPO, CONTEXTOS, INTERTEXTOS E INTERDISCURSOS.....</b>	<b>12</b>
1.1 AS CRIAÇÕES E OS DIÁLOGOS, CONTEXTO DE PRODUÇÃO DA SÉRIE PENNY DREADFUL.....	15
1.2 AS NUANCES QUE COMPÕE OS HOMENS, A ESTRUTURA DAS PERSONAGENS.....	23
1.3 OS FILHOS DE FRANKENSTEIN, AS CRIATURAS DE PENNY DREADFUL.....	37
1.4 O DISCURSO FRANKENSTENIANO NA MODERNIDADE LÍQUIDA.....	53
<b>2. A LINHA QUE COSTURA O CORPUS, SUBSÍDIO TEÓRICO BAKHTINIANO.....</b>	<b>73</b>
2.1 OS RETALHOS ALÉM DE SI, LINGUAGEM E ENUNCIADO.....	74
2.2 A CARTILAGEM DESTE CORPO, A IDEOLOGIA.....	81
2.3 SUJEITOS, AUTORES, PESSOAS E CRIADORES.....	86
<b>3. O CORAÇÃO QUE COMPASSA NOSSOS ANDARES AMBÍGUOS, CAPÍTULO DE ANÁLISE.....</b>	<b>91</b>
3.1 EIXO DA CRIAÇÃO E FRAGMENTAÇÃO: HOMENS-DEUSES, DEUSES-HOMENS, MÁQUINAS-DEUSES, DEUSES-MÁQUINA E SEUS NOMES.....	92
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>222</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>217</b>
<b>DESCRIÇÃO DAS ATIVIDADES REALIZADAS.....</b>	<b>220</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>221</b>

## INTRODUÇÃO: OS RELÂMPAGOS LIGAM AS MÁQUINAS

O acontecimento que cindiu o imaginário literário o qual até à contemporaneidade circunda a temática da *humanidade* foi, como escreveu Mary Shelley pelos olhos de seu Doutor Victor Frankenstein, em uma noite sombria de novembro. Nesta noite, a criatura, antes troféu de um doutor que aspira a onipotência, revelou-se, aos olhos de seu pai, uma monstruosidade. Como é possível? Membros humanos, motivações apoteóticas, mas resultados demoníacos. Este é o nascimento, também, de nossa reflexão. O que caracteriza o traço *humano* no qual é afirmado ser inerente à nossa natureza? São os ossos, carnes e cartilagens que nos une, funde-nos na vã impressão de sermos uma peça só, e se putrefazem ao parar do coração? No ângulo racional, denomina-se desta forma nossa espécie, *humana*. No entanto, para além dos catálogos positivistas e biológicos, o que nos resta? Esta é a palavra: *restos*. Ou, melhor, pedaços, fragmentos. Defendemos que a complexidade que nos habita reside nos fragmentos, capítulos, ruínas, que nos constituem. Modificamo-nos com o mundo e o modificamos, refletimos e refratamos, somos arte e vida, as quais se, e nos, *semiotizam*, em nossa singularidade. O chamado Círculo de Bakhtin expressa em seus escritos que não somos fechados, inóspitos à voz alheia, pelo contrário, constituímos-nos na voz do outro. Somos vários *eus* que não se finalizam, mas alteram-se e fazem parte de *mim*, inconclusos e singulares como são, como *somos*.

A proposta desta pesquisa consiste em refletir sobre estas e outras questões que não são caras apenas a nós, mas para o escopo teórico do Círculo de Bakhtin/Medvedév/Volochínov, como é conhecido aqui no Brasil. A obra de Mary Shelley é lida, relida, republicada e, principalmente, ressignificada com o passar do tempo em enunciados constituídos de forma intertextual e/ou interdiscursiva, como é o caso da série *Penny Dreadful* (2014), objeto de análise desta pesquisa. A partir dos teóricos supracitados e outros, refletiremos acerca da complexidade humana que reside nas interações, laços, construídos entre os homens e que se apresenta na constituição das personagens da série televisiva. O homem com o próprio homem, Criaturas e criador, Victor Frankenstein, seus filhos e nós, proles da pós-modernidade.

Refletiremos acerca da ambivalência humana que permeia e constitui as relações do homem com o próprio homem, de Victor e seus *anjos caídos*, a fim de entender como estes aspectos não se separam, excluem-se, como em um movimento dialético, mas coabitam o homem, revelam-se dialético-dialógico na concretude do *Ser*, a qual, para Bakhtin, exige a presença do *outro*, não como seu contrário, mas como seu constituinte. Como abordaremos ao decorrer da pesquisa, a série estabelece diversos diálogos com outros enunciados, obras, sujeitos, que são referenciados e ressignificados, na série, de forma singular como o próprio Van Helsing e Drácula, de Bram Stoker e Dorian Gray, de Oscar Wilde. Ao decorrer da pesquisa, trabalharemos os personagens delimitados – os quais se referem a Victor Frankenstein e suas criaturas – em interação e, por cotejo, outros sujeitos que compõem a trama da série.

Neste profundo oceano na qual a série nos faz mergulhar, a escolha dos episódios se deve ao acontecimento comum que ocorre nos três: o nascimento das criaturas criadas pelo doutor Victor Frankenstein. Como um enunciado singular, nossa hipótese é a de que a série televisiva é uma resposta à obra de Shelley, consideramos Frankenstein e seus filhos como diálogo intertextual e interdiscursivo com a obra de Mary Shelley (1818). Seus personagens, portanto, são unidades, únicas, nesta cadeia discursiva e se apresentam como figuras ressignificadas, irrepetíveis, mas que nos trazem, mais uma vez, à temática da humanidade e monstrosidade. O que (re)significa, afinal, o que é ser homem e ser monstro, divino e profano. O que significa ser Frankenstein e criatura, principalmente, na contemporaneidade? Podemos encontrar este reflexo frankensteniano em Quasímodo, Edward Mãos de Tesoura e, também, principalmente, no homem contemporâneo.<sup>1</sup>

Nossa hipótese é a de que somos criaturas e criadores, esta ambivalência humana que se revela a partir das materialidades próprias de seu gênero – série televisiva – está presente na constituição do próprio ser humano, seja do homem pastoril – representada nos poemas de Keats, nos quais a criatura Caliban faz referência na série – ou, então, no homem 2.0 presente em *Black Mirror*, que fez da tecnologia o seu próprio criador, consolidando uma relação de interdependência que, no início, representava a apoteose, o discurso tecnológico, cientificista, mas que se revelou monstrosidade pois o próprio homem se tornou criatura da máquina que criou. Esta questão também faz parte do cerne desta pesquisa, verificar um suposto discurso frankensteniano que não permeia apenas os

---

<sup>1</sup> No capítulo 1.4, discutiremos de forma aprofundada acerca do discurso *frankensteniano*

personagens fictícios, mas o homem concreto, entrelaçando arte e vida, não como campos paralelos, mas como unidade na responsabilidade do meu Ser. Queremos pensar neste “homem concreto” que também é líquido e se liquefaz.

Esta é a problemática e a relevância apresentada em nosso trabalho a qual está em harmonia com a Filosofia da Linguagem na perspectiva Bakhtiniana. A partir destas questões é que pensaremos como esta ambivalência e, também, como o *frankenstenianismo* se dá na vida, na construção do homem que existe no mundo como enunciado concreto, a qual se faz na e pela linguagem, homem expressivo, vivo, que não se limita à perspectiva sistêmica, em um objetivismo abstrato. Outra questão fundamental para este trabalho é de que esta complexidade humana, que permeia as personagens, revela-se, para nós, telespectadores, em suas materialidades sincréticas – o ângulo de câmera, o jogo de luz e sombra, as expressões faciais, entonação da voz, trilha sonora, entre outros –, elas constituem esta arquitetônica e concretizam o projeto de dizer destes enunciados. Diferente da obra literária, não estamos lidando apenas com a dimensão *verbal*, das palavras, mas trata-se de uma produção cinematográfica, dotada, em sua arquitetônica enunciativa, de outras materialidades para além do verbal como, também, o visual e o vocal<sup>2</sup>.

Para nós, como foi exposto anteriormente, não existe apenas uma criatura, são *criaturas* e elas não estão, assim como os outros enunciados nos quais trabalharemos neste trabalho, separadas em pequenas caixas para podermos analisarmos ao decorrer dos capítulos, moldando-as às concepções que nos agrada. Não é disto que se trata o Círculo de Bakhtin. O que há não são limites, trincheiras, mas caminhos abertos, livres, que se relacionam, *dialogam*, e este termo é de extrema importância para nosso trabalho, pois ao discutirmos sobre as concepções desenvolvidas pelos autores russos, principalmente sobre o método nas ciências humanas, esta é a pedra toque do Círculo. Na obra *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas* (2017), Bakhtin pontua que “O objeto das ciências humanas é o ser *expressivo e falante*. Esse ser nunca coincide consigo mesmo e por isso é inesgotável em seu sentido e significado.” (p.59), isto é, o objeto das ciências humanas não coincide consigo porque não está finalizado em si, mas se faz necessário a

---

<sup>2</sup> No capítulo 2.1, intitulado “Os retalhos além de si, linguagem e enunciado” na página “(vou colocar ao final a página respectiva”, trataremos de forma mais aprofundada sobre o conceito de *verbivocovisualidade*

presença da compreensão ativa do *outro*, do diálogo. O Círculo não trata o *objeto* de análise, o enunciado, como *coisa*, alheia à realidade e existência, com seu conteúdo estrito e acabado, antes, aborda-se o objeto de análise como um pequeno fio em um emaranhado de outros enunciados, sujeitos, vozes em movimentos, as quais estão amarradas e não se pode abordá-las sem tomar nota do diálogo que estabelecem entre si, não há uma síntese nesta relação dialética, mas um diálogo ininterrupto entre enunciados. O Círculo considera o enunciado como um “elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (BAKHTIN, 2011, p.272), partícula de comunicação que passa a constituir seu sentido a partir da compreensão ativa do outro e não pode ser separado da vida, uma vez que o ato de enunciação se refere diretamente à um sujeito situado sócio historicamente a qual se posiciona, marca o mundo, a partir da linguagem.

Para o Círculo, não podemos dissociar a linguagem da ideologia, o signo linguístico não se constitui apenas de seus elementos formais que Saussure aborda na obra *Curso de Linguística Geral* (1916), em uma realidade sistêmica. Os signos linguísticos que, para Saussure, constitui-se em significante e significado, realizam-se na realidade material, refletindo e refratando esta e outras realidades, pode-se ser fiel ou, então, alterar-se, de acordo com a perspectiva do sujeito que se posiciona esteticamente na existência. Os signos carregam em si aspectos valorativos que espelham e constituem os sujeitos que vivem nos meios sociais organizados. Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2017), Bakhtin pontua que “Onde há signo há também ideologia. *Tudo o que é ideológico possui significação sógnica*” (BAKHTIN, 2017, p.93).

É condição *sine qua non* abordar o signo que, diferente do estudo sistêmico, apresenta uma terceira via: signo como parte de uma realidade material a qual o sujeito historicamente situado se posiciona em relação a si e ao outro, portanto, além de ser parte material, apresenta-se também na condição sócio-histórica e, também, signo como parte da realidade do sujeito que se posiciona. Realidade sócio-histórico, língua sistêmica e, como cartilagem, em movimento constante, a ideologia. É sempre por meio da interação, do *diálogo* (é preciso sempre pontuar este termo em nosso trabalho) que o processo de significação se concretiza nos trabalhos do Círculo. É, nesta interação social, que defendemos o método sociológico, abordado por Volochinov no escrito *Discurso na vida e Discurso na arte*, pois o material linguístico faz parte da realidade histórico-social, constitui seu sentido em uma relação que extrapola o somente linguístico em um contexto

“extraverbal”, a língua não está alheia à realidade histórica, pelo contrário, seu sentido é constituído na e a partir dela. Como Volochinov escreve,

a situação extraverbal não é tão somente a causa externa da enunciação, nem atua sobre esta como uma força mecânica externa. Não; a situação forma parte da enunciação como a parte integral necessária de sua composição semântica (VOLOCHINOV, XXX, p.79).

Além do método sociológico, o trabalho se fundamenta no chamado método dialético-dialógico. Ao abordar as ciências humanas e o caráter dialógico desta, Bakhtin escreve que

Um texto só tem vida contatando com outro texto (contexto). Só no ponto desse contato de textos eclode a luz que ilumina retrospectiva e prospectivamente, fazendo dado texto comungar no diálogo. Salientemos que esse contato é um contato dialógico entre textos (enunciados) e não um contato mecânico de ‘oposição’, só possível no âmbito de um texto (mas não do texto e dos contextos) entre os elementos abstratos (os signos no interior do texto) e necessário apenas na primeira etapa da interpretação (da interpretação do significado e não do sentido). (BAKHTIN, 2017, p.67)

Entende-se o texto, portanto, como dialógico e não, tão somente, dialético, ao que Bakhtin irá se referir como “dialética monológica” (*ibidem*, p.67) em referência às concepções de Hegel. Dialética, para o Círculo, é um movimento que não elimina, encerra, a existência do *outro* na constituição do *eu*. Este *eu* que existe para mim, existe como uma das facetas da alma a qual não têm em si um horizonte concluso, acabado, pois é na atividade social e dinâmica entre o *eu* e o *outro* que o sujeito se constitui. A relação dialética, para Bakhtin, difere-se da hegeliana a qual o *eu* vem a declarar morte ao *outro*, exclui-se o caráter dialógico, há um afastamento a qual resulta em uma síntese sintética de mão única, já que o *Ser* depende da condição do *não-Ser* para se concretizar. Para Bakhtin, este *Ser* não é tecido pela ausência, mas, principalmente, pela *presença* do outro em uma relação de alteridade, a qual o *outro* se posiciona valorativa e esteticamente. Temos, portanto, o caráter dialético, mas que não se encerra na síntese, antes temos a compreensão ativa do *outro*, produzindo, assim, sentidos novos, refratados no signo, em um movimento ininterrupto e inconcluso, tenso e contraditório, (re)velando novos enunciados. É necessário pontuar, portanto, que para o Círculo de Bakhtin, não estamos

falando de juízos sintéticos, abstratos e tão somente teóricos, concepções que se afastam da realidade valorativa, mas do *homem* que vive, atua e *interage* e se constitui na e pela linguagem, de forma dinâmica e mutável, como é a própria essência da linguagem. É nesta perspectiva que pontuamos o método como dialético-dialógico.

A premissa do conceito dialógico é o embate, confronto de vozes e dos sistemas valorativos que revelam o posicionamento axiológico do sujeito situado sócio, ideológica e historicamente. O método nas ciências humanas, para Bakhtin, seja quando abordamos as relações entre os sujeitos ou objetos, um com o outro ou entre si, tem como base, portanto, o *diálogo* a qual reflete este caráter inconcluso, dinâmico. Encontramo-nos aí, neste mar profundo. Estruturamos este texto em cinco seções: a introdução, a qual apresenta as considerações iniciais e as questões que pretendemos abordar no desenvolver do projeto; o primeiro capítulo (1), no qual nos debruçaremos sobre o contexto histórico da produção da série Penny Dreadful, assim como seu enredo, temáticas abordadas ao desenrolar da(s) trama(s), sua relação com a literatura e seu caráter interdiscursivo e intertextual; o segundo capítulo (2) consiste na seção teórica, na qual desenvolveremos os conceitos de sujeito, estética, enunciado, *verbivocovisualidade* e signo ideológico; o terceiro capítulo (3), será de análise, verificamos e relacionaremos com o aporte teórico do Círculo, como a complexidade humana na constituição das personagens delimitadas, nos respectivos episódios, revela-se na arquitetônica da obra, em torno das concepções de *normalidade* e *monstruosidade*; também verificaremos como discurso frankensteniano permeia o enunciado e se revela em suas diferentes materialidades *verbivocovisuais*; e, ao final da análise, teremos as considerações finais, na qual pesaremos e pensaremos sobre o projeto, suas criaturas e seus frutos.

## 1. OS PEDAÇOS QUE COMPÕEM O CORPO, CONTEXTOS, INTERTEXTOS E INTERDISCURSOS

Ao produzir o capítulo de contextualização histórica, não buscamos apenas pontuar datas frias. Como já dito, não é disto que se trata Bakhtin. Não há como separar arte e vida e não adotamos aqui uma abordagem indiferente e mecanizada, mas como Mikhail Bakhtin propõe em arte e responsabilidade (2003), assumimos uma postura dialógica, acreditamos que os diversos campos da atividade humana (ciência, arte e a vida) não estão apartados, mas compreendemos estes na unidade de nossa responsabilidade. Posicionamo-nos, neste trabalho, de forma responsiva e responsável ao objeto de análise proposto. No item anterior nós contextualizamos as narrativas e representações frankenstenianas que se cruzam ao decorrer da série televisiva *Penny Dreadful*, nosso objeto de reflexão. No entanto, para nós, esta complexidade humana que perpassa as personagens não se encontra apenas em obras fictícias apartadas da realidade. Pelo contrário, é em uma proposta dialético-dialógica que reafirmamos arte e vida como matéria constitutiva na unicidade de nosso Ser. Acreditamos que a obra literária, a arte em si, tem um potencial dialógico elevado, permitindo-nos traçar relações entre enunciados, a qual se interligam em uma cadeia enunciativa e entre enunciado e sujeito, arte e vida, uma vez que o homem tem sua “realidade”, suas convicções, enfim, mediadas, refletidas e refratadas na linguagem.

Em regra geral, é dito que os conceitos bakhtinianos têm como alicerce o conceito de dialogia e, mais que isso, não podemos separá-los, desmembrá-los, pois estes se (co)mplementam na arquitetônica composicional dos escritos dos autores russos. A obra de arte, para o círculo, não é um objeto imanente, centrado em si. O Círculo critica essa mecanização e chama o sujeito para assumir a responsabilidade pelos seus atos. Devemos

agir de forma responsiva e responsável – tanto pelo que falo quanto ajo, pois, também, nossas palavras e ações são respostas a outros atos, ações, enfim, elementos e enunciados que atravessam, permeiam e, assim, compõem meu lugar único na existência em forma de signos ideológicos. Sobre a obra de arte, Volochínov escreve que

A arte também é eminentemente social. O meio social extra-artístico, a influenciar a arte desde o exterior, encontra nela uma resposta imediata e interna. Na arte, o que não é alheio atua sobre o alheio, e uma formação social influencia sobre outra. (p.74)

Não encaramos a arte, portanto, como coisa fechada. Pelo contrário, ao falar de arte, entendemos que a composição valorativa (leia-se *estética*) da obra de arte conta com a atuação de uma consciência intitulada de “autor-criador”, diferente do autor pessoa, a qual caracteriza-se por ser, de fato, homem, autor empírico, de carne e ossos, o autor-criador é uma instância discursiva que enxerga, de seu ponto distanciado, o *todo* da personagem. A partir do excedente de visão, o autor organiza esse conteúdo e se posiciona valorativamente em relação ao enunciado, esse posicionamento do autor criador, esta “assinatura”, é também conhecida como estilo autoral. Trata-se de um recorte enunciativo, social, que apenas o homem historicamente e socialmente situado pode realizar. A vida, portanto, é matéria artística para a obra de arte e a arte, em contraponto, refletindo e refratando a vida, altera-a, exige que os sujeitos se posicionem. Defendemos que a literatura, portanto, representa o homem pois como Pavél Nikoláievitch Medviédev, na obra intitulada *O Método Formal nos Estudos Literários* (2012),

A literatura, em seu ‘conteúdo’, reflete e refrata as reflexões e as refrações de outras esferas ideológicas (ética, cognitiva, doutrinas políticas, religião, e assim por diante), ou seja, a literatura reflete, em seu ‘conteúdo’, a totalidade desse horizonte ideológico do qual ela faz parte (p.60)

E, mais a frente, o autor pontua que

O homem, na sua vida e destino, seu ‘mundo interior’, sempre refletidos pela literatura dentro do horizonte ideológico; tudo, aqui, realiza-se no mundo de parâmetros e valores ideológicos. O meio ideológico é a única ambiência na qual a vida pode realizar-se como objeto da representação literária (ibidem, p.60)

Penny Dreadful partirá da literatura para a construção de seu enredo e estes dois enunciados (o livro e a série), em diálogo com outros, nos trarão a ideia do que chamamos de um discurso *frankensteniano*, do homem deslocado, à margem, o qual sente o peso de morar em uma bolha “edênica” como condição imposta. É disto que se trata o discurso frankensteniano e verificaremos como este discurso permeia esferas diversas de produção enunciativa.

Como pontuamos no capítulo de introdução, o ponto basilar que marca as concepções destes autores russos é o caráter dialógico presente em seus conceitos. Nenhum enunciado é fechado, acabado, assim como o homem também não se encerra em si, mas responde ativamente à palavra do outro. Para o Círculo, o diálogo é constituído a partir da, ao menos, interação entre duas enunciações. Bakhtin, na obra *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas* escreve que

(...) todas as palavras (enunciados, produções de discurso e literárias), além das minhas próprias, são palavras do outro. Eu vivo em um mundo de palavras do outro. E toda a minha vida é uma orientação nesse mundo é reação às palavras do outro (...)  
(p.38)

Vivemos dialogicamente e toda produção enunciativa responde ativamente à uma anterior e posterior, cada enunciado traz um pressuposto enunciativo que precede sua materialização. Este enunciado é parte desta cadeia discursiva e este caráter dialógico que permeia o homem e suas produções, portanto, não poderia ser diferente com nosso corpus de pesquisa, pois a grande marca de *Penny Dreadful* é, justamente, os diálogos que esta estabelece com diversas outras produções cinematográficas e literárias de forma interdiscursiva e intertextual. É possível conceber a ideia de intertexto como uma citação direta de uma outra obra, uma referência à palavra do outro, uma concretização textual da interdiscursividade presente no enunciado. O teórico Fiorin em seu artigo (2006) procura situar estas duas concepções para o Círculo, recuperando os escritos de Roland Barthes e Julia Kristeva para pensar nos níveis de composição do enunciado e como este estabelece se relaciona dialogicamente na vida. Luiz Fiorin pontua intertexto como

Qualquer referência ao Outro, tomado como posição discursiva: paródias, alusões, estilizações, citações, ressonâncias, repetições,

reproduções de modelos, de situações narrativas, de personagens, variantes linguísticas, lugares comuns, etc. (2006, p.165)

Ao abordar a concepção de interdiscurso na obra bakhtiniana, Fiorin também escreve que, em Bakhtin, “a questão do intediscurso aparece sob o nome de dialogismo” (p.165), o autor entende que é pelo discurso que o homem se relaciona consigo e com o mundo, entendemos este (discurso) como a atividade da língua no enunciado concreto, situado social e historicamente. Para Bakhtin, nós não interagimos com o objeto real, antes somos mediados pela linguagem, pela palavra do outro que se posiciona axiologicamente do seu lugar único na existência. Portanto, o discurso que produzimos está em contato com o discurso do outro, que também não tem acesso ao objeto “real”. Apesar da pretensão do enunciado de alcançar o *verdadeiro*, somos constituídos e nos expressamos por meio do signo linguístico, área de embate, de valores, a qual carrega o tom emotivo-volitivo e reflete, portanto, apenas o meu ponto de vista, enquanto sujeito situado de forma cultural, histórica e socialmente.

É neste ponto que entendemos que é o discurso que direciona o sentido da enunciação e, segundo Fiorin, “o dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem” (p.167). Não estamos tocando o dado puro, mas lidando e respondendo o discurso de outrem. Portanto, o interdiscurso é justamente este diálogo entre os discursos que podem ou não estar linguisticamente marcados. Temos na construção composicional do enunciado aspectos que dialogam com a vida, com o objeto signo a qual altera e distorce a realidade. Em um caráter trans-linguístico (ou extralinguístico, como Volochínov pontua em *Discurso na vida e discurso na arte*) é que se revela a dialogia, e a dialogia se apresenta justamente, no campo do discurso, pela presença da palavra do Outro na minha, mas não de forma tênue, mas combativa, gerando sempre um novo sentido. Partimos deste aporte teórico e defendemos que é este aspecto dialógico que está presente em Penny Dreadful.

Não observamos como um enunciado monovalente, distanciado e isolado, mas sempre um elo na cadeia enunciativa, sempre uma resposta, sempre com seus fios literários e populares que permeiam o homem da Era Vitoriana e o homem do século XXI. No item 1.1, nós faremos uma breve abordagem sobre o contexto de produção da série para que possamos mergulhar nos vários reflexos que Penny Dreadful apresenta em sua

composição; no item 1.2 verificaremos os diálogos que a série estabelece com alguns personagens que fazem parte da trama; em 1.3 faremos um rascunho de análise para que possamos introduzir algumas características das criaturas de Victor Frankenstein; e, por último, em 1.4 nós abordaremos o que chamamos de *discurso frankensteniano*, isto é, traços que tecem um perfil temático que se repete em diversos outros enunciados e, também, no próprio homem, em uma relação entre arte e vida.

### 1.1 Criações e diálogos, o contexto de produção de Penny Dreadful

A partir daqui nos aprofundamos nas questões sensíveis à esta pesquisa. Com precisão cirúrgica nas questões que tangem este trabalho, adentraremos à fisiologia do doutor e suas criaturas, afim de entender como Victor Frankenstein e seus filhos são recriados na série televisiva *Penny Dreadful* (2014) e, para além da recriação cinematográfica, como este enunciado, a partir da literatura gótica britânica, na qual estabelece uma relação interdiscursiva e intertextual, reflete e refrata o próprio homem moderno que vive em estilhaços, com sua constituição fragmentária e fluída em tempos de globalização sintética. O homem das locomotivas, da Revolução Industrial, encontra em nosso tempo um aporte comportamental e ideológico, pois contemporaneamente somos, também, homem máquinas. Não mais de vap---or, carvão e bobinas, mas frios, mecanização e sintetização dos laços afetivos. A obra de Shelley dialoga com o homem e com as produções de hoje. Estas são as questões que motivam esta pesquisa.

*Penny Dreadful* é uma série britânica que teve seu início em 2014 pela empresa *Neal Street Productions* e *Desert Wolf Productions*, junto com a *Showtime*, e teve como seu principal idealizador e criador da série o produtor John Logan. A série teve sua primeira exibição no Reino Unido em Maio de 2014 no canal *Showtime OnDemand* e, posteriormente, aqui no Brasil por outro canal pago conhecido como *HBO*. Com um total de vinte e sete episódios produzidos, a série teve seu fim 19 de Julho de 2016, na exibição de seu último episódio. Apesar das especulações de fãs sobre o verdadeiro motivo que culminou no encerramento da trama, John Logan, o criador de *Penny Dreadful*, em companhia de David Nevins, presidente da empresa *Showtime*, afirmaram com exclusividade em 20 de Junho de 2016 para a plataforma jornalística britânica *Variety* que a série foi encerrada por conta do direcionamento da trama que envolvia uma das personagens, Vanessa Ives. Segundo John Logan, as problemáticas de Vanessa Ives

estavam chegando ao fim idealizado, e como o principal pilar da série, para o criador, encontrava-se nas questões que permeavam Vanessa, *Penny Dreadful*, em consequência, com seus vários fios narrativos, seria concluída.

*Penny Dreadful* não foi a primeira série a abordar temáticas ligadas à literatura clássica no canal *Showtime*, em meados da década de 1980 o canal produziu a série televisiva *Shelley Duvall's Faerie Tale Theatre* (figura 1), sob a direção de Shelley Duvall mas, também, com a participação de diretores variados como Tim Burton e Francis Ford Coppola. Esta série reconstrói os principais contos de fada com uma produção cinematográfica moderna para a época, uma proposta que se aproxima da produção de *Penny Dreadful*, no entanto, a série se caracterizava por uma abordagem infantil, para uma faixa etária livre. Aqui no Brasil, esta série de Shelley Duvall, produzida pela *Showtime*, foi exibida na TV Cultura. A TV Cultura se caracteriza por programas infantis, livre para todos os públicos, com uma abordagem educativa e lúdica, trata-se do perfil do canal de exibição. *Penny Dreadful* não poderia ser transmitida a partir da TV Cultura porque não se adequa ao *estilo* do canal, seu conteúdo circunda temáticas que envolvem violência, nudez e uma linguagem caracterizada como “imprópria” pelas emissoras. Em sua constituição, *Penny Dreadful* também traz para as telas personagens literários presentes em contos de fada, mas sua abordagem é mais realista e densa, a ambivalência humana, questão discutida ao decorrer deste trabalho, traz justamente o que não é apropriado à “luz do dia”, mas que vive nas sombras, não é para todos os públicos.

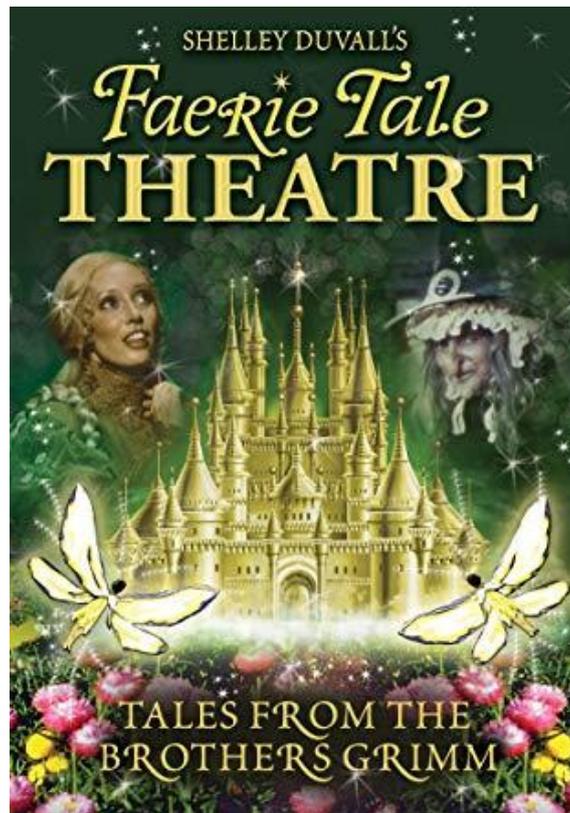


Figura 1: Ilustração capa do DVD de Shelley Duvall Faerie Tale Theatre

Em meados de 2005 a série *Masters of Horror* também foi lançada pela *Showtime*, esta série não chegou ao Brasil e foi uma das primeiras com a temática de terror produzida pela emissora e foi classificada como *TV-MA*, isto é, não é recomendável para menores de 17 anos por conta da presença de violência, nudez, entre outros. A série televisiva *Master of Horror* consiste em episódios independentes, dirigidos por diferentes diretores reconhecidos na área de produção do gênero de terror como John Carpenter, William Malone, Larry Cohen, entre outros. Trouxemos estas duas outras séries produzidas pela *Showtime* por critério temático e de classificação etária, afim de pensar em suas produções habituais e, a partir disto, pensar no contexto de *Penny Dreadful*. Trata-se uma série atípica tanto na temática quanto na abordagem – principalmente por consistir em uma série de classificação etária alta, o que diminui o alcance e a difusão da obra. Esta difusão pode ser verificada nos ecos que houveram no Brasil: a série foi exibida pela HBO, uma emissora por assinatura, e não por um canal aberto ou outro canal qualquer. O principal foco desta emissora é a exibição de filmes ou séries originais, uma vez que, por exemplo, em meados de 1993 fechou um contrato com a empresa *Sony Pictures Entertainment*,

especializada em filmes. Nos dias atuais, é a emissora responsável pela exibição de séries de alto custo e faixa etária acima de 17 anos como, por exemplo, *Game of Thrones*, *Westworld* e *Sex and the City*.

A emissora selecionada para exibição da série no Brasil também nos revela o público alvo para a série. No próprio nome da série televisiva podemos verificar a base literária na qual a série se fundamenta. Na língua inglesa o vocábulo *penny* se refere à moeda e ao baixo valor monetário de *um penny*. A palavra *Dreadful*, por sua vez, refere-se ao termo *maldito* ou *terrível*. De acordo com o próprio site do canal *BBC*, o termo *penny dreadful* se refere aos folhetins de histórias sensacionalistas voltadas para o terror sangrento, para o chamado *gore*. Trata-se de histórias curtas, pequenas pílulas literárias elaboradas para causar espanto, aflição, afim de difundir e popularizar o gênero na Era Vitoriana. As temáticas abordadas geralmente consistiam em histórias de fantasmas, criaturas, assassinos, assuntos ambientados na própria Londres do século dezenove<sup>3</sup>, afim de chocar e *brincar* com o imaginário popular, construindo um véu místico e misterioso nas ruas, vielas e casebres sob a escuridão. Trata-se, portanto, de folhetins extremamente populares, com um público alvo heterogêneo, mas, principalmente, constituído de pessoas que está em contato com ao espaço que é plano de fundo das ambientações das estórias.

Este fato revela mais uma relação íntima que a série estabelece com o universo literário, popular e, também, com suas temáticas, pois *Penny Dreadful* traz estes contos de terror para o plano cinematográfico e essa intensidade que a trama e as personagens revelam não podem ser difundidas “à luz do dia” – justamente como na série, em que tudo que foge aos estômagos dos homens de bem, acontece a noite, em lugares fechados, exclusivos, debaixo dos panos – e, portanto, não poderia ser recebido e exibido em qualquer emissora senão uma exclusiva e, também, por seu perfil de produção cinematográfico, a exibição deveria ficar a cargo à uma emissora que se alinhasse à esta característica cinematográfica, menos alcance, focado em um determinado nicho.

Como pontuamos, os criadores da série declaram que o fim da série se justifica pela morte de uma das personagens, Vanessa Ives. O criador defende que ela (Vanessa) era a peça principal das tramas, um fio condutor e, com sua morte, a série perderia seus fios narrativos, seu sentido e, por fim, decairia. No entanto, não havia um fio condutor único para todas as personagens e o rumo no qual as narrativas haviam tomado era outro.

---

<sup>3</sup> Abordaremos os *penny dreadfuls* de forma mais ampla no capítulo 1.2

Na terceira temporada de Penny Dreadful a premissa é o distanciamento do grupo original, a trama se divide em fios, pílulas, distintas e Ethan Chandler, Vanessa Ives, Victor Frankenstein, Lily, Caliban e Dorian Gray desenrolam seus determinados fios narrativos. Um dos núcleos que mais se destacam é o de Lily, a criatura mulher criada por Victor Frankenstein<sup>4</sup>.

Após ser revivida por Victor Frankenstein, Lily se submete aos desmandos de Victor, que constrói suas memórias afim de a manipular. Victor e Caliban impõem à Lily regras acerca de como se vestir, portar-se em público, hábitos e costumes que as mulheres *decentes* deveriam cultivar e praticar. No entanto, ao recuperar suas lembranças, dar-se conta de sua força física superior e condição imortal, Lily se rebela e nega seu criador e a criatura para qual foi criada (Caliban), rompendo a condição de criatura divina e submissa, como uma Eva que nasce apenas para apaziguar o Adão. E não só se rebela, livrando-se de mordanças, mas incendeia uma revolução, reunindo prostitutas, páreas, renegadas e abusadas, faz um jantar, sobe na mesa como ato de inversão e hierarquia (sequência dos fotogramas 2, 3 e 4)<sup>5</sup> e as manda trazer as mãos dos homens, como um sacrifício. Nesta perspectiva, Lily e Caliban são filhos de Frankenstein, e Lily foi criada com a finalidade de servir ao homem, ser esposa e mãe em um criacionismo bíblico no qual o núcleo de Lily dialoga.

---

<sup>4</sup> No item 1.3 e no terceiro capítulo, de análise, nos debruçaremos de forma mais profunda nesta personagem

<sup>5</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 07, temporada 3. Minutagens respectivas: figura 2: 18:17 minutos; Figura 3: 18:19 minutos e Figura 4: 18:20 minutos



*Figura 2: Lily fala para seu exército de mulheres sobre revolução*



*Figura 3: Lily fala para seu exército de mulheres sobre revolução*



*Figura 4: Lily fala para seu exército de mulheres sobre revolução*

Ao romper os laços com Frankenstein, Lily foge, abandona o lugar que outrora fora sua casa e decide se unir com o personagem Dorian Gray para que, juntos, possam combinar forças, viver como imortais e impor um domínio, uma vez que o “homem” não era tão poderoso quanto eles. Trata-se de um terceiro nascimento, um nascimento social, pois Lily e Dorian decidem estabelecer uma nova lógica social, com um exército de mulheres – prostitutas, abandonadas e excluídas socialmente, humilhadas pelo sistema social de gênero da época que ditava “o que é ser mulher” – que desejam uma vingança pela opressão sofrida. Lily organiza e fala sobre ressurreição, revolução, para seu exército de mulheres. A série, no entanto, termina antes da concretização destes acontecimentos. Haveria uma nova lógica a ser estabelecida, um novo ciclo na série para as personagens, porém, sem trazer uma justificativa sobre estes enredos, a série finaliza. Não é possível afirmar, portanto, que a morte da personagem Vanessa Ives justifica o encerramento de todas as outras personagens que tiveram suas tramas cortadas prematuramente.

Como já exposto, a série Penny Dreadful aqui no Brasil era exibida na emissora HBO, um canal pago que sustenta um perfil mais cinematográfico. Isto resulta em um alcance limitado, mais baixo, focando-se em nichos que acompanham as produções da emissora e que se adequam ao perfil da série. O fato de ter recebido um alcance menor pode ter influenciado no faturamento, tornando a continuação inviável, ainda mais porque o próprio elenco de Penny Dreadful passou a ganhar uma notoriedade maior, fazer sucesso e isto também influencia no contrato que é elaborado com eles. Pode-se pensar

que este encerramento ocorreu por motivos econômicos, mas, também, por razões ideológicas que estavam emergindo com o rumo desta criatura mulher.

As discussões que tocam o assunto de gênero, no mundo, estão mais vigor e as grandes empresas, para alcançar o maior público possível, omitem-se em muitas discussões. O corte realizado da série pode, também, apresentar um teor ideológico, em não querer suscitar discussões de gênero nos momentos atuais. No mesmo período que Lily reunia seu então chamado exército, um movimento eclodia na Europa: as sufragistas. Este movimento, composto por mulheres, exigiam direitos iguais aos dos homens na época, mas sofriam uma repressão intensa por conta dos valores morais que regiam a sociedade na época. Em determinado momento, Lily e uma de suas pupilas, Justine, observam uma ação policial sobre um grupo de mulheres que se manifestavam em praça pública. A criatura rechaça o movimento sufragista, explicando a Justine que sua revolução não é a mesma, pois ela não busca igualdade entre homens e mulheres, mas a dominação, por meio da força e do sangue. Tudo isso nos leva a refletir sobre os motivos que suscitaram no encerramento da série televisiva, pois, apesar dos criadores afirmarem ser por conta do encerramento de um núcleo narrativo (Vanessa Ives), há pistas que nos leva a outros caminhos de reflexão.

Ao decorrer da série, desde os primeiros episódios, falava-se, na trama, sobre uma profecia acerca do destino de Vanessa Ives e Ethan Chandler, este segundo é um dos personagens que faz referência à licantria, doença que traz ao seu portador características fisionômicas de animal, figura popular na mitologia e no imaginário mundial conhecida como *Lobisomen*<sup>6</sup>. Esta profecia se conclui na terceira e última temporada, com uma disputa de Lúcifer e Drácula por Vanessa Ives: o primeiro (Lúcifer) busca sua alma, o segundo deseja seu corpo e este embate, por fim, conclui-se na morte da personagem pelas mãos de seu próprio bando. O personagem de Lúcifer não é desenvolvido, não nos apresenta a relevância prometida pela expectativa nas temporadas anteriores. No caso do núcleo de Ethan Chandler, seu passado obscuro havia sido mencionado por diversas vezes, e na última temporada ele foi trabalhado, mas, também, com uma série de fios soltos acerca de sua família e em como se tornou um fora da lei. É a partir da profecia, e da procura de Vanessa por respostas, que os outros integrantes aparecem e ganham espaço na trama, mas estes se desenvolvem, também, de forma

---

<sup>6</sup> Abordaremos este personagem de forma mais ampla no item 1.2

independente em seus próprios núcleos, tornando a narrativa de Vanessa Ives mais uma entre muitas outras.

## **1.2 As nuances que compõem os homens, a estrutura das personagens**

Para nós, a série Penny Dreadful é um emaranhado de fios, núcleos, figuras e personagens que não estão soltos, à esmo, mas se conectam no desenrolar da trama. Conforme o enredo se desenvolve, novas personagens são recrutadas por Vanessa Ives e Sir Malcolm Murray e, aos poucos, um grupo é formado. No entanto, antes de abordar o grupo em si, como unidade, é preciso entender as razões que levam a formação deste bando pois são personagens que estabelecem relações interdiscursivas e intertextuais com diferentes obras literárias e produções cinematográficas. Temos, por exemplo, a personagem Dorian Gray, criação emblemática do autor Oscar Wilde. A história da personagem é bastante popular: trata-se de um jovem dono de muitas riquezas que, em um determinado dia, têm seu reflexo imortalizado como um dos trabalhos artísticos de Basil Hallward, um pintor amigo de Dorian. Esta “imortalização” ocorre de fato: Dorian decide que sua representação na pintura é que deverá envelhecer no lugar de si. Esta primeira ação nos revela a bússola moral de Dorian: a beleza deve ser imortal, pois é a única coisa que de fato tem importância para ele. A personagem vive plenamente a sexualidade, apaixona-se por uma mulher, desilude-a e passa a viver uma vida dupla: drogas, sexo e futilidades, mas sem nunca envelhecer. Sua fisionomia permanece jovem e bela enquanto seu próprio retratado se transforma em uma paródia monstruosa, refletindo a vida devassa e fútil de Dorian Gray (sequência de fotogramas 5, 6 e 7)<sup>7</sup>.



*Figura 5: A série Penny Dreadful traz a representação de Dorian Gray e seu quadro "monstruoso"*



*Figura 6: Figura 5: A série Penny Dreadful traz a representação de Dorian Gray e seu quadro "monstruoso"*



Figura 7: Figura 5: A série *Penny Dreadful* traz a representação de Dorian Gray e seu quadro "monstruoso"

Algumas destas características de Dorian Gray também se fazem presente em *Penny Dreadful*, o que nos é mostrado não é apenas a vaidade e a eternidade que Dorian dispõe, mas a futilidade, a ausência de motivações e a sexualidade exacerbada, fato que o torna superficial. Na obra literária, Dorian se apaixona pela personagem Sibyl Vane, uma atriz consagrada. Mas a partir do momento em que Sibyl abre mão de sua carreira como atriz para se dedicar à uma vida com Dorian, este o rejeita, pois, de acordo com o jovem, a beleza que o atraía advinha da profissão dela como atriz. A atração de Dorian não é pelo sujeito em si, mas pela posição que este ocupa, pela função social. Dorian Gray é um colecionador. Este é o aspecto fútil e principal característica que sua personagem no universo de *Penny Dreadful* apresenta. Trata-se de uma figura dupla: de fisionomia bela, mas caráter distorcido, duas faces do mesmo corpo que se materializam entre o quadro e o corpo, arte e vida. Esta ambivalência em Dorian se caracteriza, também, como uma relação entre criatura e criador; o embate que se revela como uma linha perceptível que separa o que está visível à luz do sol, entre as ruas, calçadas, que os *homens de bem* habitam e o pecaminoso, repreensível vendado pelas sombras dentro de sua mansão.



*Figura 8: Vanessa Ives em uma sessão espírita, possuída por um demônio*



*Figura 9: Vanessa Ives em uma sessão espírita, possuída por um demônio*



Figura 10: Vanessa Ives em uma sessão espírita, possuída por um demônio

Este aspecto também está presente em Vanessa Ives, por exemplo. A personagem nos é apresentada como uma espécie de bruxa que, ao decorrer da narrativa, descobrimos ser a disputada entre duas forças diabólicas que desejam dominar seu corpo e alma: Lúcifer e Drácula. É no núcleo desta personagem que os diálogos com o sobrenatural do universo religioso são mais proeminentes. Possessões demoníacas (sequência de fotogramas 8, 9 e 10)<sup>8</sup>, manifestações sobrenaturais e representações de bruxas e feiticeiras são elementos que constituem a personagem Vanessa Ives, no entanto, este aspecto também nos é apresentado com a dupla face que discutimos: enquanto ela é extremamente humana, às vezes submissa – às demandas de Sir Malcolm Murray – e sensível, ela também tem sua sexualidade a florada durante a noite, participa dos fenômenos demoníacos e, também, é ela que, ao cair do sol, orchestra o bando para o cumprimento de seus objetivos. Esta ligação de Vanessa como o *infernal* chama atenção de Dorian Gray, que a vê como *item* exótico por sua anormalidade.

Foi no início da primeira temporada, especificamente no primeiro episódio, intitulado *Night Work* que o personagem Ethan Chandler aparece. Uma das principais características da série, isto é, a que se destaca, consiste nos diálogos que ela estabelece com o(s) universo(s) literário. No entanto, os diálogos não se constituem apenas de

---

<sup>8</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 02, temporada 1. Minutagens respectivas: figura 8: 38:09 minutos; Figura 9: 38:10 minutos e Figura 10: 38:11 minutos

relações intertextuais – uma das formas de diálogo que podem ser estabelecidas – mas também interdiscursivas, conceito que discutimos na introdução deste capítulo. Victor Frankenstein estabelece uma relação intertextual com a obra de Mary Shelley pois está marcado seu nome, determinadas falas e contextos ocorrem como na obra literária, enquanto com outros personagens, como o próprio Ethan Chandler, não se refere a uma personagem específica do universo literário, mas estabelece relações com uma tradição ou com uma gama enunciados que o próprio analista, leitor ou interlocutor precisa conhecer. No caso desta personagem, Ethan, podemos verificar a presença da licantropia, condição que transforma o portador em uma fera popularmente conhecida como *Lobisomen*. Esta personagem atravessa o imaginário popular deste os tempos antigos, pois no poema *Eclogas*, datado de meados de 39 A. C., do poeta Virgílio, uma das personagens se transforma em uma fera após ingerir algumas plantas. Nos tempos modernos, em meados da Era Vitoriana, a obra de George W. M. Reynolds se tornou uma referência com pequenas pílulas literárias de terror escritas e espalhadas semanalmente em forma de folhetins, isto representa o *Penny Dreadful*, isto é, *centavo maldito*, pois seus folhetos, e de outros autores, de estórias, eram distribuídos nas ruas e custavam apenas um penny.

As estórias de George Reynolds, compiladas e intituladas de *The Mysteries of London* (1847), por exemplo, trazem em sua ambientação uma Londres cruel, com altos índices de violência, pobreza e doença. Trata-se da representação de uma cidade obscura na qual é sob a luz da lua, na escuridão, que o sobrenatural e tudo o que é reprovável sob a luz diurna se manifesta. Assim também o é na série corpus desta pesquisa, a qual traz o mesmo nome dos folhetins da época do autor George Reynolds. O público alvo destes folhetos eram as massas da época – operários, trabalhadores manuais, sujeitos que viviam justamente nesta Londres decaída – pois os folhetos brincavam com o imaginário popular, da mesma forma que as antigas florestas medievais traziam dúvidas, receios e alimentavam o receio com o desconhecido debaixo de suas copas escura. A Era Vitoriana sustenta as mesmas inquietações, as sombras das árvores dão lugar aos sons do maquinário da Revolução Industrial e as estórias supersticiosas se fundem com o discurso cientificista: eis nossa criatura frankensteniana, composta não apenas pelo homem positivista que acredita alcançar um status de (D)eus, mas também pela força do desconhecido, reflexo das sombras que habitam as florestas proibidas em profusão com

turbinas, vapores e carvão que anima o industrial: o velho e o novo, juntos, até nos temores do homem vitoriano.

Verificamos, portanto, que estas transformações sociais e, também, contos populares estão presentes na série televisa sob a forma, por exemplo, do personagem supracitado Ethan Chandler, que porta a doença da *licantropia*.



Figura 11: Ethan Chandler vestido como caubói do velho oeste em um espetáculo recebe aplausos por sua encenação



Figura 12: Ethan Chandler vestido como caubói do velho oeste em um espetáculo recebe aplausos por sua encenação



Figura 13: Ethan Chandler vestido como caubói do velho oeste em um espetáculo recebe aplausos por sua encenação

Este personagem tem sua primeira aparição como um ator em um espetáculo itinerante (sequência de fotogramas 11, 12 e 13)<sup>9</sup>, Ethan faz uma apresentação de tiro ao alvo para o público e logo após sua apresentação, Vanessa Ives vai até o personagem para recrutá-lo para um “trabalho noturno”, trabalho no qual seus talentos (Ethan) como atirador poderão ser úteis. Como abordamos em Vanessa Ives e Dorian Gray, as personagens de Penny Dreadful atuam dentro de suas próprias tramas e Chandler não foge deste “padrão” em seus vários níveis: ele nos é apresentado como personagem nômade, vagante, em suas vidas duplas e até suas particularidades, as características que o singulariza – como sua habilidade com armas de fogo – são utilizadas para disfarçar sua identidade, mesclando-se entre vida e arte, sujeito e personagem, duas faces em um só sujeito. Vanessa Ives, então, oferece um valor pelos serviços de Ethan e, a partir daí, estabelecem uma parceria pessoal, íntima, tornando-se parte do bando. Ao decorrer da trama, a série nos revela que este personagem é um *licantropo* e que de tempos em tempos, ele perde a consciência, transforma-se em uma fera e comete chacinas pela cidade. Esta é uma das personas que Ethan tentava esconder fazendo parte de um grupo caracterizado por sua presença efêmera, que está sempre na estrada. Bakhtin na obra

*Questões de literatura e estética: a teoria do romance* aborda, por exemplo, o cronotopo da estrada:

No romance, os encontros ocorrem frequentemente na “estrada”. Ela é o lugar preferido dos encontros casuais. Na estrada (!a grande estrada”) cruzam-se num único ponto espacial e temporal os caminhos espaço-temporais das mais diferentes pessoas, representantes de todas as classes, situações, religiões, nacionalidades, idades. Aqui podem se encontrar por acaso, as pessoas normalmente separadas pela hierarquia social e pelo espaço, podem surgir contrastes de toda espécie, chorarem-se e entrelaçarem-se diversos destinos. (p.349-350, 2010)

Em suma, entende-se o cronotopo em uma relação de tempo e espaço na produção enunciativa, na composição do discurso e refere-se ao homem e seu tempo. Esses espaços têm uma significação temática e são assimilados pela arte. Trata-se de recortes da relação entre pequeno e grande tempo que trazem um determinado sentido pra narrativa. Estes espaços e tempos cronotópicos se repetem em diversos enunciados porque têm uma função, fazem parte de um projeto de dizer, como, por exemplo, o cronotopo da praça pública, sala de estar e, também, o da estrada. O cronotopo da estrada é o espaço-tempo do não-lugar, do homem transeunte, sem identidade que está à mercê do acaso e encontra, ao decorrer de sua trajetória, indivíduos de toda origem e hierarquia. Os antigos heróis de cavalaria, como Dom Quixote, utilizado pelo filósofo russo como exemplo, caracterizavam-se por este traço aventureesco representado pela constante presença do cronotopo estrada como a trilha dos heróis que buscam peripécias.

Na série, verificamos este traço aventureesco em Ethan Chandler: é um personagem sem origem, que mescla sua identidade com a dos personagens que apresenta em seus espetáculos itinerantes. O cronotopo da estrada é um não-lugar, ideal para um semi-deus que busca respostas como Hércules, para um cavaleiro que busca aventuras ao explorar o mundo como Dom Quixote e, também, para um indivíduo que busca e faz de ideário de sua vida o anonimato como Ethan Chandler. Um não-lugar para um não-sujeito. Como Mikhail Bakhtin escreveu na citação anterior, o cronotopo da estrada pode incluir o cronotopo do encontro. Em uma dessas expedições é que Ethan Chandler encontra Vanessa Ives, que o recruta quase de imediato. As duas personagens, Vanessa e Ethan, vivem suas vidas duplas, entre demônios e homens, caças e presas, múltiplas personalidades, temática presente também na obra *Jekyll & Hyde*, também conhecida como *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson’s. Na terceira temporada este

personagem, o doutor Jekyll, também é introduzido na obra como Henry Jekyll (figura 6), um dos amigos de infância de Victor Frankenstein que aspira ser um cientista de sucesso. Tanto Victor quanto Jekyll se caracterizam por sua intrepidez, são personagens que vivem em sua reclusão, na labuta de suas criações afim de alcançar algo que está além do próprio homem.

O personagem de o médico e o monstro é reconhecido na literatura mundial por sua dupla personalidade: enquanto uma se caracteriza por fera, monstruosidade, a representação das próprias trevas que habitam o homem, a outra consiste no sujeito *de bem*, sociável e dotado de razão. Na série Penny Dreadful, o doutor Jekyll auxilia Frankenstein no processo de criação de um soro que promete trancafiar o lado *bestial* do homem<sup>10</sup>. O dilema do criador e criatura aparece, novamente, como dois polos opostos, duas vozes que habitam um único ser, no qual as duas forças tentam dominar. Trata-se, assim como os outros personagens que compõem a trama da série, de um criador que tenta trancar sua criatura vil e primitiva no campanário, castelo, masmorra, em si mesmo.

Outro personagem presente na série é o Sir Malcolm Murray. Este personagem nos é apresentado como um ex-explorador que se aventurou, junto de seu filho, há anos pela África. Após um desastre que nos é revelado ao decorrer do enredo, Malcolm Murray sede sua moradia e passa a morar com Vanesa Ives. Na primeira temporada, Vanesa Ives e Murray estão a procura de mercenários para ajudar no resgate de Mina Murray, sua filha, que foi sequestrada por demônios. Em meados de 1885, o autor Sir H. Rider Haggard escreveu a obra “Mina do Rei Salomão” (1885), no qual o Allan Quatermain era o personagem principal.

Na obra, Allan Quatermain é um explorador britânico que ajudou a colonizar parte da África. Na série Penny Dreadful o personagem Malcolm Murray também detém estas características e seu plano, em todo decorrer da temporada, é arrecadar fundos o suficiente para uma última viagem de exploração. Na trama, Murray detém um passado sombrio – com traições à própria esposa e como autor de assassinatos –, sua personalidade é extremamente difusa e a todo momento ele tenta sobrepujar, dominar, a própria Vanessa Ives. Não se trata de um personagem, assim como os outros do *bando*, linear, mas ambivalente, ao mesmo tempo que mostra empatia e preocupação com Vanessa e, também, tenta resgatar sua filha, Malcolm Murray traiu sua esposa e seu melhor amigos

---

<sup>10</sup> Discutiremos sobre estes personagens de forma mais aprofundada no capítulo de análise

diversas vezes, permitiu que seu filho morresse em uma das explorações pela África e tem a seus serviços um escravo negro, de uma das tribos africanas na qual ele passou durante suas andanças, isto tudo faz de Sir Malcolm Murray um personagem complexo e, assim como os outros, beirando luz e sombras.

A série apresenta, também, uma íntima relação com a obra de Bram Stoker, *Drácula* (1897). Algumas relações intertextuais podem ser percebidas, como, por exemplo, a filha de Sir Malcolm Murray, Mina Murray, capturada por criaturas noturnas. Na obra clássica de Bram Stoker, a personagem Mina Harker, esposa do protagonista, Jonathan Harker. Na obra literária, Mina Harker auxilia o grupo de caçadores na pesquisa sobre as fraquezas do vampiro Drácula. Na série, por outro lado, ela é levada como uma refém e transformada em uma das criaturas. Outro personagem da mesma obra literária presente em *Penny Dreadful* é Van Abraham Helsing (sequência de fotogramas 14, 15 e 16)<sup>11</sup>, na obra literária este é professor de filosofia e antropologia, além de ser um cientista. Seu trabalho científico é focado nas áreas obscuras, à procura do vampirismo, áreas de estudos poucos habituais, aproximando-se do próprio doutor Victor Frankenstein.



Figura 14: Victor Frankenstein E Van Helsing são próximos na ciência e como amigos

---

<sup>11</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva *Penny Dreadful* (2014), episódio 06, temporada 1. Minutagens respectivas: figura 14: 18:56 minutos; Figura 15: 18:57 minutos e Figura 16: 18:58 minutos



*Figura 15: Victor Frankenstein E Van Helsing são próximos na ciência e como amigos*



*Figura 16: Victor Frankenstein E Van Helsing são próximos na ciência e como amigos*

Van Helsing é o personagem que segue á caça de Drácula na Transilvânia, mas, em Penny Dreadful, é o homem que ajuda Victor nos seus estudos acerca dos demônios que estão atrás de Vanessa e Malcolm Murray. As nuances entre o céu e o inferno, luz e sombras, também se revelam no caçador de vampiros. À luz do dia, Van Helsing se apresenta como um químico, cientista e professor respeitado, mas, ao cair da noite, seus hábitos consistem na procura dos fenômenos que envolvem as criaturas que Vanessa Ives e seu bando estão à procura. Van Helsing, na série televisiva, tornou-se um caçador após sua esposa ter sido transformada também em uma das criaturas sombrias.

Não buscamos, neste trabalho, elucidar todas as intertextualidades que a série estabelece, mas apontar as mais significativas para o escopo de nosso trabalho. Defendemos que cada personagem, portanto, cada membro que compõe o bando principal de Penny Dreadful não é monovalente, dicotômico, mas tem suas facetas. Este heroísmo e vilania também compõe as personagens, pois, pergunte-se: um grupo deste, o que os une? Onde há afinidades que se enlaçam entre eles como fios nesta trama? Para nós: a anormalidade. Todos possuem uma máscara. Estão sempre encenando, como se a noite fosse o momento em que de fato vivem e o mundo ao meio dia fosse uma ilusão, um palco, que exige de seu bando papéis. Pensamento este que se alinha com a produção literária da época pois a série estabelece diversas relações com as obras de Shakespeare. É na obra *As you like it* que a personagem Jacques entoa, em uma das cenas, que o mundo inteiro é como uma grande peça e os homens e mulheres são como meros atores. Podemos verificar aproximações e distanciamentos, marcados de forma intertextual e interdiscursiva, na série televisiva.

Ao serem reconstruídos na série televisiva, consideramos estes enunciados interdiscursivos e intertextuais, pois estes personagens respondem à suas obras predecessoras, fazem parte desta cadeia e ressignificam a ideia, no caso de nosso *corpus*, a qual está delimitada no núcleo de Frankenstein, o que é ser *criatura, monstruosidade*, enfim, Frankenstein. Este diálogo interdiscursivo aparece, também, em outras obras, nas quais estabeleceremos as aproximações no próximo momento da pesquisa, revelando-nos não um Frankenstein linguisticamente, textualmente, explicitamente marcado, mas características discursivas que se aproximam da ideia do ser a qual chamamos de *frankensteniano*. Trouxemos breves excertos sobre alguns dos personagens, de forma individual e dialógica, mas isto foi apenas para que pudéssemos ressaltar o caráter unificador deste grupo. Não é a primeira vez que ícones da literatura gótica, da Era Vitoriana, são reunidos afim de *salvar o mundo*, afinal, o Círculo de Bakhtin escreve que o enunciado é um elo em uma cadeia discursiva, estabelece, portanto, relação com produções antecessoras e predecessoras.

É possível estabelecer uma relação interdiscursiva, por exemplo, entre a série televisiva *Penny Dreadful* e *Liga extraordinária*, em inglês conhecida como *The League of Extraordinary Gentlemen* (1999) (figura 1). O critério para citar esta obra foi o de selecionar um enunciado que se aproximasse de uma das características que ressaltamos em *Penny Dreadful*: os personagens não estão isolados, mas juntos, interagindo entre si, eles têm uma missão em comum e cada diálogo é pensado em um contexto coletivo (dialoga com as outras personagens que fazem parte do bando), não individual, por isto trouxemos a obra *The League of Extraordinary* (1999). Esta obra foi inicialmente produzida em quadrinhos pelo roteirista e desenhista Alan Moore e Kevin O'Neill, ela também é conhecida por construir suas tramas a partir do agrupamento de personagens advindos da literatura britânica como: Capitão Nemo, Allan Quatermain, o médico e o monstro, Dorian Gray e entre outros. Estes personagens, assim como em *Penny Dreadful*, unem-se para cumprir missões relativas ao próprio universo literário.



Figura 17: à esquerda *The Legend Extraordinary Gentleman* e à direita, *Penny Dreadful*

A presença da intertextualidade e interdiscursividade pode ser sentida, também, como nos deteremos em seus pormenores no capítulo de análise, na arquitetônica composicional dos sujeitos das tramas, mais especificamente, nas criaturas de

Frankenstein. Algumas personagens, como Caliban, tem seu caráter construído a partir de referências literárias, às vezes, utilizando versos inteiros para referenciar si, mostrando-nos que parte de sua identidade gira em torno da literatura. A literatura apresenta-se como um de seus *outros*. No terceiro episódio da primeira temporada, intitulado *Ressurrection* (2014) verificamos de forma clara a presença da literatura como uma das facetas que constitui a criatura, pois, abandonado na casa que antes fora de seu criador, Caliban desenvolve suas características cognitivas, aprendendo a ler e a interpretar o mundo a partir das obras literárias deixadas para trás por Victor Frankenstein. Nesse ato de compreensão e, também, interpretação, as obras literárias vêm como palavra alheia, um *outro*, e é por meio do diálogo que nós nos alteramos, (re)construímo-nos. Os poetas os quais Caliban cita para se referenciar vêm como parte da personagem, faz parte de seu *todo*, de seu acabamento estético. Mesmo o nome (Caliban) a qual recebe de um proprietário do teatro *Grand Guignol*, tem sua origem em William Shakespeare da peça *The Tempest*, o personagem que carrega este nome era representado por um homem animalesco, instintivo e primitivo, não civilizado, justamente como a criatura de Frankenstein é referenciada.

O aspecto do teatral e os diálogos que a série estabelece com o teatrólogo William Shakespeare, inclusive, são latentes no núcleo de Victor Frankenstein. Como pontuado ao decorrer deste capítulo, as personagens são multifacetadas, apresentam-se de formas distintas entre as luz e as sombras – literalmente – pois enquanto, à luz do sol, são pessoas *comuns e civilizadas*, ao pôr do sol seus aspectos “demoníacos” e “reprováveis” pelos olhos dos “homens de bem” se sobrepujam. Caliban, o primogênito de Frankenstein, vive no sótão, na coxia de um teatro que tem seus espetáculos baseados nos *penny dreadfuls*, isto é, nas histórias sensacionalistas de terror e horror. Caliban não está nos holofotes, sequer nas margens – pois o sujeito na margem, apesar de distante do centro *civilizado*, ainda é visível –, não, a criatura é invisível e vive nos bastidores puxando cabos, movendo alavancas e organizando a logística das peças que os homens civilizados encenam. É comicidade e tragédia, a ligação de Shakespeare com o núcleo de Frankenstein é latente, pois são os homens civilizados que encenam, por poucos minutos, papéis monstruosos e sensacionais, atuam ser aquilo que é Caliban.

---

### 1.3 Os filhos de Frankenstein, as criaturas de Penny Dreadful

A série televisiva *Penny Dreadful* tem como base, como situamos anteriormente, personagens de obras literárias icônicas da literatura britânica. Dedicamo-nos, nesta pesquisa, a tratar de um dos personagens mais populares da literatura mundial: doutor Victor Frankenstein e sua(s) criatura(s). A narrativa, assim como na obra, apresenta-nos o início do século XX como ambientação, meados da Era Vitoriana. Algumas transições marcam este espaço-tempo, trata-se do início da Revolução Industrial, período do positivismo, cientificismo e a busca do homem pelas inovações nas áreas da medicina e, também, da tecnologia. É neste quadro que Victor Frankenstein é reconstruído. O doutor nos é apresentado como um sujeito deslocado e extremamente calculista e alheio à afetividade, esta racionalidade faz referência a seu próprio tempo-espaço, reflete e refrata o homem máquina que não pode parar ou sentir e esta característica retratada de forma negativa é acentuada pelo posicionamento antipático assumido por este (Victor) em relação à Vanessa Ives, personagem que, como um fio condutor que agrupa os personagens à sua volta, busca o auxílio profissional do doutor. Como já pontuamos, verificamos uma relação complexa do homem com o próprio homem ao decorrer da série televisiva. É a partir da interação com o Outro que o sujeito, de atos concretos, constitui-se socialmente e revela suas facetas. Ao decorrer da trama os sujeitos se posicionam esteticamente em relação ao outro, e, por afinidade ou diferenças, constroem suas relações afetivas, sempre singulares.

Após se posicionar de forma racional e não empática em relação às personagens, Victor Frankenstein recita versos de Shakespeare, a qual Vanessa Ives completa. É neste diálogo, entre estes dois sujeitos, que verificamos a linha tênue que compõem a constituição ambivalente das personagens, pois enquanto o doutor, por um lado, nos é apresentado como um sujeito insensível às relações afetivas, racional e metódico, é extremamente sensível às artes, como a poesia, enfim, à literatura. No segundo episódio, primeira temporada, parte da delimitação desta pesquisa, uma das criações de Victor Frankenstein é introduzida na série. Acreditamos que este caráter não-dicotômico, no núcleo de Frankenstein, tem sua maior expressão nos nascimentos da criatura. É a partir deste acontecimento, que marca os três episódios selecionados, que verificamos os laços que Victor sustenta com suas criações. A caracterização fisionômica, o convívio social

das criaturas em uma relação entre criatura e sociedade e, também, entre criatura e criador, traz a tensão que marca esta ambivalência.

A primeira criatura que nos é apresentada é trazida ao mundo de forma pacífica. Como um filho recém-nascido, Victor assume um papel fraternal e seleciona um nome para a criatura. Apesar de cogitar o nome que leva o personagem bíblico Adão, posicionando-se como o deus que está acima da morte, este decide nomear sua criação a partir das obras de Shakespeare e de maneira “aleatória” – Victor abre o livro, folheia as páginas e sua criatura interrompe o fluxo de páginas com um dedo em cima de um nome: “Proteus”. Como apontamos, a série estabelece diversas relações intertextuais e discursivas, mas uma das mais latentes no núcleo de Frankenstein é o dramaturgo William Shakespeare. É neste capítulo que abordaremos alguns diálogos que a série estabelece com, especificamente, o núcleo de Frankenstein, portanto, é preciso pontuar de início que os personagens de Penny Dreadful são, antes de tudo, atores. Atores que compõem uma peça. Atores de si mesmos, pois sua característica ambivalente os torna multifacetados.

O nome “Proteus” vem da comédia *The Two Gentlemen of Verona*, a principal temática desta comédia é a amizade e traição. Quando Valentine é enviado para Milan, Proteus é obrigado a abandonar sua amada, Julia, e seguir com Valentine. Lá, Valentine se apaixona por Sílvia e Proteus, que também se apaixona por Sílvia, elabora uma armadilha para afastar Valentine e sua amada. A amizade dos dois personagens apresenta estas nuances, peripécias, até que, ao final, estabilizam-se. A estória é sobre dois melhores amigos, assim como o laço de Victor Frankenstein e sua criatura, com é apontado ao final do segundo episódio, no qual Frankenstein declara sua afeição por Proteus – criando o contraste entre a seleção de nomes para ambas personagens em relação ao seu criador: Proteus, o homem de Victor Frankenstein e Caliban, a criatura primitiva e vil. O nome, no entanto, não se esgota aí, pois ao final da excursão de Proteus e Frankenstein pela cidade, a criatura é arremetida por lembranças de sua vida anterior à morte. Nesta vida, de acordo com Proteus, ele era um homem do mar, um marinheiro, assim como o deus grego *Proteus*, filho de Oceano e Tétis e também chamado por *Nereus*. Há, portanto, duas referências em seu nome: a peça de Shakespeare, que enfatiza o laço de Proteus com seu criador e, também, sua origem como homem do mar, assim com a divindade grega.

Após o nome ser decidido, “Proteus”, o doutor o leva para a cidade para que este possa se sentir parte do organismo social. A caracterização fisionômica de Proteus (Figura 12) nos traz o aspecto de normalidade, um padrão “aceitável” para Victor. Não há

características destoantes com o restante dos homens. A recepção de Victor à esta criatura é fraternal, de um pai que assume seu filho e o ensina, aos poucos, como comer, andar, falar, enfim, como ser *homem*, como habitar o mundo como seu criador habita. Mais uma vez verificamos a faceta de Frankenstein como homem cartesiano, metódico, entrar em conflito com uma suposta sensibilidade que se revela na interação entre criador e criatura. O que há não é rejeição, mas acolhimento e este ato marca o laço de afeição recíproca entre os dois sujeitos ao decorrer da caminhada entre as ruas da cidade. Ao final deste episódio Proteus é levado de volta para a residência de Victor e, durante uma conversa com o doutor, duas mãos atravessam o peito da criatura, revelando-nos uma forma humana atrás de Proteus, que o rasga, despedaça-o, como se este fosse um traje incômodo a qual estava vestindo. A posição da câmera apresenta este momento como um nascimento, a vida que nasce a partir da morte, atravessando-a. Esta nova vida traz em si o sangue que representa a dor do parto, a selvageria pela sobrevivência em um movimento dialético. Aqui, a morte que deu lugar à vida (sequência de fotogramas 18, 19 e 20)<sup>12</sup>. Temos, até este momento da narrativa, duas representações de nascimento. Enquanto uma se faz pacífica, a outra é conturbada.



*Figura 18: Proteus é atravessado por Caliban*

---

<sup>12</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 02, temporada 1. Minutagens respectivas: figura 18: 58:46 minutos; Figura 19: 58:47 minutos e Figura 20: 58:48 minutos



*Figura 19: Proteus atravessado por Caliban*



*Figura 20: Proteus atravessado por Caliban*



*Figura 21: O rosto de Caliban e de Frankenstein manchado com o sangue de Proteus*



*Figura 22: O rosto de Caliban e de Frankenstein manchado com o sangue de Proteus*



Figura 23: O rosto de Caliban e de Frankenstein manchado com o sangue de Proteus

A criatura que (re)nasce a partir de Proteus, de acordo com o enredo, é Caliban, o primogênito de Frankenstein. Revela-se, neste momento, um embate palpável entre o doutor e Proteus e entre o doutor e sua criatura primogênita. Por se tratar de um enunciado não só verbal, mas, também, visual, o enunciado conta, em sua arquitetônica composicional, com diferentes materialidades para a construção de sentido (materialidades as quais abordaremos no capítulo teórico com mais profundidade). A tensão ideológica é acentuada pela representação fisionômica das duas criaturas, enquanto Proteus é apresentado com uma fisionomia *padrão*, com menos cicatrizes, retalhos, com a pele de coloração “natural”, a segunda criatura, conhecida como Caliban, apresenta uma imagem deformada, marcada, uma coloração que denota a ausência de circulação sanguínea como se este não estivesse *vivo*. Tanto o pai quanto o filho primogênito carregam, em suas faces, corpo, mãos, o sangue da “criança” morta (Protheus)<sup>13</sup>.

No capítulo de análise abordaremos estas e outras questões de forma ampliada, à luz das concepções bakhtinianas, mas é importante pontuar questões fundamentais acerca das relações destes personagens. Essa distinção é reforçada pela relação entre criador e criatura, a qual, com Proteus, é uma relação fraternal e com Caliban é de negação. Victor o acolhe (Proteus) como filho, enquanto, para Caliban, o que marca a constituição desta

---

<sup>13</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva *Penny Dreadful* (2014), episódio 02, temporada 1. Minutagens respectivas: figura 21: 58:56 minutos; Figura 22: 58:57 minutos e Figura 23: 58:58 minutos

personagem é o abandono de seu criador e a repulsa pela sua aparência tida como “monstruosa”. Podemos verificar a presença de duas vozes que entram em embate, colidem, superestrutura e infraestrutura, em um movimento dialético-dialógico. Enquanto temos a voz hegemônica, Frankenstein, ideologia oficial, que tenta concretizar uma visão estabilizada de “normalidade” de cima para baixo, Caliban se posiciona como avesso à essa padronização, uma voz de resistência ao imperativo hegemônico.

A criatura primogênita de Victor Frankenstein é introduzida definitivamente como elemento constitutivo da trama no terceiro episódio da primeira temporada intitulado *Ressurrection*. É neste episódio que a narrativa do doutor e de sua criação, até aquele momento, se cruzam e a série nos revela o passado de Victor, fenômenos que constituem este sujeito, assim como os acontecimentos que sucederam o abandono do doutor à criatura. Neste episódio a narrativa da série também se cruza com a da obra de Mary Shelley (1818), apresentando-nos um personagem frágil, também marcado pela morte e ausência de pessoas importantes, motivando-o a buscar formas de interromper este ciclo. A morte da mãe, tia e de seu cão justifica a paixão, a qual se pode dizer também obsessão, pela ciência natural. Os acontecimentos que marcaram a história de Victor se fazem importantes, também, para entender como este se posiciona em relação às pessoas que o cercam e, é claro, para entender o ato de abandono e de exclusão que este reproduz na relação com suas criaturas. Mesmo no funeral de sua tia, Victor é introspectivo, encontra-se recluso, tomando distância dos laços familiares e demonstrações de afeto. No núcleo de Frankenstein, o abandono, a reclusão e o embate entre morte e vida são temáticas recorrentes.

Assim como a narrativa de Victor, a trajetória de Caliban também se cruza com a da obra de Shelley. Ao decorrer do episódio, visualizamos os ideais, valores e referências que compuseram o personagem. Caliban teve seu nascimento conturbado, enquanto Proteus foi acolhido como “filho”, esta criatura foi negada e excluída, não foi recebida por seu “pai”. Na obra de Shelley, o momento que a criatura acorda é aterrorizador a fisionomia desta, para Victor, também é perturbadora. Essa cena, para o doutor, é descrita da seguinte forma,

Como descrever minhas emoções diante da catástrofe, ou como esboçar o infeliz que eu, com dores e cuidados infinitos, havia me empenhado em formar? Seus membros eram proporcionais, e havia escolhido suas feições para que fossem belas. Belas! Santo Deus! Sua pele amarela mal cobria a atividade dos músculos e artérias abaixo; seu cabelo era

escorrido, de um negro lustroso; os dentes, de uma brancura perolada. Estas exuberâncias, no entanto, só formavam um contraste ainda mais horrendo com seus olhos serosos, que pareciam quase da mesma cor das órbitas de um branco pardo onde se fixavam, e com a pele enrugada e os lábios finos e negros. (p.83, 2017)

A obra de Shelley traz a visão de Victor acerca de sua criação e pontua seu posicionamento ideológico em relação à “monstruosidade” que ele criara, antes mesmo que ela perceba seu lugar no mundo. É assim que o doutor é representado na obra e, neste paralelo, é em semelhante tom que Frankenstein e sua criatura são representados na série *Penny Dreadful*. Caliban nasce em agonia, há sangue pelo chão e raios, trovões, tingem o céu fora de seu laboratório, elementos que constituem o cenário aterrorizador de nascimento desta criatura.

Em seu nascimento, a primeira ação humana experimentada por Caliban, diferente de seu “irmão” Proteus, foi a negação. Assim como Frankenstein, a criatura é composta por retalhos, pedaços emocionais costurados, marcas do sujeito se constituiu a partir da perda e ausência em lugar da fraternidade. Sem seu “tutor”, como Proteus teve em Victor, Caliban reside na casa que outrora fora de Frankenstein e passa a observar a cidade a partir de uma janela voltada para as ruas movimentadas. Sem seu “tutor”, como Proteus teve em Victor, Caliban reside na casa que outrora fora de Frankenstein e passa a observar a cidade a partir de uma janela voltada para as ruas movimentadas. É importante salientar que o lugar que a criatura ocupa para observar o homem é na margem, afastado do convívio, em uma fresta (figura 24, 25 e 26)<sup>14</sup>. A posição da câmera marca este espaço entre homem e sociedade que se relaciona, também, com o falecimento da tia de Victor. Ao longe, entre as folhas de árvore e as folhas dos livros, nas sombras das copas e dos tijolos, estes dois sujeitos revelam a cisão entre si e o mundo.

---

<sup>14</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva *Penny Dreadful* (2014), episódio 03, temporada 1. Minutagens respectivas: figura 24: 10:17 minutos; Figura 25: 10:18 minutos e Figura 26: 10:19 minutos



*Figura 24: Caliban, a partir da janela, observa os homens*



*Figura 25: Caliban, a partir da janela, observa os homens*



*Figura 26: Caliban, a partir da janela, observa os homens*

Os vidros que separam a criatura e sociedade se tornam seus “tutores” e é a partir desta janela que Frankenstein assimila sobre o que significa ser homem, ali ele assiste à representação da humanidade na prática. Diferente de Proteus, Caliban não foi introduzido na sociedade, não foi acolhido pelos homens. A criatura, por meio deste quadro vivo, observa o tratamento que o homem dispõe ao seu igual, homem com o próprio homem e, também, entre os homens e os animais. Caliban apreende o homem como um ser cruel, sádico, a qual baseia suas relações na morte, subjugação e dor. Estas são as referências afetivas que, a partir da observação, constituem a criatura e a ensinam como deve se portar na sociedade, uma vez que ela não se reconhece com parte dela, mas um membro amputado, desagradável, que dispõe de tratamento utilitário, por meio da violência, como um animal. Este se reconhece, afinal, como bicho. Ao decorrer da narrativa, ao tentar andar pela cidade, é escorraçado, violentado por sujeitos que não aceitam tamanha “monstruosidade”. Na casa, a partir da janela, a criatura busca compreender a relação entre si e o mundo e percebe uma cisão. Esta cisão, também, física e está registrada na face de Caliban. Ele (a criatura) vê em si remendos, cortes, cicatrizes

e percebe que não faz parte deste mundo (figura 27, 28 e 29)<sup>15</sup>. Ele percebe que, se “isto” é ser “homem”, ele era, de fato, um animal.



*Figura 27: A criatura começa a refletir sobre suas cicatrizes*



*Figura 28: A criatura começa a refletir sobre suas cicatrizes*

---

<sup>15</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 03, temporada 1. Minutagens respectivas: figura 27: 10:37 minutos; Figura 28: 10:38 minutos e Figura 29: 10:39 minutos



*Figura 29: Caliban observa seu reflexo*

A figura 17 é icônica. Aproximando-nos de um rascunho para análise, necessária para entender como o autor-criador, instância valorativa do autor-pessoa, posiciona-se em relação ao *todo* desta personagem, observamos a figura 18. Há uma sobreposição de imagens, revelando-nos parte do todo da personagem mesmo tempo que temos um momento de introspecção do próprio sujeito que, igualmente, assume uma perspectiva sobre si. Visualizamos, na esquerda, Caliban tocar seu rosto e concluir consigo, afinal, que nessa sociedade de homens tão cruéis, ele só poderia ser de fato um animal. Seus olhos são uma mescla entre amarelo e vermelho, as marcas cortam seu rosto quase por inteiro e sua pele comporta um tom cinzento, de ferro, como se este fosse máquina ou, então, qualquer outra coisa, menos “homem”. À direita, janela, o quadro vivo que traz consigo a representação do homem. Há dois planos visuais na cena, sobrepostos, que enquanto traz Caliban tocando em seu rosto e refletindo sobre quem, de fato, ele é neste “mundo” (des)humano, têm em seu fundo sujeitos que se enquadram na “normalidade” vagando pelas ruas, distantes, levemente esfumados e indiferentes, como é a relação do próprio Caliban com este círculo social. Não foi por seu criador ou, então, pela relação amistosa com os homens que a criatura, eventualmente, aprendeu a reconhecer palavras, mas pelas obras literárias abandonadas por Frankenstein. A partir das palavras, esta encontrou em contato com os livros de Frankenstein e encontrou, neles, uma espécie de acolhimento.

Tanto o livro quanto a janela assumem um papel de tutores à criatura e, como signos ideológicos, elas refletem e refratam a realidade, tornam-se parte da constituição de Caliban que passa a se referenciar, posicionar-se, a partir do que apreendeu e das obras, palavras de *outro*, alheias, nas quais este se apropria e de maneira intertextual e interdiscursiva passa a compor o todo estético da personagem. O sujeito se constitui na e pela linguagem, esta é a mediadora do sujeito na relação com o que é “real” (um dado real nunca apreendido, mas distorcido pelo caráter ideológico do signo) e este outro faz parte de um *eu* sempre inconcluso, que exige a presença deste outro que nos compõe de maneira combativa, não pacífica, em uma relação dialético-dialógica. Estes seus *outros*, a janela, os livros, portanto, relacionam-se dialogicamente com a personagem, revela-nos estas facetas de uma mesma criatura.

A série, como já pontuado, utiliza-se de intertextos e interdiscursos para representar suas personagens, constituindo-as, compondo sua arquitetônica enunciativa. Ainda no terceiro episódio da primeira temporada (*Ressurrection*), temos outro acontecimento que se relaciona com o livro. Aliás, é um dos clímaxes da obra literária: o encontro e enfrentamento entre criador, deus-homem, e criatura, o primogênito. Diferente da obra literária, a qual estes se encontram em meio à uma trilha perdida entre montanhas, na série literária o embate emblemático ocorre na própria residência do doutor Frankenstein. Após traçar o percurso que cada personagem percorreu para chegar até ali, cruzando as narrativas do percurso, até aquele momento, entre deus e criatura, justificando-nos suas ausências, danos e atos. E aqui, novamente, como, temos a representação do discurso ambivalente que permeia estas personagens: o “velho mundo” e o “novo mundo”. Temos os valores da modernidade em contestação à antiguidade. É a partir de Protheus, de sua morte, que Caliban renasce para nós na narrativa. O apagamento de um sujeito traz à luz o *Outro*, em um movimento dialético de negação do Ser. Nisto, a vida que, com a morte, nos traz a ressurreição, a criação, outra vida. No enfrentamento, temos o movimento dialético entre as criaturas: não se trata da morte, mas do que é “novo” que nasce dos “velhos” valores.

É Frankenstein, um sujeito humano que aspira ser deus que traz a vida à uma criatura de capacidades e constituição desconhecidas, este é o diálogo que marcado entre criador e criatura em seu enfrentamento. Caliban assume-se não mais como animal, mas também nega esta valoração “humana”, este se posiciona como algo além, “novo”, superior ao “homem”. Esta posição é marcada pelo uso da poesia, de forma intertextual e

interdiscursiva. Ao citar John Keats e William Wordsworth, poetas *pastoris* que recorrentemente em suas obras abordam valores do campo, Caliban pontua que ele é criação moderna, a qual não se sustenta mais nos valores *pastoris*, pontuados pela criatura como “antigos”. A criatura representa a modernidade: a mecanização, o homem-máquina, as turbinas, os vapores, a noção de “progresso” não apenas industrial, mas ideológico, subjugando a ideia de “homem” que Victor Frankenstein sustenta e que esses poetas supracitados sustentam em seus trabalhos.

Este momento é importante para nós. Ao contextualizar esta representação de Frankenstein e suas criaturas na série televisa, nós seguimos um percurso filosófico: Penny Dreadful traz a representação do homem da modernidade. A partir da obra literária de Shelley e a série Penny Dreadful, a qual parte do livro, traçamos nossa reflexão sobre o que é ser Frankenstein, monstro e homem, vilão e herói. É importante que estas características sejam observadas ao decorrer de nossas leituras pois consideramos a pesquisa importante não apenas pela mobilização dos conceitos, aliadas ao método dialético-dialógico para análise de um enunciado *verbivocovisual* (marca de nosso grupo de estudos) mas, principalmente, pela relação entre arte e vida. O discurso do “homem moderno” que compõe a personagem está marcado sócio historicamente em nosso pequeno e grande tempo, evidenciando não personagens – podemos enxergar a vida como uma grande peça, como William Shakespeare propõe a partir de um personagem na obra *As you like it* escrita entre 1599 e 1623 – mas homens e mulheres que, de frestas, à margem, isolam-se ou são isolados em um discurso globalizante, desmembram-se em um discurso capitalista que exige torpor, a qual não permite que o homem sinta.

Além das duas criaturas aqui abordadas – Proteus e Caliban – há, ainda, mais um nascimento e, este, diferencia-se dos outros por se tratar de uma criatura feminina. É no episódio conhecido como *Verbis Diablo*, primeiro episódio da segunda temporada, que o doutor traz a primeira figura feminina entre suas criações. Há uma aproximação com o discurso bíblico, pois, assim como Adão, o personagem bíblico criado do pó por Deus, Caliban, nessa altura da série autoproclamado “John Clare” (em referência a outro poeta da tradição inglesa), a criação do homem-deus Victor sente o peso de estar só e clama por uma companheira. Na obra literária o ato de criação da criatura mulher nunca chega a acontecer pois Victor sente receio de suas criações procriarem entre si. Na série Penny Dreadful, por outro lado, Victor, impelido por John Clare, traz Lily de volta à vida para servir aos propósitos pré-estabelecidos de seu “mestre”: casar-se com John Clare. O nome

escolhido pelo autor-criador também não é à toa, uma das referências ao nome “Lily” dialoga com a prima de criação de Victor Frankenstein na obra literária de Mary Shelley, como o seguinte excerto nos revela:

A partir de então, Elizabeth Lavenza se tornou minha companheira de brincadeiras e, ao crescermos, minha amiga. Era dócil e de bom temperamento, mas alegre e travessa como um inseto de verão. Embora fosse cheia de vida e animada, seus sentimentos eram fortes e profundos e sua disposição incomumente afetuosa. Ninguém desfrutava melhor da liberdade do que ela, embora ninguém se submetesse com mais graça às restrições e aos caprichos. (SHELLEY, 2017, p.53)

Na obra literária o próprio Victor Frankenstein ressalta o caráter dócil e submisso de Elizabeth às regras que lhe são impostas e esta característica de Lily-Elizabeth é mantida na série: a criatura acata aos desmandos e às preferências de seu criador de forma passiva. Lily, assim como as outras criaturas, acorda sem suas lembranças e Frankenstein se encarrega de ajudá-la. Por um período, Lily vive com Victor para que ele ajude em seu desenvolvimento cognitivo e, enquanto a ajuda, o doutor também (re)constrói, aos poucos, fio por fio, suas memórias de forma que mais lhe apraz. Aliando o acréscimo da figura de John Clare às suas memórias (nas quais Victor afirma que Lily era sua noiva antes de ela ter perdido suas memórias) e as visitas da criatura primogênita à sua nova pretendente, Lily tem sua vida anterior cirurgicamente construída e preenchida. Mas não é apenas sua memória e seu sistema cognitivo que o doutor trabalha na criatura mulher, ele também, chamando-a de prima e afirmando, portanto, um laço familiar que lhe concede uma suposta autoridade, ensina-a a se comportar de acordo com os regulamentos comportamentais para gênero feminino da época e, partindo destas “regras de etiqueta”, transforma-a, desde seu cabelo até suas vestimentas e posturas, enfim, impõe-na suas preferências.

Ao Proteus nascer, Victor Frankenstein recebeu-o. Ensinou a seu “filho” o que é fazer parte dos “seres humanos”, colocou-o em contato com os homens como se estes fossem seus iguais. Tratamento diferente foi imposto ao seu outro filho, Caliban. Enquanto para um a mão de Victor acolhe como pai, para outro, a mesma mão afasta como carrasco. No caso de Lily, esta não é negada como o primogênito, mas a participação de Frankenstein no desenvolvimento de Lily não é fraternal. Instaure-se uma relação de poder. Para Caliban, a voz de Victor é a da superestrutura, hegemônica, que rechaça sua criação a partir de um discurso plástico, que define os parâmetros para o que

é aceitável, o que é “humano” e o que é negado, “monstruoso”. A mesma voz hegemônica, agora, impõe as regras sobre como uma mulher deve se vestir, comportar-se e submeter-se. Em um primeiro momento Lily se submete aos desmandos de seu criador, sem questioná-lo e todo comportamento, desta arquitetônica constituída entre os dois, é de controle, mesmo (e ainda mais) que haja afeição por parte de Victor por Lily. Para o doutor, Lily se torna um objeto, posse. É possível verificar, no núcleo da criatura-mulher um discurso bíblico que permeia as personagens: Caliban, como o Adão solitário no paraíso – condenado a viver em uma reclusão edênica imposta, de cima para baixo, por Victor – exige de seu criador uma companheira que compartilhe de sua “monstruosidade”. Assim, Lily é trazida ao mundo com o propósito semelhante à de Eva, a companheira trazida à vida, por si só, a partir de uma objetificação.

Em determinada altura da trama, no entanto, Lily assume um posicionamento independente, negando-se a manter-se submissa às ordens de Victor Frankenstein. Segundo algumas leituras dos apócrifos bíblicos, Lilith foi a primeira mulher de Adão, criada a partir do pó – não de sua costela – como seu companheiro. Esta se rebelou contra Deus e abandonou o paraíso, negando, simultaneamente seu criador e seu pretendente. Enquanto, para Caliban, temos a presença de Lily como Eva, para Victor, no entanto, em uma relação de criador e criatura, Lily assume um posicionamento independente, colocando-se como Lilith<sup>16</sup>.

#### **1.4 O discurso frankensteniano na modernidade líquida**

A partir de um diálogo com o conceito aristotélico do *ethos*, pensamos a concepção de um suposto discurso a qual chamamos de *Frankensteinianismo*. Para a construção de um determinado *ethos*, seleciona-se os traços composicionais *éticos* para emoldurar e apresentar uma imagem crível ao interlocutor. O *ethos* é um artifício retórico a qual, neste contexto enunciativo que abordamos, a própria arquitetônica da obra faz a seleção dos recursos – materialidades visuais, sonoras, gestuais, entre outros que compõem o projeto de dizer do enunciado – para construir uma caracterização da personagem. Trata-se, por tanto, de características composicionais presentes nas

---

<sup>16</sup> Discutiremos sobre a construção das criaturas em relação ao criacionismo bíblico de forma mais profunda no capítulo de análise.

arquitetônicas discursivas que singularizam um discurso comum, um discurso *frankensteniano* que permeiam outras produções. É na obra de Shelley, por exemplo, que verificamos problemáticas que originam nossa flexão, estas problematizações marcam as relações entre: criador e criatura, criatura e sociedade e, também, entre a criatura consigo. Refletiremos, neste capítulo, de que forma o *autor-criador* mobilizou as materialidades do gênero em questão para elaborar sua arquitetura, construir seu *projeto de dizer*.

Victor Frankenstein deseja viver, viver para superar a morte. Mas, a criatura, por outro lado, deseja morrer. O doutor aspira criar a vida, mas esta “vida” é máquina, vida que não é gente, deseja a morte. Ao decorrer da obra, temos algumas relações que caracterizam este discurso que está vivo pela criatura. Na obra literária, em determinado momento da narrativa a criatura reflete sobre sua condição “monstruosa”:

Ao ler, porém, concentrava-me de modo particular em minha própria condição e sentimentos. Achavam-me semelhante, embora, ao mesmo tempo, estranhamente diferente dos seres sobre os quais lia e de cuja conversa era ouvinte. Identificava-me com eles e os entendia em parte, mas minha mente ainda era informe; não dependia de ninguém e não estava relacionado com ninguém. ‘O caminho de minha partida estava livre’, e não havia ninguém para lamentar minha destruição. Minha aparência era horrível, minha estatura gigantesca. O que significava isso? Quem era eu? O que era eu? De onde eu vinha? Qual era o meu destino? Tais questões me ocorriam constantemente, mas eu era incapaz de responde-las”. (p.185)

A criatura, neste ponto da obra de Shelley, esconde-se nos fundos de uma pequena residência e, de lá, observa a vida comum dos moradores. Este “comum” é o que traz fascínio para a criatura, pois esta não tem a possibilidade de se relacionar da mesma forma. A criatura, portanto, observa pela *fresta*, ao longe, apartada, uma vida (in)comum que lhe é tão próxima, mas tão distante. Neste trecho se revela um dos pontos importantes para a caracterização de um possível discurso frankensteniano: a *fresta*. Esta é a cisão na problemática entre criatura e sociedade. É a partir desta fresta que o *monstro* se relaciona com o homem, esta fresta o mostra como o homem se relaciona com o próprio homem e, a partir daí, nasce uma afeição da criatura e um desejo de se relacionar como *igual*, de forma *humana*. Ao sair da “margem” e ir até os homens, os quais tanto tempo a criatura observou, suas motivações são interrompidas; ao encontrar a criatura, os moradores se precipitam violentamente em direção à criatura, obrigando-a a se esconder, fugir. Como

pontuamos anteriormente, há parâmetros construídos coletivamente que definem as linhas tênues entre o “monstruoso” e o “belo” e, estes mesmos parâmetros, rebaixam a criatura para um nível trágico, demoníaco e não-humano, portanto. Esta é a concretização da problemática entre criatura e sociedade: a criatura, a qual fora criada para ser o mais perfeito reflexo da divindade que reflete o homem, carrega em si, ao contrário, o profano em suas delineações fisionômicas. Esta é a ambivalência que a criatura porta em sua constituição.

Esta fresta pode ser verificada em outros enunciados. Na série *Penny Dreadful*, este é o momento que a criatura se encontra, reflexiva, na residência de seu criador. É a partir da *fresta*, das sombras, que a criatura observa, por exemplo, uma peça de horror que se passa em Grand Guignol (sequência de fotogramas 30, 31 e 32)<sup>17</sup>, teatro a qual a criatura passa a morar – em uma espécie de subsolo, afastado das outras pessoas – em troca de auxílio no funcionamento da peça.



*Figura 30: Caliban nas sombras observando a peça*

---

<sup>17</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva *Penny Dreadful* (2014), episódio 03, temporada 1. Minutagens respectivas: figura 30: 23:08 minutos; Figura 31: 23:09 minutos e Figura 23: 23:10 minutos



*Figura 31: Caliban nas sombras observando a peça*



*Figura 32: Caliban nas sombras observando a peça*

O teatro *Grand Guignol*, historicamente, é um espaço artístico voltado para as peças do gênero “horror” e “terror”, figuras horripilantes, assassinos da época e monstros são representados nas peças. Trata-se de um teatro carnavalizado no qual os valores de “normalidade” e “monstruosidade” são invertidos: o que está à margem, quem é renegado, é enaltecido e alvo do fascínio dos homens. É neste lugar que Caliban encontra moradia. Característica parecida pode ser verificada, também, na obra cinematográfica adaptada do livro de Victor Hugo: “O Corcunda de Notre Dame” (1995), produzido pelas indústrias Walt Disney. O protagonista da obra é Quasímodo e nos primeiros minutos da

obra cinematográfica o bufão, que carrega em si, segundo Jean Chevalier (2012), a representação da figura carnalizada, nos revela o significado do nome da criança: meio-formado. Quasímodo se refere à sua constituição fisionômica, uma “criatura” criada ou, melhor, moldada em sua cognição e constituição psicológica, por Claude Frollo, um bispo. No início da obra, ao nos contextualizar o embate da mãe de Quasímodo, uma cigana, contra Frollo, o bispo, o bufão leva nosso olhar à uma representação, por meio de fantoches, do crescimento do protagonista que sobe as escadas do campanário e, logo em seguida, questiona-nos: “Quem é o homem e o monstro, quem é?”. Logo no início, portanto, o bobo (que não é da corte, mas das ruas) já nos traz a ambiguidade que compõe o núcleo narrativo de Quasímodo e Frollo, os valores e o parâmetro plástico, de aceitação coletiva, são colocados em cheques no questionamento, uma pergunta aberta a qual nos exige um posicionamento estético, uma resposta.

Nesta narrativa, a criatura vive em um campanário e, a partir deste lugar, lá de cima, espaço a qual não tem autorização para deixar, ela observa os homens viverem de forma despreziosa (sequência de fotogramas 33, 34 e 35)<sup>18</sup>, indiferentes, alheios ao círculo fechado ditado pelas delimitações valorativas que pautam a reflexão acerca do aceitável ou não em uma perspectiva plástica. Quasímodo, então, observa, questionando-se o porquê de não poder fazer parte destes grupos. É a fascinação da criatura pelos homens, este campanário também ensina Quasímodo.

---

<sup>18</sup> Os fotogramas se referem à obra cinematográfica *Corcunda de Notre Dame* (1996), respectivas: figura 33: 14:22 minutos; Figura 34: 14:23 minutos e Figura 35: 14:24 minutos



*Figura 33: Quasímodo observando a vida "comum" da cidade*



*Figura 34: Quasímodo observando a vida "comum" da vida*



*Figura 35: Quasímodo observando a vida "comum" da cidade*

Este é o primeiro elemento que caracteriza um possível discurso frankensteniano e que, também, permeia no enunciado de Quasímodo, o quase-homem, pois este vive e observa o mundo à sua volta a partir das sombras, das frestas, como a criatura frankensteniana na obra de Shelley e como, também, Caliban, representado na série *Penny Dreadful*. A figura 21 dialoga com a figura 17 e 20, pois estas representam este elemento composicional do discurso que chamamos de frankensteniano nesta pesquisa. Em Tim Burton, no filme *Edward Mãos de Tesoura* é o personagem Edward que, do alto de seu castelo, com suas paletas que variam entre o cinza e o preto, também observa o universo que se desenrola sem sua presença, um mundo colorido que não aceita seus tons (Edward) (sequência de fotogramas 36, 37 e 38)<sup>19</sup>. Na obra de Tim Burton, *Edward Mão de Tesoura* (1995), Edward vive isolado em uma pequena mansão. Assim como é possível visualizar como o aspecto profano do discurso frankensteniano se concretiza na constituição plástica da criatura de Shelley e de Quasímodo, Edward é tem correntes, metais, amarrados em seu corpo, tesouras – uma ferramenta que corta, machuca, fere as pessoas “normais” que se aproximam – e sua cor, também, apresenta-se em um tom metálico, ferro, um homem-máquina que ainda não foi terminado.

---

<sup>19</sup> Os fotogramas se referem à obra cinematográfica *Edward Mãos de Tesoura* (1995), respectivas: figura 36: 05:13 minutos; Figura 37: 05:14 minutos e Figura 38: 05:15 minutos



*Figura 36: Edward observando a cidade a partir de sua fresta*



*Figura 37: Edward observando a cidade a partir de sua fresta*



Figura 38: Edward observando a cidade a partir de sua fresta

O contato entre Claude Frollo e Quasímodo, entre *criador* e *criatura*, é de submissão subserviência. Assim como em Frankenstein, Quasímodo tem sua fisionomia esquadrihada e julgada como profana, algo pecaminoso e grotesco. Frollo e Frankenstein afastam-se de seu *eu-outro*, os mantêm presos, pois representam seu lado “vil”, não-humano, assim como a criatura de Frankenstein, Quasímodo, o quase-homem, não representa a apoteose de seus criadores. Enquanto, para Frankenstein, o julgamento se dá nos parâmetros da cientificidade – a partir da ciência, Victor se tornar, assumir a autoridade “divina” e agir como Deus – em Frollo, é pela perspectiva de uma extrema religiosidade que o ato de cisão entre criador e criatura se concretiza. Neste caso, Frollo não se apresenta como um criador – ao estilo de Victor Frankenstein – biológico, mas ideológico, valorativo. O espaço onde reside a fresta a qual a criatura “aprende” sobre o que é ser “homem” é a própria igreja de Notre Dame, o símbolo máximo de contrição, como a tentativa de apagar seu lado profano por uma suposta religiosidade, que, por si só, têm um apelo social virtuoso. As estatuas que vivem com Quasímodo e assistem o desenrolar da vida cotidiana o fazem refletir sobre si e o mundo, fazem-no questionar sobre a humanidade, atuam na constituição de Quasímodo como a família que a criatura de Frankenstein observa.

No caso de Edward, o criador se mostra ausente. Ao ser construído, seu criador lhe ensinou a ler e portar-se socialmente, tomando-o como filho, um *proteus* de seu *Frankenstein*. Chega o momento em que seu criador decide terminá-lo, dar um corpo

humano, substituir suas mãos de tesouras afiadas, por mãos humanas. Enfim, integrá-lo a seu círculo social. Antes que pudesse fazê-lo, no entanto, o criador de Edward tem um ataque cardíaco e falece em sua frente. A cena deste falecimento é emblemática, traz a ausência do criador que marca a constituição (física, emocional e psicológica) da criatura a partir dali e, também, concretiza o rompimento da relação entre criador e criatura, pois são suas mãos de tesoura que perfuram o “objeto” que faria parte de seu corpo humano (sequência de fotogramas 39, 40 e 41)<sup>20</sup>, livrando-o da condição de máquina.



*Figura 39: Edward perfurando, com as mãos de tesoura, suas mãos humanas*



*Figura 40: Edward perfurando, com as mãos de tesoura, suas mãos humanas*

---

<sup>20</sup> Os fotogramas se referem à obra cinematográfica Edward Mãos de Tesoura (1995), respectivas: figura 39: 1:26:13 minutos; Figura 40: 1:26:14 minutos e Figura 41: 1:26:15 minutos



Figura 41: Edward perfurando, com as mãos de tesoura, suas mãos humanas

Em determinado momento da narrativa de Quasímodo, este abandona o campanário e desce até o “mundo dos homens”. Ao descobrirem que a fisionomia deformada do protagonista não se tratava de máscaras, mas de sua verdadeira face, este é amarrado e marcado como alvo de desafetos: frutas, verduras, objetos são jogados em seu corpo e rosto. Este momento marca a segunda característica do sujeito frankensteniano: o afastamento do homem “normal” à uma aparente “monstruosidade”, a concretização do parâmetro social que rebaixa o *homem* Quasímodo à um *quase-homem*. O laço do “ser humano” que “age” (*ser humano* enquanto ato) de forma violenta, primitiva, da mesma forma como se tratam os animais, aproximando-se do tratamento disposto, tanto pela família quanto pelo seu próprio criador, à criatura do doutor Frankenstein na série Penny Dreadful e, também, na obra de Shelley. Algo semelhante ocorre com Edward. Em determinado momento, ele tenta se integrar ao círculo social “normal”, mas é negado por ele quando aplicam um golpe no protagonista, atribuindo-lhe um crime que não cometera. Ao saber do crime, a sociedade precipita, também, de forma violenta, acusatória, sem apurar o que houve de fato, mas julgando-o criminoso por sua aparência *maléfica*, nos mesmos termos que Caliban, em Penny Dreadful.

Estes elementos compõem este sujeito que chamamos aqui de frankensteniano. Trata-se de sujeitos que, a partir da relação com o outro, reconhecem-se como animais, demônios, máquinas que não sentem, amam, pensam, mas devem sofrer. O sujeito, para Bakhtin, é um ser social, em diálogo, que se constitui no olhar valorativo, no posicionamento estético, do outro, diferente, por exemplo, do que Volochínov chamará de “biologismo histórico” (1935, p.32), a qual vê a constituição da (in)consciência do homem apartado do meio social, de forma centrífuga, biológica. Para o Círculo, o homem não é apenas um *objeto*, um fenômeno *biológico*, mas um sujeito histórico, social e cultural.

O homem, para o psiquismo, é um ser que se altera e se desenvolve a partir de fatores internos, mas para o Círculo, estes fatores são *internalizados*, tendo sua origem no *social*. Nós não somos apenas um casulo. Um ser independente (no sentido de autossuficiência), de constituição à margem (como defende Saussure ao afastar a língua do homem, da realidade sócio histórica, colocando-a em uma *nuvem* utilitária). Temos um corpo. Os parâmetros sociais buscam nos delimitar em nossos desalinhos plásticos, mas não nos findamos nos ferros, retalhos, pedaços, argolas que se fazem presentes em nossa epiderme física. Estamos e somos, moramos e nos constituímos, na palavra, diálogo, nos olhos do outro. O homem revela-se palavra, inconclusa e multifacetada, com suas formas “relativamente estáveis”, mas que se constitui e adquire seu contorno significativo e enunciativo na vida, na língua, na dinamicidade das interações sociais e não nas estruturas engessadas, (2016) como Bakhtin pontua ao falar sobre gêneros discursivos. Somos constituídos por aspectos sintáticos e fônicos, aspectos que nos fazem reconhecer humanos em uma perspectiva cartesiana, biológica, mas que se concretizam no social, na vida e no diálogo.

Defendemos que o discurso frankensteniano tem três grandes rompimentos como suas características centrais: a relação problemática e abusiva, ou de ausência que fere, entre criador e criatura, a qual o primeiro nega o segundo a partir de um discurso religioso, filosófico, científico, enfim, apontando-o como disforme, profano ou contraditório em uma relação de deus e criação; o rompimento entre a criatura e a sociedade que, a partir de parâmetros que delineiam as noções de “beleza” e “monstruosidade”, rebentam-se violentamente à criatura, espantando-a e marcando a linha que divide o “homem” deste “não-homem”; e, por último, a terceira característica é a relação da criatura consigo. Na obra de Shelley, há um momento em que a criatura reflete:

Admirara as formas perfeitas dos meus aldeões – sua graça, beleza e seu aspecto delicado, mas como fiquei aterrorizado ao me ver refletido num lago cristalino! A princípio, recuara, incapaz de acreditar que era realmente eu quem estava refletido no espelho; e ao ficar plenamente convencido de que era de fato o monstro que sou, fui tomado pelas mais amargas sensações de desânimo e mortificação. Ai de mim! Ainda não conhecia totalmente os efeitos fatais dessa infeliz deformidade. (2017, p.163)

Este trecho nos traz um ponto crucial para a nossa reflexão: quando a criatura se torna seu próprio carrasco, agride-se e percebe que, “de fato”, ele é um monstro. Esta terceira característica se revela em várias facetas: o homem consumista, que se desmembra, abando-se e retalha-se, abre buracos em si para alcançar os objetos do *status quo* de sua “categoria” e substitui esses vazios, buracos, estes membros sacrificados, por produtos, materiais sintéticos, como uma compensação e consolação pela dor que se infligem ao perceber que não faz parte do grupo de consumo que gostaria de ser. A outra faceta, também, é a insensibilidade a qual é incentivada devido à tecnologia: em um aparente discurso de “globalização” e “aproximação” dos sujeitos, na Era das mídias e redes sociais, isolamo-nos. Substituímos as relações da vida, do dia a dia, por relações fluídas, efêmeras, fugazes, a qual Bauman chamará de líquida. O homem, agora, derruba os preceitos concretos que conduzem as interações sociais e se individualiza, esta desestabilização e inconstância nas referências que foram estabelecidas socialmente se diluem, tornam-se líquidas e é nesta liquidez que o homem frankensteniano se encontra. O homem que tinha sua solidez em determinado preceito, reformula seus paradigmas inúmeras vezes, a partir de diversas referências, formando-se de retalhos, construindo-se a partir de pedaços, um mosaico inconsistente e, por que não, conflitante.

Assim, não somos compostos, como a criatura frankensteniana, de pedaços humanos, mas nos tornamos máquinas, pedaços emocionais, padronizadas, categorizados pelo estilo de vida que as televisões, filmes e programas de televisão constroem e nos empurra e, fora dos mercados, somos colocados nas estantes ou descartados. Se somos jogados fora ou enaltecidos, fica a critério do parâmetro entre “beleza” e “normalidade”, “aceitável” ou “não aceitável”, da padronização líquida que não nos permite ser sólidos. Na obra de Zygmunt Bauman intitulada “Sobre educação e juventude”, o autor discorre sobre o consumismo na era da pós-modernidade e reflete que, hoje, consumir é mais que necessidade, é dever (2013). O homem moderno é fruto da revolução industrial e do capitalismo, a dinâmica do mercado que se desenvolveu ao longo dos anos tornaram os

homens produtos e humanizaram as marcas, o consumo se tornou o centro do homem e, aí, estes grupos, *guetos*, foram separados de acordo com a renda. Na obra “Indústria cultural e sociedade” (2002) Theodor Adorno afirma, sobre esta dinâmica de mercado que altera as relações sociais, que

Para todos alguma coisa é prevista, a fim de que nenhum possa escapar; as diferenças vêm cunhadas e difundidas artificialmente. O fato de oferecer ao público uma hierarquia de qualidades em série serve somente à quantificação mais completa, cada um deve se comportar, por assim dizer, espontaneamente, segundo o seu nível, determinado a priori por índices estatísticos, e dirigir-se à categoria de produtos de massa que foi preparada para o seu tipo. Reduzido a material estatístico, os consumidores são divididos, no mapa geográfico dos escritórios técnicos (que praticamente não se diferenciam mais dos de propaganda), em grupos de renda, em campos vermelhos, verdes e azuis. (p.7)

Somos “livres” para vagar em nossas celas catalogadas e personalizadas para nós, sem a possibilidade de diferir, correndo o risco de sermos expulsos para a “margem”, ridicularizados até entre os sujeitos “carnavalizados” que, também, têm seus parâmetros estabelecidos, os quais exigem obediência. A importância de se discutir a figura da criatura frankensteniana é pensar em como, nesta sociedade pós-moderna, o homem vive como um ser-sem-vida, sem ter no que se apegar. Na obra de Shelley, Victor Frankenstein deseja viver para superar a morte. Assim, como um deus, o doutor anseia por criar a vida, mas, esta vida sintética, como máquina, que é dada à criatura, não é vida. Esta deseja, portanto, morrer. Este *ethos* não está somente nas animações de Corcunda de Notre Dame e personagens da Disney, tampouco, apenas, no universo utópico de Tim Burton, mas os sujeitos se veem a partir destas criaturas retalhadas e marginalizadas. Todos estes são sujeitos que não se aceitam e se assumem carrascos de si, um *eu-outro* autoritário que não tolera desníveis. Sofrem a pressão da sociedade que julga este ou aquele pela expectativa estética ou financeira, perante esse cenário, então, as “criaturas”, os frankensteins do dia a dia, mutilam-se para que possam se encaixar. Arrancam os pedaços que não cabem na bolha almejada. Nosso mundo contém diversos quase-homens, criaturas frankenstenianas, homens-máquinas com suas mãos, pernas, barrigas, dentes, “defeituosas” e “disformes” demais para o fetiche social e são estes que, aqui, são contemplados.

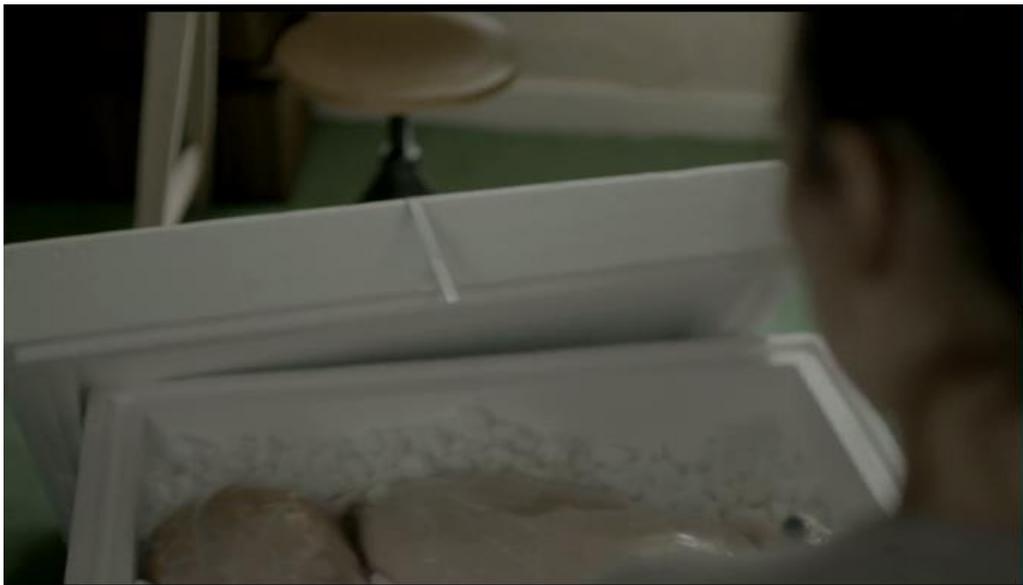
Na série *Black Mirror* (2011), criada por Charlie Brooker, a tecnologia e as inquietações do mundo pós-moderno se tornam protagonistas. De forma antológica, a

série televisiva retrata situações em um mundo alternativo, mostrando-nos o impacto dos aparelhos tecnológicos e a integração – nem sempre “positiva”, e aí está a questão – entre esta tecnologia e a vida cotidiana. É como um “espelho negro” que nos traz o reflexo do mundo atual, e a partir daí nos supõe o homem da pós-modernidade. Cada episódio nos traz uma situação, reações e interações entre os sujeitos e este “futuro” tecnológico, em como o homem substitui suas partes humanas por produtos, aparelhos, enfim, uma paródia da pós-modernidade que se tornou escrava da tecnologia.

No segundo episódio da terceira temporada intitulada “volto já”, uma situação é trazida ao campo de reflexão: e se pudéssemos trazer os mortos de volta à vida? É isto que a tecnologia propõe: a vida após a morte. No episódio, a personagem Martha é casada com Ash e estes se mudam para uma casa no campo, distantes da “cidade grande”. Ash é aficionado por tecnologia e, desde o início, a série ressalta o apego do personagem ao seu smartphone, aparelho a qual ele utiliza para compartilhar sua vida, “pedaços” de sua rotina, beirando à desatenção e desconexão com o mundo ao redor. Um dia após a mudança, Ash falece em um acidente com a van que estava dirigindo. Martha, sozinha, sem Ash, descobre-se grávida e, após pensar a respeito, decide, relutante, experimentar um serviço online que permite que os sujeitos estabeleçam contato com a pessoa falecida. O programa responsável por tal façanha reúne todos os perfis online da personagem espalhados nas redes sociais, compondo um retrato, um traço distintivo a partir de seus fragmentos virtuais, e, assim, o programa *cria* um “novo” Ash. De forma gradativa o sistema recria a personalidade, enviando mensagens apenas verbais, com palavras e expressões que o próprio falecido utilizava em suas interações. Com autorização de Martha, o programa acessa vídeos e áudios de Ash, para que possa recriar sua voz e se comunicar verbalmente com seu “criador” em ligações telefônicas.

A personalidade virtual que tenta recriar o homem falecido não se limita a responder de forma aleatória, mas, molda-se, e a partir de um sistema baseado na inteligência artificial, a “criatura” busca se desenvolver e saber mais sobre o sujeito que este deveria “representar” e sobre as coisas que a cercam, afim de alcançar uma naturalidade humana, substituindo carne-e-osso. Ao longo da narrativa, por meio de conversas verbais com a “duplicata”, Martha se apega àquele “Ash”, atualizando-o sobre sua gravidez e se permitindo, cada vez mais, a acreditar que aquele é seu falecido marido. Em determinada altura do enredo, o “homem-virtual” a informa sobre o terceiro nível deste serviço de “reconstituição”: um corpo, físico, composto por fibras, retalhos, corpo

sintético a qual pode fazer “download” da consciência de Ash, trazendo-o de volta à vida, apesar de ser em uma perspectiva fictícia, artificial. Martha adquire o corpo com a empresa e segue às instruções. Assim, traz à vida seu marido morto, a partir de um manequim sintético, pedaços brancos encaixotados (como um produto que chega da loja deve ser) (sequência de fotogramas 42, 43 e 44)<sup>21</sup> que, ao final, adquire quase totalmente a fisionomia, aparência, de Ash (45, 46 e 47)<sup>22</sup>. Alguns pequenos detalhes como cor do cabelo e pintas são incorporados a partir das sugestões da própria Martha, afim de se aproximar o máximo possível do “verdadeiro” Ash, mesmo nas pequenas características genéticas que o tornava “singular”, “único”.



*Figura 42: O manequim de "Ash" encaixotado*

---

<sup>21</sup> Os fotogramas se referem à obra cinematográfica *Black Mirror* (2013), respectivas: figura 42: 25:24 minutos; Figura 43: 25:25 minutos e Figura 44: 25:26 minutos

<sup>22</sup> Os fotogramas se referem à obra cinematográfica *Black Mirror* (2013), respectivas: figura 45: 31:44 minutos; Figura 46: 31:45 minutos e Figura 47: 31:46 minutos



*Figura 43: O manequim de "Ash" encaixotado*



*Figura 44: O manequim de "Ash" encaixotado*



*Figura 45: Martha com o Ash artificial*



*Figura 46: Martha com o Ash artificial*



*Figura 47: Martha com o Ash artificial*

Para nós, a grande questão do criador é a sua motivação para a criação. Frankenstein, tanto em *Penny Dreadful* como na obra literária de Shelley, almeja a superação da morte para que não tenha mais que lidar com ela. Uma vez que perdeu pessoas importantes como sua mãe, tia, seu cão, enfim, Frankenstein se esforça para interromper o ciclo que causa dor e, assim, cria a vida, a qual também se torna dolorosa. Essa nova vida, no entanto, não vive. E este aspecto da integração da tecnologia, elevada à sua máxima potência, é muito bem representada nesta série televisiva, pois Martha não sabe lidar com a ausência, a morte de um ente e, assim, tenta substituí-lo por uma máquina. O programa que traz Ash de volta, recolhe os pedaços perdidos, costura, faz uma colcha de retalhos, assimila, cria algo novo, uma vida (mesmo que superficial, sintética, que não vive de fato) que vêm da morte e o método utilizado reflete o “progresso”, algo que está além do homem – o mundo novo que tenta se sobrepor ao mundo “velho”. Martha mutila-se, substitui não os membros físicos, retalhando-os e remanejando-os, mas se fere emocionalmente, tapando buracos para que não precise lidar com eles. Ao decorrer da série, em determinada altura, Martha decide não continuar a convivência com o “protótipo” de seu falecido companheiro porque ele não apresenta sentimentos, emoções, trata-se de uma casca, um produto, para cobrir lacunas. O androide também falha com os traços comportamentais que Ash possuía e, agora, em forma de máquina, não possui.



*Figura 48: Filha de Martha visita o androide Ash*



*Figura 49: Filha de Martha visita o androide Ash*



*Figura 50: Filha de Martha visita o androide Ash*

Ao final do episódio, somos levados ao futuro. Vemos o fim que Martha resolve dar à sua criatura: escondê-la no sótão e, durante os fins de semana, permite que sua filha possa vê-lo (sequência de fotogramas 48, 49 e 50)<sup>23</sup>. E lá vive seu androide, sua criatura, no campanário, castelo, teatro, enfim, na casa de seu criador, escondido como um de seus temores. E é disto que se trata esta criatura: esconde-se ali, longe e perto de seu criador, sob controle, representando não o pecado como em Frollo, não a apoteose de Frankenstein, mas o luto. A dor da morte que não deve ser sentida, a qual a era da tecnologia, que substitui a vida, oferece para àquele que se reconhece em Victor Frankenstein.

---

<sup>23</sup> Os fotogramas se referem à obra cinematográfica Black Mirror (2013), respectivas: figura 49: 46:51 minutos; Figura 50: 49:52 minutos e Figura 50: 49:53 minutos

## 2. A linha que costura o *corpus*, subsídio teórico bakhtiniano

Não estamos sozinhos. Agimos, aqui, com labuta. Não sôfregos e obsessivos como Victor Frankenstein no caminho de sua criação, mas determinados a costurar este *corpus* e trazer à vida, de forma responsiva e responsável – portanto, junto com você, leitor de olhar exotópico – este trabalho que nos é tão caro. Para isto, neste capítulo, refletiremos sobre os conceitos teóricos basilares para realizar esta pesquisa. Fundamentamo-nos, como é sabido, no Círculo de Bakhtin, Medvedév e Volochínov, os quais pertencem à Filosofia da Linguagem. Focamo-nos nas questões necessárias para abordar este enunciado a qual chamamos de verbivocovisual (Paula, 2016) pelas dimensões da linguagem que, a partir das materialidades próprias de seu gênero, compõem suas engrenagens arquitetônicas, seu projeto de dizer. Separamos os conceitos em subcapítulos afim de trazer maior fluidez, compreensão e organização no momento da leitura. Não buscamos, assim, separar os conceitos em caixas, em capítulos, de forma apartada com seu *todo*, pois os conceitos do Círculo estão, sempre, em constante diálogo e se inter-relacionam.

O primeiro item que abordaremos neste capítulo é a noção de linguagem e enunciado, para que possamos alcançar as questões que tocam à *verbivocovisualidade*. Este subcapítulo é a pedra toque de nosso trabalho, pois, é a partir da discussão acerca da concretização de um sistema comunicativo que verificaremos como a ideologia se materializa, tornando-se a cartilagem das interações humanas e como, também, na linguagem cinematográfica, nós temos materialidades diversas que carregam uma carga ideológica e compõe uma arquitetura enunciativa com seu próprio estilo autoral. O segundo item é a ideologia, a qual, como já relatado aqui, materializa-se na produção enunciativa, para verificarmos como este caráter valorativo se revela entre criadores e criaturas, criatura e sociedade. Por último, traremos para este capítulo a concepção de sujeito para o Círculo russo, afim de entender como que o homem não está distante da língua, da sociedade – a qual se revela em seu discurso interior, consciência individual que entra em conflito com a consciência coletiva por meio do signo ideológico –, mas tem seu papel de autor-e-criador, criatura e criador, juiz e julgado, nas interações humanas, fundamentais para a nossa constituição como sujeito responsivo e responsável.

## 2.1 – Os retalhos além de si, a linguagem e o enunciado dialógico

Como já pontuado por nós neste relatório, as concepções do Círculo não são fechadas, quadradas e apartadas entre si. A *cartilagem* do *corpus* bakhtiniano é o movimento dialógico. O Círculo de Bakhtin, como é popularmente conhecido aqui no Brasil, não se limita à uma abordagem conclusiva à concepção de “linguagem”, não se trata de uma concepção finalizada. Volochínov pontua no artigo “O que é a linguagem?” que a linguagem não foi “produzida” ou “entendida” de forma consciente, calculada, mas nasceu a partir da necessidade humana de comunicação. Neste texto “O que é linguagem?” (VOLOCHÍNOV, 1930) o autor russo escreve que a linguagem “É o produto da atividade humana coletiva e reflete em todos os seus elementos tanto a organização econômica como a sociopolítica da sociedade que a gerou” (p.141). Foi com os agrupamentos dos homens, o desenvolvimento de meios de comunicação que a noção de *linguagem* começou a ser delineada – não apenas de forma verbal, com as primeiras interjeições e onomatopeias, mas com a mímica, com o gestual.

Trata-se de um fenômeno social desde a sua concepção, é a partir da organização dos homens, necessidade das massas, seja com o corpo de maneira gestual ou com a articulação vocálica que se desenvolveu ao decorrer do tempo. A linguagem nasce pela necessidade de se dizer algo e este “dizer” não se limita ao campo prático e utilitário da comunicação cotidiana, mas também artístico. Volochínov escreve que “A linguagem parece ter-se transformado num enorme bloco de mármore, no qual é necessário esculpir a figura desejada. A linguagem tornou-se o *material da criatividade artística*” (p.132).

A construção da noção de linguagem ao decorrer da história do homem está interligada com o desenvolvimento social, portanto. A linguagem é produto do social, representa-nos e, também, é nossa criação, pois há uma relação dialógica entre o sujeito e o “instrumento” de representação de suas ambições, ideais, opiniões e sentimentos, há uma carga expressiva, valorativa, que nos reflete e refrata-nos. Ela, a linguagem, faz parte da nossa dimensão do cotidiano, da vida, tornando-se, assim, real, concreta e direcionada a um determinado objeto discursivo. É a partir da linguagem que o homem marca seu lugar singular na existência. O homem, portanto, ao decorrer da história, elabora combinações fônicas e gráficas, passa a se expressar por vocábulos, signos representativos, facetas de representação à qual Saussure intitulará significante – imagem

acústica, forma – e significado – na perspectiva do conteúdo, na ideia, conceito. Esta forma e conteúdo a qual compõem o signo, no entanto, não estão apartados da realidade material, mas é ideológico, carrega a perspectiva de quem *enuncia*, do sujeito que produz este enunciado. É somente em uma interação social que este signo se concretiza. Esta é a terceira via à bifurcação sistêmica proposta por Saussure: Bakhtin não vê o signo apenas como materiais linguísticos apartados da realidade sócio histórica do homem pontuado na vida, pelo contrário, este signo também carrega nossa perspectiva, é carga de valorização, é onde a luta de classes acontece, signo é arena de embate, como Bakhtin pontua em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1930).

Esta produção do homem a partir da linguagem, portanto, é chamada de *enunciado*. Há discussões entre os termos “enunciação” e “enunciado”, mas formalmente não há uma separação marcada, pois como o tradutor Paulo Bezerra pontua: “Bakhtin não faz distinção entre enunciação e enunciado, ou melhor, emprega o termo *viskázivanie* quer para o ato de produção do discurso oral, quer para o discurso escrito” (p.11). Baseado nos escritos, sem as pontuações dos tradutores, a enunciação se refere ao ato de enunciar, de expressar, exprimir, a partir da linguagem. Refere-se ao processo da construção do enunciado de fato. E assim como cada sujeito é singular em sua existência, o enunciado também é irrepetível, responsivo e responsável. Em “Os gêneros do discurso” Bakhtin escreve que

Todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. Compreende-se perfeitamente que o caráter e as formas desse uso sejam tão multiformes quanto os campos da atividade humana, o que, é claro, não contradiz a unidade nacional de uma língua. O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. (p.11)

Esta singularidade do enunciado se dá pela valorização, o *acabamento estético*, ou seja, esta unidade de comunicação não está “solta” no tempo, mas situada, contextualizada, os elementos enunciativos que constituem a arquitetura do enunciado são orquestrados por um autor, possui um lugar e ganha uma nova função à cada enunciação. O enunciado, portanto, é dialógico, pertence à uma cadeia enunciativa que não se encerra, pelo contrário, torna-se cada vez mais ampla de acordo com o posicionamento do sujeito que enuncia em resposta à uma produção enunciativa anterior. Dentro da concepção de enunciado, difere-se a relação do enunciado (também nomeado como “enunciação”) concreto, a qual é a produção, materialização, orientada socialmente de forma mais súbita que, também, conta com a interação de interlocutores em contexto

concreto. O sistema linguístico se difere do enunciado concreto, pois não se limita nos vocábulos, em aspectos fonéticos e fonológicos, mas em espaços estabelecidos entre sujeitos falantes, os quais interagem, comunicam-se. Trata-se do diálogo real, concreto, contextualizado que se dá entre a alternância entre os sujeitos, com o ato de resposta mais imediato (réplicas), em uma realidade mais imediata (o contexto extraverbal) em uma alternância de interlocutores situados sócio historicamente. Em *Discurso na vida e discurso na arte* (1930) Volochínov abordou a questão do enunciado concreto e trouxe o exemplo de duas pessoas em uma sala de estar. Em um determinado momento uma destas pessoas diz “Bem.” mas não há resposta da outra.

Esta é uma situação que ilustra o enunciado concreto e a significação da palavra, a qual ganha seu contorno a partir do contexto extraverbal que precisamos ter acesso para alcançar. Não se trata apenas do vocábulo em si: mas também da entonação, a qual carrega um tom emotivo-volitivo e que se refere àquele momento único e irrepetível, alterando o sentido primário, “dicionaresco”, da palavra enunciada aliada ao contexto de produção enunciativa. Os autores russos, neste mesmo ensaio, escrevem que

(...) enunciados concretos continuam e desenvolvem ativamente uma situação, esboçam um plano para uma ação futura e organizam esta ação. Mas para nós há um outro aspecto do enunciado concreto que é de especial importância: qualquer que seja a espécie, o enunciado concreto, sempre une os participantes da situação comum como co-participantes que conhecem, entendem e avaliam a situação de maneira igual (p.5)

Estes “co-participantes” pertencem ao que os autores chamarão de “horizonte espacial e ideacional compartilhado pelos falantes” (p.5), isto é, o próprio contexto situacional que traz o significado até para uma simples palavra “Bem.”. O enunciado, portanto, é composto de dimensões; não apenas linguísticas, verbais, mas também podem se constituir a partir de materialidades vocais (como é o caso do exemplo de Bakhtin/Volochínov com a palavra “Bem”) e visuais. De acordo com a autora Paula (2016) os enunciados, por exemplo, cinematográficos/televisivos, como é o caso do corpus desta pesquisa com a série *Penny Dreadful*, podem ser nomeados como verbo-voco-visuais. Em um artigo intitulado “A vida na arte: A verbivocovisualidade do gênero filme musical” (2017) as autoras Luciane de Paula e Nicole Serni abordam esta potencialidade do enunciado e escrevem que “A verbivocovisualidade diz respeito ao trabalho, de forma integrada, das dimensões sonora, visual e o(s) sentido(s) das palavras. O enunciado verbivocovisual é considerado, em sua potencialidade valorativa.” (p.179-180).

O mesmo pode ser verificado nesta pesquisa. Ao analisar o material verbal, por exemplo, da obra literária *Frankenstein* (2017) de Mary Shelley (1818) podemos abordar determinados acontecimentos, descrições, enfim, que se dão no campo verbal para a construção de um discurso *frankensteniano*. No entanto, baseamo-nos, neste caso, nas palavras, sintaxe, material linguístico. Ao abordarmos a série também verificamos a presença do discurso *frankensteniano*, mas que não é representado apenas pelo verbal mas temos a construção desse mesmo discurso a partir de outras novas materialidades que se concretizam em outras dimensões (verbais, vocais e visuais). A trilha sonora, o angulo de câmera, os cortes de cena, expressões faciais, enquadramento, mise-en-scène, enfim, passam não mais a ser apenas elementos que constituem o gênero cinematográfico, mas materialidades que constroem o projeto de dizer, as quais também adquirem uma carga expressiva, valorativa/ideológica, de significado que compõe *sentido*.

Na obra de Mary Shelley, por exemplo, no terceiro capítulo da segunda parte a criatura de Frankenstein assume a narrativa e descreve as peripécias que vivenciou ao decorrer de sua jornada à procura de seu criador. Após sair da residência abandonada de seu criador e atravessar florestas, a criatura decide residir em um porão de uma pequena cabana:

Examinando minha habitação, descobri que uma das janelas do chalé havia ocupado, antigamente, uma parte dela, mas as vidraças tinham sido cobertas por tábuas. Numa destas havia uma fresta pequena e quase imperceptível, onde mal dava para encostar o olho. Através dessa fenda podia se ver uma sala pequena, caiada e limpa, mas muito vazia de móveis. (p.155, 2017)

É a partir desta pequena fresta, que lhe dá vazão à uma cabana contígua, que a criatura observa seus moradores. Conforme a passagem do tempo o protagonista adquire conhecimento sobre si, o mundo e sobre o próprio homem. Os parâmetros de monstrosidade e normalidade, para a criatura, são tecidos a partir da observação da família vizinha, tornam-se seus tutores inconscientes que o ensinam, não apenas a partir do verbal, mas a partir do gestual, da entonação, pela linguagem, inclusive pela violência, o que é *ser humano*. Na obra de Shelley nós dispomos dos recursos verbais, materialidade que compõe o enunciado, nos faz enxergar, sentir e entender o que se passa com a personagem. Como pontuado ao longo deste capítulo, a palavra, para Bakhtin, não está apartada do homem, não nos comunica o mundo de forma crua e calculista, ao contrário, elas são orquestradas, organizadas e materializadas a partir de um determinado ponto de

vista, trata-se de um recorte ideológico do autor-criador<sup>1</sup> e, portanto, estes signos são impregnados de valorações.

Em determinado trecho, ao observar os sujeitos da cabana se comunicando, a criatura faz a seguinte observação

Notei que aquelas pessoas possuíam um método de comunicar sua experiência e seus sentimentos entre si por meio de sons articulados. Percebi que as palavras que falavam às vezes causavam prazer ou dor, sorrisos ou tristeza, nas mentes e nos semblantes dos que ouviam. Aquela era, de fato, uma ciência divina, e desejei ardentemente familiarizar-me com ela. (p.161, 2017)

A criatura, que não está familiarizada com o significado das palavras, compreende uma das dimensões de sua significação, na qual a entonação tem papel fundamental. Para nós, a língua não é neutra. O autor selecionará as palavras e organizará, em uma relação sintagmática e paradigmática, da forma que melhor expressam suas ideias, extrapolando o campo do “significado” para atingir o da “significação”, isto é, as palavras adquirem sentido conforme o uso, é na boca do povo, do homem, no movimento dialético-dialógico, que a palavra adquire o sentido. No entanto, o que Bakhtin chamará de *expressividade* também faz parte da construção de sentido no enunciado, pois

A língua, como sistema, tem, evidentemente, um rico arsenal de recursos linguísticos – lexicais, morfológicos e sintáticos – para exprimir a posição emocionalmente valorativa do falante, mas todos esses recursos enquanto recursos da língua são absolutamente neutros em relação a qualquer avaliação real determinada (p.47, 2016)

O aspecto emocional, emotivo-volitivo, também fará parte da construção de determinado enunciado, pois a palavra não adquire expressividade por si mesma, sozinha, faz-se necessário que o homem incute seu valor expressivo, pois é a entonação que faz a conexão entre as palavras e a realidade material, do verbo e do plano extraverbal, como pontuado por Volochínov em *Discurso na vida e discurso da arte* (1926). Ainda em *Gêneros do discurso* Bakhtin pontua que

As palavras não são de ninguém, em si mesmas nada valorizam, mas podem abastecer qualquer falante e os juízos de valor mais diversos e diametralmente opostos dos falantes. (p.48, 2016)

---

<sup>1</sup> Desenvolveremos o conceito de autor-criador e estética no subitem 2.3. De início, a expressão se refere à um posicionamento axiológico de uma instância valorativa em relação à realidade que, a partir de seu ponto de vista, posiciona-se, refletindo uma realidade outra a partir da linguagem, dos signos ideológicos.

É com este aspecto da palavra que a criatura, ao observar àquele grupo de pessoas, entra em contato. Apesar de não conseguir entender o sentido das palavras pronunciadas pelos membros daquela família, ele conseguia compreender seus humores – angústias, felicidades e raivas – e conseguia estabelecer um vínculo, uma relação de sentido entre os signos verbais e o contexto extraverbal da produção enunciativa. Não apenas pelas palavras, como relata a criatura, mas as melodias musicas também traduziam seus estados de espírito. Até este momento, pudemos visualizar como se constitui um enunciado no plano verbal e vocal, isto é, no plano linguístico e na expressividade. É com o relato verbal da criatura que temos contato na obra de Mary Shelley, e em uma produção cinematográfica? Não há apenas, como citamos ao decorrer do subcapítulo, o plano das palavras, mas há a oralidade – vocalidade – e, também, a representação visual.



*Figura 1: Caliban observando o comportamento humano por uma vidraça<sup>2</sup>*

---

<sup>2</sup> O fotograma se refere à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 03, temporada 1. Minutagens respectivas: Figura 27: 10:16 minutos; Figura 28: 10:17 minutos e Figura 29: 10:18 minutos.



*Figura 2: Caliban observando o comportamento humano pela vidraça*



*Figura 3: Caliban observando o comportamento humano pela vidraça*

Na obra de Shelley, a criatura, ao deslumbrar os humanos que vivem na cabana, fascina-se por seus comportamentos. A partir do comportamento de um para com o outro, a personagem apreende os sentimentos que envolvem àquela relação familiar. Em Penny Dreadful, Caliban admira a humanidade a partir de uma grande janela localizada no antigo quarto de seu criador. Não se trata mais de um porão, como nos escritos de Shelley, mas no sótão, de cima para baixo, é que Caliban assiste o homem se relacionando com próprio homem. A figura 27, como também discutido no capítulo 2, no qual discutimos sobre o

discurso frankensteniano, nos revela uma criatura solitária, em uma casa abandonada, cercada de livros, porém, sem familiaridade com as palavras.

O anglo da câmera que o mira pelas suas costas, de maneira afastada, ressalta o pequeno tamanho da criatura em relação ao próprio ambiente, o qual é mais alargado e escuro. Caliban vive nas sombras – da ignorância, na ausência de convivência e conhecimento dos costumes sociais – e a vidraça, virada para a calçada movimentada, para as ruas na qual tudo acontece, é o que traz luz para o cômodo. Esta é a janela na qual Caliban observa a humanidade e constrói conhecimento acerca do homem, desenvolvendo-se enquanto sujeito a partir de seu *outro*, a janela.

A narrativa de Caliban acerca deste momento de sua vida acompanha os *flashbacks* e os cortes de câmera, no entanto, é possível verificar a construção da personagem, em relação à obra literária, a partir de seu plano imagético: a criatura de Frankenstein vive à margem da sociedade, ela não compreende as palavras, suas vestimentas são escuras e se fundem ao seu quarto em breu. A imagem também nos apresenta uma criatura sem indicações de vestimentas, apenas uma capa – as roupas são objetos de significação social, pois, também, as vestimentas revelam o status socioeconômico do sujeito que faz seu uso, revela-o em uma pirâmide social, indica qual é o espaço, classe, que este ocupa. Defendemos o plano imagético, visual, como parte constitutiva, que suporta, em seu aspecto semiótico, o valor ideológico. Como uma *entonação*, a expressão facial, a forma como a luz e as sombras compõem as feições das personagens, também são signos ideológicos que refletem e refratam uma realidade que se materializa, constitui-se, apenas na linguagem, a partir das materialidades próprias de seu gênero. É a partir destes signos ideológicos que o autor-criador compõe seu enunciado cinematográfico. Nisto é que consiste o enunciado verbivocovisual.

## **2.2 – A cartilagem deste corpo, a ideologia**

Para o Círculo, qualquer objeto da realidade objetiva pode se tornar signo, adquirir um significado que está além de suas atribuições materiais. O exemplo icônico que Bakhtin traz na obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem* é o pão e vinho de Cristo, que passam a simbolizar a carne e o sangue do filho de Deus, assim como a foice e o martelo, instrumentos característicos da atividade de plantio e produção manufatureira que passa

a simbolizar a revolução comunista. O teórico russo Volochínov, no artigo intitulado “A palavra e sua função social” (1930) expôs que

São signos objetos materiais isolados; como vimos, qualquer objeto da natureza, da técnica ou do consumo pode tornar-se signo, mas com isso adquirem um significado que está fora do âmbito de sua existência isolada (do objeto da natureza) ou da sua destinação (o fato de que ele sirva ou não aos objetivos de produção ou consumo (2013, p.193)

A principal indagação de Volochínov ao falar sobre a transformação dos produtos de consumo em signo ideológico é: não realizamos um processo semelhante com a própria palavra? Aí está a dupla face do objeto matéria: ele ultrapassa seu significado isolado e passa a simbolizar outra(s) realidade(s), produzindo novos sentidos a cada nova interação. A construção da linguagem, diferente de um produto de consumo, no entanto, ideológica desde sua constituição. Ela (a palavra) apresenta sua característica natural, o som, a qual se refere à uma realidade objetiva, imediata, material mas também ideológica por estar em contato, refletir, uma consciência social. Sobre isto, o autor ainda pontua, neste mesmo artigo supracitado: “qualquer signo ideológico, sendo produto da história humana, não só reflete, mas inevitavelmente *refrata* todos os fenômenos da vida social.” (2017, p.195).

O signo não é apartado da vida, não se limita ao sistema linguístico elaborado por Saussure (a qual Mikhail Bakhtin aborda ao falar sobre o objetivismo abstrato em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*). A produção enunciativa se dá por um sujeito situado de forma sócio histórica e o signo, portanto, porta uma determinada carga expressiva, valorativa. Bakhtin escreve, na obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, que “Tudo o que é ideológico possui uma significação: ele representa e substitui algo encontrado fora dele, ou seja, ele é um signo. Onde não há signo também não há ideologia.” (2017, p.91). A palavra, por si só, enquanto uma organização fonética/fonológica que faz referência à um determinado vocábulo que invoca um objeto da realidade objetiva, assim, inerte, não possui vida, isto é, o objeto material em si não significa, absolutamente. Por isto, não podemos separar o material da realidade semiótica, pois a partir do momento em que este objeto, palavra, se relaciona com o homem, com a consciência social, sentidos são produzidos, concretizados, passa a ter um valor semiótico e ideológico, fazer parte da história, refletir e refratar as diversas realidades que são

tecidas em interação com o homem na materialidade histórico-ideológica. É a linguagem, o signo ideológico, portanto, que faz a “mediação” das relações ideológicas, é ali que ocorre o embate, a luta de classes, os mil olhares humanos que apreendem sentidos às suas próprias vivências.

Essa luta de classes a qual está intrincada no signo ideológico tem suas facetas que estão em embate, (co)vivem de forma conflituosa e ambivalente, não dicotômica: uma oficial, da superestrutura, a qual representa um sistema que tenta, constantemente, instaurar uma hegemonia ideológica (trata-se de uma hegemonia relativamente estável) e a ideologia do cotidiano, que nasce nas ruas, nas conversas de bares, entre os proletários, que faz parte das nossas ações cotidianas, n’um movimento responsivo, inverso, da oficial (e apresenta-se, aqui, como relativamente instável); enquanto a oficial vem de cima para baixo, a ideologia do cotidiano vai de baixo para cima, e, estas, modificam-se mutuamente. Trata-se, a ideologia do cotidiano, da resistência à força da oficialidade hegemônica, não a negação, mas o embate aos “dominadores”. Enquanto para Marx a ideologia se baseia em um sistema superficial de valores que camufla a realidade, utilizada como ferramenta para dominação das massas proletárias, para Bakhtin a ideologia é uma atividade, um processo, um embate constante a qual as nossas atividades (que se dão no campo da linguagem em seus diferentes usos, gêneros discursivos) revelam, delatam, a todo instante a ideologia.

Faz-se necessário pontuar que é a partir da interação, do diálogo, com a relação do homem com o próprio homem (este que é situado culturalmente, historicamente e socialmente organizado), do posicionamento responsivo e responsável em suas produções enunciativas, que os valores axiológicos se constituem, modificam-se, reformulam-se em um movimento dialético e dialógico. Podemos afirmar, portanto, que o signo faz parte da estrutura da consciência do sujeito, guiadas pela atividade mental. Para o Círculo, a questão ideológica não é abstrata e não se finda ao psiquismo (como o teórico russo pontua ao comentar sobre Freud em *Freudismo*), mas é um fato socioideológico. Em um artigo intitulado “A construção da enunciação” (1930), Volochínov pontua que “até as mais simples, as mais primitivas expressões de desejos, de percepções puramente fisiológicas, têm uma clara estrutura sociológica” (p.157) e esta estrutura mental dialógica do sujeito se concretiza a partir do signo. O próprio homem, assim, é um fenômeno social e ideológico. Nestas interações entre consciências, entre o discurso interior e o exterior, guiando nosso ato rotineiro, é onde se encontra a ideologia do cotidiano.

Nesta relação ideológica que se concretiza no signo, temos as forças que permeiam o signo de forma dialético-dialógica, a superestrutura e a infraestrutura. Para o Círculo, uma vez que o signo tem seu significado/significação condicionado à interação, relação, entre os homens, a palavra se torna passível de alterações, refletindo as mudanças sociais. Bakhtin escreve que “a palavra será o indicador mais sensível das mudanças sociais, sendo que isso ocorre lá onde essas mudanças estão se formando, onde elas ainda não se constituíram em sistemas ideológicos organizados” (2017, p.106). A palavra reflete e refrata toda e qualquer mudança social. Na infraestrutura, neste caso, a interação acontece, a comunicação entre os homens e este contato, a partir da realidade de um determinado grupo socialmente organizado, formam-se, ganham seu contorno. É nesta realidade imediata, material, concreta, que o homem vive, atua, expressa-se, constrói sua história. E as instituições que estão presentes, constituem a vivência concreta do homem que produz e atua – como as universidades, igrejas e afins – fazem parte da condição infra-estrutural, da base, da (sobre)vivência das organizações sociais. É a ligação mais próxima com a própria vida e o homem concreto.

A produção de sentidos e signos alcança à superestrutura, que toma para si e altera de sua perspectiva “primária”, original. A superestrutura se concretiza, então, no campo do pensamento (manifestando-se, em sua instância, na educação, nos veículos midiáticos como jornais e revistas, nas crenças, enfim) pois ao entrar em contato com o signo produzido na infraestrutura, a superestrutura tenta instaurar, de forma relativamente estável, como comentado anteriormente, uma valoração, representação, hegemônica à infraestrutura. Assim, temos uma constante instauração e subversão dos valores que se manifestam no signo, vem para o cotidiano e move-se novamente, incessantemente, à superestrutura. Não se trata de dois espaços distintos os quais uma hora estamos em um, na ideologia dominante, superestrutura, que tem suas categorias de signo ideológico e hora estamos em outro, na infra. Vivemos, atuamos, conversamos, interagimos na linha tênue entre estes dois limites, somos parte deste movimento dialético-dialógico porque é por meio da linguagem que esta relação entre infra e superestrutura ocorre e, nós, somos os sujeitos que atuam de forma discursiva, portanto.

O signo não se refere, portanto, apenas ao objeto natural, material, mas a algo que se situa fora de si e que adquire um determinado valor ideológico, variando de acordo com o próprio grupo social organizado. Esta sensibilidade da palavra é, também, sua condição significativa. Ao abordar esta temática, buscamos fundamentar o signo ideológico pois, assim, chegaremos à análise dos elementos que constituem o *corpus* de

fato. Podermos verificar, por exemplo, a própria existência da criatura nas mãos de seu criador. Não se trata tão somente de um corpo, de retalhos costurados *per si*. Na obra de Mary Shelley, o doutor Frankenstein, no processo de dar vida à sua criação, cria uma expectativa em relação à criatura:

Vida e morte me apareciam como limites ideais, que primeiro devia transpor, para lançar uma torrente de luz em nosso mundo de trevas. Uma nova espécie me abençoaria como seu criador e sua origem; muitas criaturas felizes e excelentes iriam dever a existência a mim. Nenhum pai reivindicaria a gratidão de um filho tão completamente quanto eu mereceria a delas. (2017, p.77)

Para Victor Frankenstein não se tratava apenas de um corpo. A criatura é um troféu, uma conquista e sua constituição deveria representar o que é divino, pois é um consenso plástico – parâmetro social instituído de forma hegemônica – que o “grotesco” reflete o que é demoníaco, vil, sórdido, enquanto o “divino” é representado pelo que é “belo”, harmônico, simétrico. No entanto, a atribuição característica de “monstruosidade” vem para neutralizar, apagar, o que é “humano”. A criatura, portanto, é excluída, evitada, negada nas relações sociais por sua fisionomia não-humana. No entanto, este “anjo caído” tem sentimentos, sofre, segundo o que a própria criatura revela ao seu criador, ela era boa:

Lembra-te que sou tua criatura: eu deveria ser o teu Adão, mas sou antes o anjo caído, de quem tiraste a alegria por crime nenhum. Por toda parte vejo a felicidade, da qual só eu estou irremediavelmente excluído. Eu era generoso e bom; a desgraça fez de mim um demônio. (p.145)

O próprio corpo da criatura é um signo, um símbolo, a representação da dualidade e o embate entre a superestrutura e a infraestrutura se fazem presente em cada cicatriz, que revela o(s) rasgo(s), presente na epiderme do “monstro”. É instituído, portanto, o que é “belo” e o que é “bom”, e a consciência do homem se revela em forma de signo ideológico. Na obra artística, literária ou na linguagem cinematográfica, portanto, vemos as materialidades, de diversas dimensões (visuais, vocais e verbais) não apenas como elementos que são próprios de seu gênero discursivo para a construção do enunciado, mas signos que se referem a algo fora de si mesmo, refletindo e refratando a realidade sócio-histórica e a perspectiva do enunciador; isto pode se revelar em uma expressão facial, em determinado momento da série televisiva, de terror ou deboche, o riso de um personagem em relação à criatura ou, então, a trilha sonora que traz determinado acompanhamento

musical para reafirmar a entonação dramática. Tomamos estas materialidades e os acontecimentos da narrativa, portanto, como representativos à uma realidade exterior a si, as quais fazem parte de nossa análise do *corpus*.

É na linguagem, no signo, portanto, que o ato estético se concretiza. Como falamos, também, neste artigo, o contexto extraverbal está presente no processo de significação do enunciado. Isto é: devemos verificar o aspecto espaço-temporal da construção da obra de Mary Shelley para determinar as condições de produção. A narrativa de Frankenstein se passa em meados da Era Vitoriana, período histórico conturbado por conta da Revolução Industrial e grande adoção do positivismo. Nesta ascensão do positivismo, cientificismo e época de modernização das relações socioeconômicas, o homem começou a questionar até onde era possível chegar com a tecnologia. Trata-se da evolução, homens e máquinas, e, neste momento, teceu-se uma linha limítrofe, para o homem, que alguns idealizam transpor: a morte. Temos em Victor Frankenstein a figura do homem cartesiano, positivista, metódico, que aspira, desde sua infância, a superar esta linha tênue entre a vida e a morte; esta transposição, aliás, seria o ápice da cientificidade, a bandeira firmada no topo da “modernidade”. Assim, reafirmamos o caráter ideológico, representativo do próprio corpo do “monstro”, do abrir dos olhos da própria criatura. O simples mover da criatura, em sua maca sinistra, representa esta apoteose humana.

### **2.3 – Os sujeitos, autores, pessoas e criadores**

Sou linguagem. É por meio da palavra que me constituo. Mais uma vez podemos verificar como a concepção de “diálogo”, para o Círculo, aparece-nos como força motriz. Em Marxismo e Filosofia da Linguagem, Bakhtin escreve que a compreensão sógnica se dá como em uma cadeia, pois “a compreensão de um signo ocorre na relação deste com outros signos já conhecidos, ; em outras palavras, a compreensão responde ao signo e o faz também com signos” (2017, p.95), isto é, vivemos na palavra alheia, do outro, em uma cadeia responsiva. Posicionamo-nos, como sujeito dialético-dialógicos que somos, à palavra do meu outro e este movimento também me constitui. Como expusemos no capítulo anterior, a palavra é ideológica por excelência (como Bakhtin escreve em Marxismo e Filosofia da Linguagem) e nós respondemos à esta realidade discursiva, como autores-criadores, produzindo novos signos, gerando mais um elo na cadeia

enunciativa a qual Bakhtin se refere em *Estética da Criação Verbal*. Temos, aí, uma interação entre as próprias consciências, pois

a própria consciência individual está repleta de signos. Uma consciência só passa a existir como tal na medida em que é preenchida pelo conteúdo ideológico, isto é, pelos signos, portanto apenas no processo de interação social. (2017, p.95)

O sujeito, portanto, constitui sua consciência a partir do diálogo com o outro, é a partir da interação social. E a sociedade, por sua vez, em uma relação entre infra e superestrutura, levanta seus pilares ideológicos, firmam suas estacas valorativas delimitando os grupos e espaços sociais afim de estabelecer ideais, valores, hegemônicos. Nós compartilhamos ideias, concepções, temos uma consciência coletiva a qual a consciência individual do sujeito interage, relaciona-se, nos trazendo um homem que não está apartado da língua, mas se faz na e pela linguagem, em um movimento do exterior para o interior, de fora para dentro. Podemos afirmar, portanto, que a seleção paradigmática e sintagmática na construção de um determinado enunciado reflete a própria consciência do sujeito que enuncia, pois, esta parte de um processo de seleção para delinear a arquitetônica enunciativa, dar sentido ao seu projeto de dizer. O outro, ao entrar em contato com o meu enunciado, posiciona-se axiologicamente em uma postura ético-reflexiva, produzindo, de forma responsiva e responsável, mais um elo na cadeia discursiva.

É importante pontuar este escopo da teoria bakhtiniana sobre o sujeito para que possamos entender que o sujeito se posiciona como autor, é o sujeito que orquestra os elementos enunciativos, os signos, as materialidades próprias do respectivo gênero discursivo, a partir da sua posição sócio-histórica, compondo o *todo* de uma personagem, de um enunciado, um objeto artístico qualquer. O círculo defende que não existe casualidades no interior do enunciado. O fato de a criatura apresentar o comportamento agressivo para William, o qual culmina em sua morte, irmão de Victor Frankenstein na obra de Shelley, não é aleatório, mas faz parte desta orquestração do próprio autor-criador. Ao tratar sobre a questão da autoria, Bakhtin escreve que

o autor acentua cada particularidade da sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de sua vida, os seus pensamento e sentimentos, da mesma forma como na vida nós respondemos axiologicamente a cada manifestação daqueles que nos rodeiam (...) Como veremos adiante, é ainda em nós mesmos que somos menos aptos

e conseguimos perceber esse todo da personagem, cujas manifestações particulares são todas importantes para caracterizar esse todo como elemento da obra. (...) É especificamente estética essa resposta ao todo da pessoa-personagem (2003, p. 03 – 04)

Entendemos o termo “estética”, neste caso, o qual se refere ao *acabamento estético* de um autor à uma dada personagem, ou mesmo de um sujeito em relação ao outro – acabamento este que se realiza na contemplação valorativa do eu-outro que se posiciona em relação a nós em uma relação exotópica – como valoração, ideologia, um posicionamento axiológico. Existem, nos escritos bakhtinianos, duas categorias de autor: o autor-criador e o autor-pessoa. O autor pessoa se refere ao homem de carne, osso, curvas e epiderme, sujeito físico, do mundo empírico. O autor-criador, por sua vez, é uma instância valorativa, uma consciência axiológica que se posiciona em relação à sua obra – não é mais a mão que segura o lápis, mas um fenômeno ideológico, uma função estética. É este segundo, autor-criador, que delinea o *todo* do objeto estético.

Comumente abordamos uma posição conciliadora entre arte e vida, uma semiose, reflexo e refração de uma à outra. No entanto é preciso pontuar que a vida não é a arte de fato, temos uma transposição artística, metafórica, da arte que faz referência ao plano da vivência, mas, no objeto artístico, temos um distanciamento, isolamento, dos eventos da vida. Isto se dá porque o autor-criador, como instância axiológica que se posiciona em relação ao seu personagem, ao mundo que está criando – ele possui, portanto, uma visão do futuro que contempla o *todo* da personagem, fato este que não acontece na vida uma vez que temos apenas acesso a uma visão restrita do *eu-para-mim*, e, então, completamos no olhar no *outro* – está situado de forma sócio histórica. Esta instância criadora, então, faz um recorte da vida, isola elementos que compõe a realidade histórico-material enquanto autor-pessoa e orchestra a partir de suas próprias convicções, de seu próprio ponto de vista, os eventos da vida. O autor-criador tem sua *assinatura*. Não se trata, portanto, de uma mera réplica, reprodução, cópia da vida, mas uma reordenação estética desta a partir de vários recortes. Somos autores diários. Posicionamo-nos, na vida, ao enunciado alheio, uma vez que vivemos na e da palavra do *outro*.

É na obra de Frankenstein, por exemplo, que verificamos esta contemplação estética entre a sociedade e a criatura; a fisionomia da criatura de Frankenstein não agrada, não se adequa aos parâmetros socialmente estabelecidos, cabe ao sujeito “do lado de lá” da linha que separa o “monstro” dos “homens” posicionar-se ao seu *outro*: “aberração!”.

Esta são as vozes sociais que contemplam e delineiam valorativamente o homem. O processo de construção da criatura “sintética” não foi “belo” ou divino, mas carnal, humano e exigiu tempo, paciência, um trabalho incansável que Victor realizava obsessivamente. O ato de criação do criador à criatura aproxima-se, também, da própria produção estética do enunciado textual concretizado por Shelley. Frankenstein é um autor, autor que não assume sua assinatura considerada dantesca, autor que ordenou os elementos – aqui, neste caso, plásticos, fisionômicos, anatômicos – para a criação de seu enunciado. É partir do olhar *exotópico*, ao que Bakhtin, em *Estética da Criação Verbal*, também chamará de *transgrediente* que este *outro-autor*, pontuado na cultura, situado historicamente e pertencente a um determinado grupo social, dá seu *acabamento estético*. Este é o cerne, para nós, da obra de Frankenstein e, também, do discurso frankensteniano.

Você, leitor, é o olhar exotópico que contempla axiologicamente este relatório, que, após ler, posiciona-se e decide: *concordo* ou *discordo*. Não basta pensar para existir, é preciso concretizar-se enquanto sujeito social, enunciar, tornar-se e submeter-se ao plano valorativo do *outro*, pois isto é o *acabamento estético*, como Bakhtin pontua (1993). Este recorte situado que o sujeito realiza, também é importante frisar, uma vez que é singular, chamamos de “estilo”. O estilo é o caminho, a maneira, que o autor decide orquestrar os elementos para a construção de sua arquitetura, e este traz a sua avaliação, seu posicionamento em relação ao determinado tema. Em *Gêneros do Discurso* Bakhtin pontua que

Essa marca da individualidade, jacente na obra, é o que cria princípio interiores específicos que a separam de outras obras a ela vinculadas no processo de comunicação discursiva de um dado campo cultural: das obras dos predecessores nas quais o autor se baseia, de outras obras da mesma corrente, das obras de correntes hostis combatidas pelo autor, etc. (p.34, 2017)

Verificamos em *Penny Dreadful*, portanto, um determinado discurso: o da complexidade humana. Defendemos que existem elementos, materialidades de diversas dimensões da linguagem, que não foram orquestradas de forma aleatória, randômica, mas deliberada, ordenada, para a construção de um determinado projeto de dizer. A complexidade humana aparece na trilha sonora, iluminação, enquadramento, entonação, signos verbais, a forma como as personagens interagem entre si e afins, refletindo o próprio posicionamento do autor em relação à sua obra. Isto se refere ao enunciado artístico, pois o autor que compõe o projeto de dizer, estrutura suas personagens e seus

mundos, observa-a de um ponto distinto, único e de privilégio. O autor-criador pode alcançar o *todo* da personagem, enquanto na vida não é possível o homem abarcar a si de forma completa. Enquanto na vida só é possível nos completar no olhar exotópico do outro, na obra artística o autor-criador orchestra seu universo, dando-lhe acabamento. É isto que queremos dizer ao afirmar que o discurso ambivalente que permeia as personagens da série Penny Dreadful é um posicionamento do autor-criador, há um olhar avaliativo acerca das personagens tanto no autor-criador que as compuseram quanto em nós, os sujeitos que se posicionam esteticamente em relação ao objeto artístico.

### 3. O coração que compassa nossos andar ambíguos, capítulo de análise

Aqui reside o coração de nosso *corpus*. Trata-se do tecido muscular que envolve a essência que bate e compassa o ritmo de nossas ideias costuradas até aqui. Daqui por diante o movimento é vertical, em direção ao fundo, para a validação de nossa hipótese. Neste capítulo nós traremos e analisaremos cenas-chaves que ilustram as relações ambivalentes que defendemos como principal elemento constitutivo das personagens. Para realizar a análise selecionamos o critério temático, elegemos dentre vários traços que constroem/compõem as criaturas e que, para nós, constituem o *frankenstenianismo*. Trabalharemos com dois eixos temáticos: criação e criatura e a fragmentação do homem. Verificaremos como as criaturas se constituem de luz e sombra, como o estilo autoral do autor-criador se confirma a partir de recorrências figurativas, eventos da narrativa, diálogos entre os sujeitos. Como pontuado no capítulo teórico, o método se caracteriza como dialético-dialógico, portanto, também nos deteremos nas relações intertextuais e interdiscursivas que a série estabelece.

Nos debruçaremos na estrutura, arquitetônica da série para verificar a relação entre conteúdo, forma e estilo. O conteúdo temático se estrutura por uma forma composicional, as figuras imagéticas constituem esta forma composicional: luz e sombras, ângulo da câmera, figurino, expressões faciais, trilha sonora, entonação de voz, diálogo e afins. O projeto de dizer, arquitetura, confirma o conteúdo temático: a construção das criaturas de Frankenstein. Não apenas as criaturas, mas a própria estrutura da obra se concretiza de forma fragmentária, por fios intertextuais. Neste capítulo nós refletiremos sobre estes elementos constitutivos da série *Penny Dreadful* e verificaremos se nossa hipótese se concretiza em sua arquitetura.

Fizemos uma separação de temáticas por subcapítulos para que possamos tratar com maior clareza e dar maior aprofundamento em cada eixo. Nos concentraremos nos diálogos que o *ato* da criação das criaturas estabelece com o discurso bíblico e científico, assim como movimentos filosóficos, sociais e literários. Analisaremos cenas, trechos, partiremos dos fragmentos para alcançar o todo e pensar como a questão da criação se revela na relação entre Caliban e Frankenstein, Caliban e a literatura, Protheus e Frankenstein, Lily e Dorian Gray, Lily e as Sufragistas, entre outros. Unida à temática da criação nós faremos alguns apontamentos acerca da temática da fragmentação, pois, como pontuamos ao decorrer do capítulo: a temática da fragmentação e criação são como as

duas faces de Janos, não é possível abordar uma sem tecer considerações sobre a outra. Verificaremos como as criaturas apresentam seus fragmentos, assim como a própria estrutura da série, com seus recortes e ângulos, apresentam-se enquanto “pedaços”, como uma construção folhetinesca que reflete, refrata e compõe um todo, *penny dreadfuls*.

### **3.1 Eixo da Criação e Fragmentação: Homens-Deuses, Deuses-Homens, Máquinas-Deuses, Deuses-Máquina e seus nomes**

Nas escrituras bíblicas o mundo se inicia com a ordem de Deus, o Criador: faça-se a luz. E, assim, a luz se fez, separando-se das trevas, compondo os dias e as noites que suas criaturas viveriam. Primeiro, o lampejo de Deus deu forma ao mundo, a ideia se tornou verbo, ação, e, em seguida, veio o firmamento, a terra que cobre o chão, as plantas e os arvoredos, os astros, as águas e os animais, mas ainda não era o suficiente. Deus criou os seres vivos, arquitetou um mundo perfeito no qual suas criaturas, até ali, poderiam regozijar e adorar ao Senhor. Em seguida, Deus construiu sua principal criatura: o homem. A partir e ao barro que Deus deu a forma semelhante a si, a constituição, acabamento, que o homem carregaria em seu reflexo, em sua arquitetura, como marca da bênção de seu Criador. No entanto, Deus deixou sua ordem clara: não comerás da árvore do bem e do mal, a árvore da (con)ciência.

Suas criaturas, seduzidas pela serpente, entregaram-se ao fruto da árvore proibida, condenando-se ao sofrimento, decaindo-se à terra dura e hostil. A bíblia não nos traz a história do próprio Deus, o que veio antes, o que virá depois do juízo final, os acontecimentos que precedem e sucedem o homem não são registrados. A bíblia tão somente nos relata o início e o fim do homem. É claro: o que está antes e o que virá depois não interessa, pois, o homem, este mundo, este momento da evolução e história humana que é o foco. A criação do homem marca o nascimento de um novo momento, uma nova ordem de existência, uma lógica. E Deus não fez o homem sem expectativas: em toda bíblia, no qual acredita-se ser a palavra do próprio Criador, nos é orientado a adorar a Deus. A criatura nasceu para amar e seguir as orientações do Criador, mas rompemos esta expectativa, construindo um mundo atroz e, nesta visão, mergulhado no pecado. Isto é o que sintetiza o ato da criação: a expectativa, a construção de uma nova lógica, o rompimento de um velho mundo e o estabelecimento de um novo, assim como a figura do criador e o embate com sua criatura.

Temos nossos deuses-homens, pois estes ciclos se repetiram ao longo da história: homens que acreditavam ser Deus e refletiam uma faceta de Sua constituição: a ferocidade para com os inimigos; a posse de riquezas infinitas e inimagináveis; a fundação e concentração de instituições servis, com suposta autoridade espiritual para elevar certos homens a “santos”, dando-os autoridade para expiar outros homens como o próprio Deus faz e, no século dezenove, na adolescência da revolução industrial, o homem-Criador. Criador da própria vida e dono de sua criatura. Pensamos este ato de Criação em diálogo com o surgimento das máquinas, dos discursos científicos, do desenvolvimento das concepções acerca da sociedade, assim como o capitalismo selvagem, que também vigora em solo inglês em meados do século dezenove.

Victor Frankenstein é um dentre estes homens-deus. A partir de suas próprias mãos, Victor ascendeu a um status divino, superando a própria morte – figura que, no imaginário humano, apresenta-se como uma barreira intransponível – e, assim, também deu luz à uma nova ordem, um novo estado de coisas, uma nova lógica. A estória de Victor Frankenstein e sua criatura ocorre durante o período conhecido como *Era Vitoriana*, no século dezenove, com o reinado da Rainha Vitória. Este momento histórico é marcado pelo aparecimento das grandes máquinas que passaram a substituir os homens nas fábricas, no que resultou no enriquecimento dos proprietários de indústrias e o movimento dos proletariados para as margens das metrópoles, delineando o embate entre classes, a marginalização e instrumentalização do homem. Este período ficou conhecido como *Revolução Industrial*, a ascensão dos maquinários, o desenvolvimento do discurso positivista e a perspectiva científica em embate ao criacionismo bíblico.

Quando abordamos a narrativa de Frankenstein, não falamos apenas do criacionismo bíblico. Como um sujeito de constituição ambivalente, Frankenstein também tem suas facetas históricas e o enunciado, como dialético-dialógico, apresenta a dualidade do homem – quase um homem barroco – em suas nuances historicamente contextualizadas: o embate entre o criacionismo e o cientificismo. Na obra de Shelley, Frankenstein se posiciona como um “Deus” de sua criatura, não se trata apenas de um cientista que, sob um viés científico, admira os frutos de seu trabalho, pois na obra de Shelley, Frankenstein declara:

Vida e morte me apareciam como limites ideais, que primeiro devia transpor, para lançar uma torrente de luz em nosso mundo de trevas. Uma nova espécie me abençoaria como seu criador e sua origem; muitas criaturas felizes e excelentes iriam dever a existência a mim. Nenhum pai reivindicaria a

gratidão de um filho tão completamente quanto eu mereceria a delas. (p.77, 2017)

Victor Frankenstein não está interessado apenas nos resultados de seu método, mas se coloca como um Deus de um ser vivente criado por suas próprias mãos. A perspectiva científica e religiosa atuam juntas no íntimo de Frankenstein e o nascimento da criatura também é bastante significativo pois no trecho seguinte Victor Frankenstein pontua: “(...) pensei que, se pudesse dar vida à matéria inanimada, com o tempo poderia (embora agora julgue isso impossível) restituir a vida onde a morte aparentemente tivesse destinado o corpo à deterioração” (p.77, 2017), assim como em gêneses, não há apenas a construção do próprio homem, pois com o homem há o nascimento do mundo em si. A grande temática que circunda Victor Frankenstein são as passagens, as barreiras, antes intransponíveis que marcam a passagem do homem a um novo estado de criação: sua criatura representava a ascensão do cientificismo, do homem em relação ao que nos torna mortais. Como pontuamos no capítulo teórico acerca do signo ideológico, a criatura criada por Frankenstein não era apenas um corpo, mas uma representação, um símbolo, no qual reflete a própria materialidade da carne – as peles costuradas, a labuta de Frankenstein – mas, também, um troféu sob a morte, a modernidade. Assim como no caso do Deus bíblico, a criatura nasce com uma espécie de promessa à um novo mundo, a nova lógica em que os homens estão acima da morte, um *éden*.

A questão é que o mundo estava sofrendo suas mutações. Como pontuamos neste capítulo, entre os séculos XVII e XIX os homens começaram a desenvolver suas máquinas, motores – movidos, no início, a vapor, carvão e, mais tarde, eletricidade – e estas grandes invenções passaram a atuar nos setores econômicos. Fazendas e indústrias substituíam mãos de obra humana pelos maquinários, pois assim poderiam gerar um maior lucro com maior rapidez e sem pagar tão caro. Desta forma, as indústrias criam uma bolha no qual resultou em milhares de pessoas desempregadas vivendo às portas de uma cidade que refletia a *modernidade*. O cenário inglês, na época da Revolução Industrial, portanto, refletia estas duas paisagens: a população miserável, que não pôde acompanhar o ritmo *moderno* por serem privadas de estabilidade econômica por conta das novas mãos de obra adotadas nas indústrias e os pequenos carros motorizados, a nobreza gozando suas riquezas e os maquinários renunciando os novos tempos. O velho e o novo, o *pastoril* e o *moderno*, juntos, dividido por calçadas. Caliban carrega estas duas características, as quais marcam sua ambivalência composicional.

Como pontuamos neste capítulo, a criatura representa um troféu, trata-se de um símbolo, que reflete a ascensão do homem à um status divino, mas, a constituição plástica da criatura, para seu criador, é profana. Na obra de Shelley, Frankenstein relata este momento:

Seus membros eram proporcionais, e havia escolhido suas feições para que fossem belas. Belas! Santo Deus! Sua pele amarela mal cobria a atividade dos músculos e artérias abaixo; seu cabelo era escorrido, de um negro lustroso; os dentes, de uma brancura perolada. Estas exuberâncias, no entanto, só formavam um contraste ainda mais horrendo com seus olhos serosos, que pareciam quase da mesma cor das órbitas de um branco pardo onde se fixavam, e com a pele enrugada e os lábios finos e negros. (p.83, 2017)

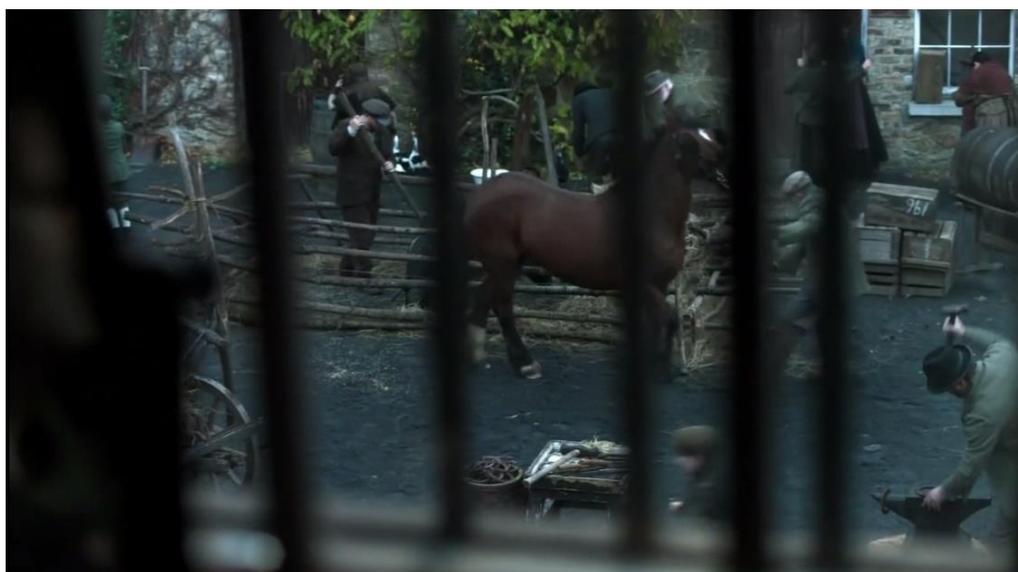
Victor Frankenstein fazia parte deste momento histórico e representava o discurso científico que perseguia a ideia de *progresso*. Apesar da criatura divina, no entanto, ter nascido, seu éden não era constituído de pureza, mas, digamos assim, do pecado: a violência, criminalidade, instrumentalização do homem, a vaidade dos homens que delimitavam linhas, fronteiras, a partir do senso estético, estas coisas compunham o *novo mundo*, no qual o *Adão* de Frankenstein faria morada. A criatura, ao viver esta realidade, moldou-se a ela, transmutou-se, alterando sua gênese de *pureza* para um estado caótico. A criatura ao confrontar seu criador na obra de Shelley, diz: “Lembra-te que sou tua criatura: eu deveria ser o teu Adão, mas sou antes o anjo caído, de quem tiraste a alegria por crime nenhum. (...) Eu era generoso e bom; a desgraça fez de mim um demônio.” (p.145, 2017).

Na série televisiva Penny Dreadful, Caliban (nome dado para a criatura primogênita de Frankenstein) passa a observar os homens a partir da janela da residência de seu criador. Como discutimos no capítulo de contextualização, a criatura não tem seu cognitivo desenvolvido, não possui conhecimento acerca da língua e passa a aprender sobre o mundo a partir da observação, como um método científico que analisa o fenômeno, elabora questionamentos, hipóteses, afim de obter resultados acerca da problemática. Caliban não entende o que impulsiona o homem para as atrocidades que cometem e assiste à violência e barbárie (sequência de figuras 54, 55 e 56)<sup>1</sup>. Na sequência de fotogramas, os seres vivos que (sobre)vivem no paraíso no qual Caliban acorda,

---

<sup>1</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 03, temporada 1. Minutagens respectivas: Figura 30: 10:22 minutos; Figura 31: 10:23 minutos e Figura 32: 10:24 minutos.

compõem a paisagem. No canto superior esquerdo, um homem organiza o pequeno cercado no qual o cavalo, açoitado por outro sujeito, é preso.



*Figura 1: Os atos de violência humana que Caliban observa de sua janela*



*Figura 2: Os atos de violência humana que Caliban observa de sua janela*



*Figura 3: Os atos de violência humana que Caliban observa de sua janela*

Nas figuras, há uma mulher organizando a roupa de uma criança, um homem construindo uma ferradura para o animal, outro sujeito empilhando seus pertences em um carrinho de mão. A cidade se move de forma veloz, mostra-se um organismo vivo, dinâmico, desumano e hostil, no qual é preciso se encaixar nas funções, como se os homens fossem instrumentos: da violência, manufatura, amor e da barbárie. Caliban entra em contato com todos estes elementos e não se vê refletido ou pertencente em nenhum destes. O vulto embaçado de Caliban se encontra no canto esquerdo, em um espaço escuro, no reflexo de um espelho, fora de quadro, mostrando-nos que Caliban, esta criatura que representa a modernidade e o divino – o triunfo do homem em relação à morte –, não se encaixa entre os homens comuns, mas os observa. Como também apresentamos no capítulo de contextualização das criaturas em *Penny Dreadful*, ao observar a forma como os homens se comportam entre si e como dispõe o tratamento aos animais, a criatura mira seu reflexo no espelho (figura 57, 58, 59)<sup>2</sup> e se reconhece nas características que a identifica como animalesca e não-humana: Sua coloração metálica, seus olhos amarelados, as cicatrizes que revelam seu corpo como retalhos, a criatura se reconhece como um animal.

---

<sup>2</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva *Penny Dreadful* (2014), episódio 03, temporada 1. Minutagens respectivas: 57: 10:50 minutos; Figura 58: 10:51 minutos e Figura 59: 10:52 minutos.



*Figura 4: Caliban analisa e compara seu reflexo com os homens que ele observa pela janela*



*Figura 5: Caliban analisa e compara seu reflexo com os homens que ele observa pela janela*



Figura 6: Caliban analisa e compara seu reflexo com os homens que ele observa pela janela

Esta criatura, portanto, que observa e aprende sobre o mundo por trás de uma janela, tem como sua primeira experiência no contato humano a rejeição. Victor Frankenstein, como deus-homem, dá a vida à sua criatura, no entanto, nega-a, colocando-a à margem por sua aparência monstruosa. Sua aparência não permite que ele conviva entre os seres humanos, entre os homens que ele gostaria de se igualar. Enquanto seu criador o rejeitou pela aparência que ele mesmo construiu, a primeira experiência de Caliban com os outros humanos, enquanto andava pelas ruas, foi a violência. Caliban desenvolveu seu cognitivo, aprendeu a se comunicar, desenvolveu-se trancado no quarto de seu antigo criador. Como abordamos no capítulo teórico, o sujeito não se constitui de forma isolada, é com o *outro*, na interação com o *eu-outro*, na vida, no cotidiano, neste dinamismo, que o homem se compõe, reflete e refrata-se. A palavra que o homem enuncia na interação carrega valores ideológicos, sociais, já enraizados e consolidados na vida. Caliban distingue-se dos outros homens e aprende seu comportamento a partir da observação, quase de forma metódica, científica. Ao mesmo tempo, aprende a ler e desenvolve sua consciência a partir da poesia, dos livros de Shakespeare. Seu corpo e mente são fragmentados, cortados e costurados.

Para a primeira criatura (que nos é apresentada, pois se trata da segunda, como expomos no capítulo de contextualização) construída por Frankenstein, não há rejeição ou negação. Sua fisionomia se encaixa nos padrões plásticos definidos socialmente, sua pele apresenta uma coloração sanguínea, reflete o sopro de vida dado por Frankenstein. Enquanto Caliban aprende sobre o mundo trancado no quarto, na margem, distante,

Victor toma Proteus como filho. Leva-o até a cidade (figuras 60, 61 e 62)<sup>3</sup> e auxilia em seu desenvolvimento cognitivo dando-o especiarias para o paladar, orientando-o na textura dos alimentos e objetos e explicando a forma que o mundo funciona. Nas sequências de fotogramas 60, 61 e 62, Proteus interage com um grupo de crianças, expondo seu fascínio e reconhecendo seres que são iguais a ele. A criança simboliza a inocência, pureza, estes são os que herdarão os reinos dos céus, no discurso bíblico, e, para Proteus, estes são os que vivem no Éden de Frankenstein, no qual Proteus é recebido como igual.



*Figura 7: Proteus conhece a cidade e interage com crianças nas ruas*

---

<sup>3</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 02, temporada 1. Minutagens respectivas: 60: 46:14 minutos; Figura 61: 46:15 minutos e Figura 62: 46:16 minutos



*Figura 8: Proteus conhece a cidade e interage com crianças nas ruas*



*Figura 9: Proteus conhece a cidade e interage com crianças nas ruas*

Quando a segunda criatura de Frankenstein nasce – Proteus, que nos é apresentado primeiro –, no entanto, seu nascimento é mais calmo, tranquilo. Não há sangue, gritos, convulsões e fenômenos climáticos como tempestades e trovoadas, Proteus nasce de forma serena e é recebido por seu criador da mesma maneira. Como pontuamos no capítulo de contextualização, Frankenstein escolhe um nome para a criatura, Proteus não nasce apenas como um sujeito biológico, há um nascimento social. Para o Círculo, como abordamos ao decorrer do projeto, o sujeito não se desenvolve de forma independente do social, por processos *internos*, mas *internalizados*, em um movimento de fora para dentro e, aí, de novo, para fora. É no vocábulo, na palavra – palavra esta que se constitui pelo

diálogo, pelo próprio homem no dinamismo das relações humanas – que o sujeito desenvolve sua consciência. Protheus, ao ganhar um nome de seu criador, nasce enquanto sujeito pertencente a um determinado grupo e/ou classe social. Victor Frankenstein, ao nomear Protheus, estabelece com ele um laço consigo e dá vida, não a vida que é dada à Caliban – uma vida em que se quer morrer, não existir, uma vida encarcerada, nas sombras – mas vida como sujeito social que existe de fato para o *outro*. Caliban, por outro lado, tem vida, mas é negada a sua existência.

Vida e morte não são duas faces da mesma moeda, mas elementos que existem juntos na existência desta personagem que, ao passo que vive, deseja a morte por não conseguir viver socialmente, apenas fisiologicamente, trata-se de uma existência vazia. No segundo episódio da primeira temporada, quando criatura e criador, Caliban e Frankenstein, ficam frente a frente, nos é mostrado um *flashback* da trilha que Caliban seguiu até aquele momento. Como exploramos no capítulo acerca do *frankenstenianismo*, o discurso *frankensteniano* se caracteriza pelo rompimento entre criador e criatura, criatura e sociedade e a própria criatura consigo. O momento da cidade, para Protheus, portanto, marca sua relação entre criador e criatura. Protheus e Victor passam de um espaço fechado para o aberto, da sombra, escuridão, desconhecimento para a luz do sol (sequências de fotograma 63, 64 e 65)<sup>4</sup>



Figura 10: Sol ilumina Frankenstein e Protheus na cidade

---

<sup>4</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 02, temporada 1. Minutagens respectivas: figura 63: 49:55 minutos; Figura 64: 49:56 minutos e Figura 65: 49:57 minutos



*Figura 11: Sol ilumina Frankenstein e Protheus na cidade*



*Figura 12: Sol ilumina Frankenstein e Protheus na cidade*

O rosto de Protheus não apresenta cicatrizes, a coloração de sua pele infere normalidade, como um homem “comum”. Em um determinado momento, ao contemplar o fogo das lamparinas presas em um portal de pedra, Protheus se maravilha e afirma que se trata de luzes mágicas. Victor tenta, então, explicar-lhe que não são luzes mágicas, mas um processo químico envolvendo gás carbono e substâncias inflamáveis, mas Protheus insiste se tratar de luzes mágicas. A visão da criatura não é científica e não há horror, a criatura enxerga o mundo pelos olhos da inocência, de forma mítica e aprazível, maravilhada pelo *Éden* ao seu redor. Há, portanto, novamente, o viés científico e metódico que se apresentam no olhar do deus-homem Frankenstein, o olhar mítico e

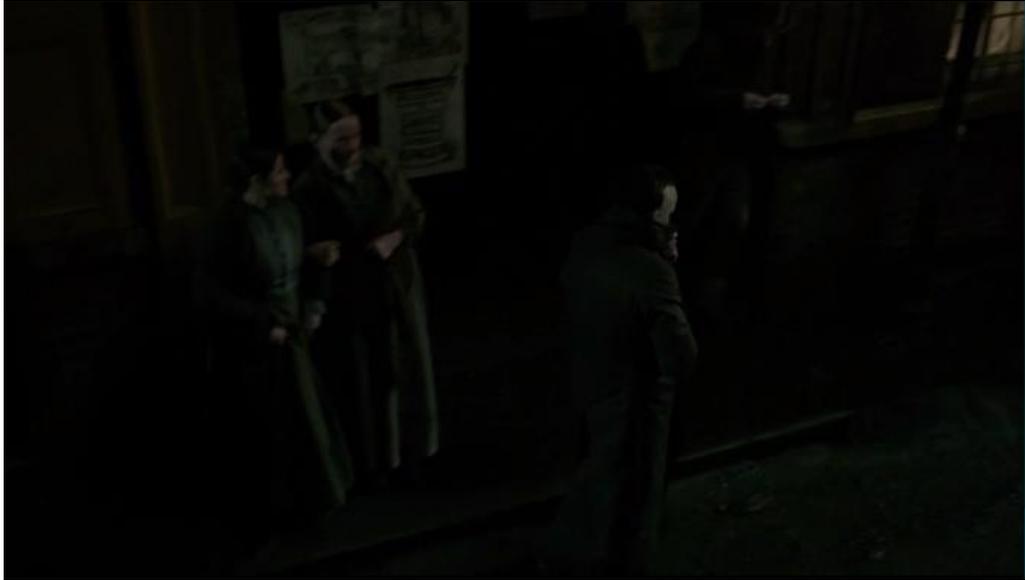
irracional de Protheus e, também, o olhar poético e passional de Caliban, que, na obra de Shelley, coloca-se como um *anjo caído* de seu deus Victor.

Tudo em Penny Dreadful acontece nas sombras, na escuridão e, também, em espaços fechados: sótão, porão, salas vedadas com janelas cobertas por cortinas, portas atrás de portas, cômodos e passagens secretas. Caliban, após o nascimento e abandono, desenvolve conhecimento em frente à uma janela iluminada, mas, ao decorrer de sua trajetória, só pode viver nas sombras. Sua monstruosidade, assim como a dos outros personagens que compõem a série, deve ser oculta e obscura, pois não há espaço para eles na luminosidade. Enquanto o primeiro contato de Protheus com a cidade – o espaço que representa a vida que se quer viver enquanto monstro – foi amistoso, com cenas abertas, transeuntes receptivos à criatura e a luz do sol iluminando a cidade, Caliban afasta-se de seu refúgio apenas no escuro, sob as sombras, afim de permanecer encoberto e em um constante estado de alerta, para que ninguém o possa deslumbrar as feições fisionômicas (sequência de fotogramas 66, 67 e 68)<sup>5</sup>.

A cidade é hostil, pessoas esbarram em Caliban como se não o percebessem porque, até este momento, a criatura sequer detinha um nome, ele não havia nascido socialmente, sua existência social é apagada. Uma mulher, ao ver rapidamente seu rosto, grita e, ao ouvir gritos, homens por perto acuam Caliban até um beco e agridem a criatura. Este é o primeiro contato da criatura com a cidade, com a humanidade, sociedade: dor e crueldade, como ele mesmo expõe em seu monólogo para Victor Frankenstein no terceiro episódio da primeira temporada, como abordaremos adiante. Assim como a própria palavra que ganha sua significação em contato com o homem, ser histórico e social, as ruas da cidade, também, ganham sua significação com as criaturas e as outras personagens: enquanto para um estas ruas representam o medo, alerta, a escuridão e violência, para o outro é conhecimento, prazer e receptividade. Mas, também, esta cidade escura, luz da noite, é o lugar dos marginalizados, dos rejeitados e dos monstros, os protagonistas que compõem a série.

---

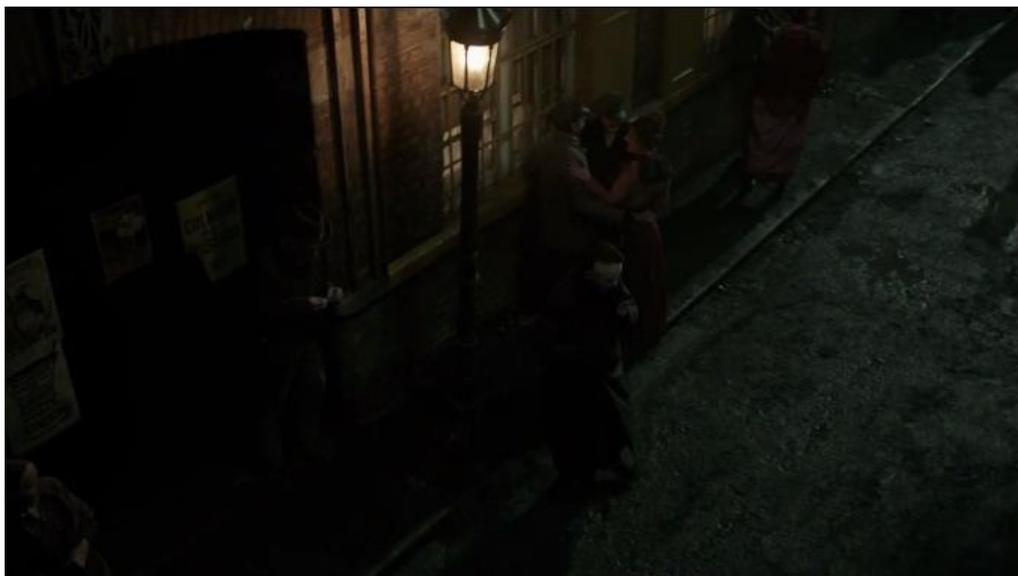
<sup>5</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 03, temporada 1. Minutagens respectivas: figura 66: 15:19 minutos; Figura 67: 15:20 minutos e Figura 68: 15:21 minutos



*Figura 13: Caliban caminha pela cidade a noite, escondido em seu traje*



*Figura 14: Caliban caminha pela cidade a noite, escondido em seu traje*



*Figura 15: Caliban caminha pela cidade a noite, escondido em seu traje*

A primeira fala de Caliban ao matar Protheus foi “Seu primogênito voltou”<sup>6</sup>. Na obra bíblica, as primeiras criaturas criadas por Deus, Adão e Eva, tiveram três filhas e dois filhos, o primeiro filho levou o nome “Caim”, no qual significa “aquição”, enquanto o segundo, Abel, significa “aflição”. Abel era pastor de ovelhas e Caim trabalhava com a terra, semeando e colhendo frutos. Abel era muito mais próximo de Deus, tinha a personalidade serena, amistosa e tornou-se amigo de Deus. Os dois, Caim e Abel, buscavam apazear seu criador e, um dia, resolveram oferecer sacrifício ao Criador. Enquanto Abel ofereceu a carne e o leite do rebanho que mantinha, Caim ofereceu seus frutos, tirados à força, de forma violenta, da terra. Caim era detentor de uma personalidade forte, agressiva e avarenta, uma criatura que, apesar de sua personalidade, buscava o mesmo que seu irmão: o amor de seu criador. Deus recebeu melhor o sacrifício de Abel ao de Caim, gerando furor e ferindo orgulho de Caim. Motivado por estes sentimentos, pelo fato de que Deus preferia seu irmão a ele, Caim matou Abel.

Caliban e Proteus são os filhos dos homens, próximos de seu Criador e partilham da pureza da criação divina, no entanto, a rejeição de Frankenstein constituiu a forma violenta que Caliban vê o mundo e esta foi a forma que ele encontrou para ser notado e respeitado, é desta maneira, também, que a criatura persegue o amor de seu pai. Quando Protheus e Frankenstein voltam para a residência, é em meio a um diálogo que evidencia

---

<sup>6</sup> A fala acontece no segundo episódio da primeira temporada, aos minutos 54:20.

o laço fraternal entre Frankenstein e Victor que Caliban ataca seu irmão (sequência de fotogramas 69, 70 e 71)<sup>7</sup>.



*Figura 16: Caliban atravessa Protheus*



*Figura 17: O sangue de Protheus respinga no rosto de Frankenstein*

---

<sup>7</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 02, temporada 1. Minutagens respectivas: figura 69: 53:47 minutos; Figura 70: 53:48 minutos e Figura 71: 53:49 minutos



Figura 18: O sangue de Protheus respinga no rosto de Frankenstein

Na figura 45, na morte de Protheus, a mão de Caliban atravessa seu irmão pelas costas. Pelo ângulo de câmera, criatura vem de um espaço no qual não aparentava haver alguém, de um lugar vazio e escondido pela escuridão. Caliban, rejeitado por seu pai, ao decorrer da narrativa, tenta ocupar o espaço que nunca lhe foi concedido e o ato de atravessar seu irmão, torna-los um, sair de dentro do outro, é bastante simbólico. Na peça de Shakespeare intitulada *The tempest*, Caliban, como já pontuamos ao decorrer do trabalho, devora Próspero que, obra, é um duque legítimo e irmão de um usurpador que o tenta matar para tomar seu lugar. Caliban, assim como o personagem *shakespeariano* só conhece a linguagem da violência e mata, *devora*, seu irmão afim de lhe tomar o amor de Frankenstein, a volta de um filho primogênito, como se fosse o verdadeiro herdeiro do pai. O sangue de Protheus também mancha a face de Victor, os três, Caliban, Protheus e Caliban, conectados pelo sangue. O sangue representa a vida, mas, também representa a morte ou, neste caso, a vida que nasce da própria morte, Caliban se constitui pela morte de Protheus, seu *eu-outro*. É Caliban que nasce, para nós, de dentro de Protheus, sujo do sangue do parto. Enquanto o encontro de Protheus e Victor foi marcado pela luz em um espaço aberto, explícito, o encontro de Frankenstein e Caliban é marcado pelo sangue, escuridão, em um lugar fechado.

No terceiro capítulo da primeira temporada, ao matar Protheus, Caliban exige que Frankenstein o encare, seu Criador, que o rejeitou sem lhe dar um nome. Caliban, neste momento, possui um nome, existe de fato como um sujeito social, mas Victor insiste em não encarar, como se fosse invisível ou não digno de atenção. Na obra de William

Shakespeare intitulada *O mercador de Veneza* ocorre um dos monólogos mais conhecidos do autor entre o personagem Shylock e Salarino. No enredo, Shylock, um judeu, empresta dinheiro à Antônio, de vertente cristã, que não tem condições de devolver o valor combinado em promissória. Salarino, então, amigo de Antônio e um dos nobres, intercede por Antônio à Shylock, pedindo para que não o machuque, afirmando que a vingança em nada lhe servirá. Shylock, em seu monólogo, tece comparações entre cristãos e judeus, como forma de humanizar sua própria existência e justificar o cumprimento da promissória, pois existia uma discriminação com as pessoas que pertenciam ao judaísmo. Em seu monólogo, ao expor que Antônio e os mercadores agiam contra ele por ser judeu, Shylock diz:

Judeu não tem olhos? Judeu não tem mãos, órgãos, dimensões, sentidos, impulsos, sentimentos? Não se alimenta também de comida, não se machuca com as mesmas armas, não está sujeito às mesmas doenças, não se cura pelos mesmos métodos, não passa frio e não sente calor com o mesmo verão e o mesmo inverno que um cristão? Se vocês nos furam, não sangramos? Se nos fazem cócegas, não rimos? Se nos envenenam, não morremos? (NÚMERO DA PÁGINA, 2007)

É com Shakespeare que a criatura aprende a ler, aprende sobre a linguagem. Seus atos violentos, passionais, contrapõem a poesia que o constitui. Seu próprio nome carrega a alcunha de um personagem vil, primitivo, um canibal que, na versão de Penny Dreafull, devora o personagem Próspero na obra *The Tempest*. Ao *devorar*, matar, seu irmão, Caliban exige que seu criador o olhe nos olhos. Frankenstein se nega encarar a criatura que, agora, está amadurecida e volta, como filho renegado pelo pai, para cobrar o amor que lhe é de direito. Com a negação do olhar por Frankenstein, a criatura questiona o criador sobre suas próprias condições: “Não estou bem formado? A linguagem não é rica em felicidade e expressividade? Os olhos não estão alertas? Estes não são os olhos que você encarou uma vez?”<sup>8</sup>. Assim como Shylock, Caliban se humaniza para Frankenstein, colocando-se como sujeito, não mais como um animal, mas como um homem que se assemelha à imagem de seu criador, como seu pai e, acima de tudo, um ser vivo.

Caliban, em seu monólogo que narra sua trajetória até àquele momento do embate com Victor Frankenstein, faz referência ao Adonai de Mary Shelley. O termo “Adonai”, em hebraico, é utilizado para fazer referência a Deus. Victor, a todo momento, faz uma labuta divina, colocando-se como Deus de sua criação, mas são suas mãos

---

<sup>8</sup> A fala ocorre no terceiro episódio da primeira temporada entre os minutos 07:30 até 07:50.

mortais que criam algo que está além de si mesmo. Caliban faz referência, também à elegia *Adonais*, escrito por Percy Bysshe Shelley em 1821. O termo *Adonais* é uma união de *Adonis*, um deus mitológico do panteão grego, e *Adonai*, o deus cristão. Percy Shelley, em sua elegia, utiliza o termo para referenciar a sublimação, o divino. Na mitologia grega, Adonis é um jovem conhecido por sua beleza que, ao nascer, foi entregue, por Afrodite, em uma caixa, de presente à Perséfone, deusa do submundo. Perséfone, encantada pelo rapaz, não quis devolvê-lo à Afrodite quando este atingiu a maioridade. No fim, ficou estabelecido que ele viveria parte do ano com Afrodite e parte do ano com Perséfone, Adonis pertence aos dois mundos, às duas deusas: a do amor e sexualidade (Afrodite), mas, também à do submundo (Perséfone).

Caliban nega o título de *Adonais*, como algo sublime, coloca-se como abominação, algo vil, cruel. Caliban detém a beleza de *Adonis*, uma beleza científica, de fato um deus que vive nas sombras, no submundo. A criatura está fadada a viver nos bastidores, no submundo, mesmo em sua origem divina. Os papéis se trocam: Victor, o criador, no qual se comporta como um deus que dá a vida e decide quando deve tirar, é subjugado por sua criação demoníaca que se assume, de fato, superior às fragilidades físicas humanas. Enquanto um se destaca pelo intelecto que porta conhecimento divino o outro se sobressai por sua constituição plástica demoníaca e por suas habilidades físicas divinas. A ambivalência humana que está entre a essência e a aparência se torna mais forte neste trecho da série televisiva, pois, enquanto Caliban se arma da violência física, Frankenstein posiciona-se com apatia, que também fere. A face humana de Frankenstein se contrapõe com o ato monstruoso do abandono, rejeição, que por sua vez constitui Caliban, tornando-o quem é. Eis o processo de alteridade que une as duas personagens, um reflete e refrata o outro, alterando-se e modificando o outro, de forma contínua. Este embate entre a aparência e essência se enfatiza e Frankenstein e Caliban atingem, em contraponto, a unidade, complementam-se em suas fragilidades, como a face de Janos que estão juntas, inseparáveis, mas destoam-se.

Este movimento dialético-dialógico na construção das personas também se revela nos espaços, cômodos, nos quais cada um atua. Victor Frankenstein, enquanto médico, deveria pertencer à alta sociedade, pois se trata de uma função que superestimada na sociedade Industrial, uma vez que muitas pessoas viviam em condições subhumanas, com baixa higienização e saneamento. No entanto, Frankenstein vive em um espaço sem luxo, em meio à cidade, preocupando-se apenas com sua criação divina. Enquanto uma espécie

de “deus” e, também, pela função social que exerce, Frankenstein deveria viver no “alto”, mas decide viver no baixo. E é neste “baixo” que seu ato de criação divina se concretiza. Há uma dualidade entre o que está e se concretiza nos espaços “altos” e “baixos, assim como o sujeito não se constitui apenas por si, mas na e pela linguagem, interação, com o *outro*, “baixo” e “alto” se caracterizam pela relação um com o outro, de forma dialógica, não dialética.

Caliban não ganhou este nome de Frankenstein, mas do proprietário do teatro chamado *Grand Guignol*. O teatro tem origem francesa, foi construído em início do século XIX e era conhecido por seus espetáculos de horror com banhos de sangue e temáticas impopulares, mas que atraíam atenção justamente pelo espectro proibitivo e amedrontador que circundavam as histórias. O teatro trazia à vida peças famosas da época, assim como os folhetins de histórias (*penny dreadfuls*) e criaturas mitológicas do imaginário popular. O proprietário convida Caliban a viver e trabalhar no teatro dizendo-o que há um lugar no qual as criaturas marginalizadas e mal-formadas, homens com a fisionomia de Caliban, têm graça, podem ser admiradas, no qual a estranheza não é afastada, mas celebrada: o teatro. O teatro é um espaço popular, no qual vida e arte se unem, a vida se concretiza como espetáculo. As ruas da cidade não têm espaço para Caliban, todos sentem medo e horror, mas no Grand Guignol estes valores se invertem, é no teatro que o grotesco causa riso, trata-se de um espaço carnavalizado no qual o *oficial* é subvertido e a *realidade* é relativizada.

O teatro, para Caliban, é espaço carnavalizado, assim como no carnaval dos tolos no qual Quasímodo – homem mal-formado, evitado em seu cotidiano – é vestido de rei e reverenciado. É neste lugar que a criatura de Frankenstein se torna bela e reverenciada. Este é o espaço carnavalesco para Bakhtin: um espaço popular no qual homens de todas as hierarquias, classes sociais e funções se encontram para celebrar a ridicularização da ideologia oficial, das autoridades e do poder real e eclesiástico. O corpo grotesco, no carnaval, é contemplado como ideal, a excentricidade parodia a vida, transformando-a em riso. As peças encenadas neste teatro são excêntricas e grotescas, com excesso de sangue e morte, elementos que, em sua excentricidade, não causam espanto, mas se tornam cômicas, assim como a própria figura de Caliban que, ali dentro, não gera medo, mas humor. Como pontuamos no capítulo de contextualização, todas as personagens, na série, caracterizam-se como atores e, assim como Caliban, atuam nas sombras, escondidos, como invisíveis, escondem suas essências pelo viés da aparência. No palco de Grand

Guignol as duas coisas estão juntas: vida e arte, as madeiras do palco e as pedras das ruas, luz e sombra, aparência e essência: Caliban.

É nesta altura da trama da criatura que ela nasce socialmente como Caliban e relata que *achou* um lar, no qual não é qualquer um, mas um teatro. Ela nasceu no teatro e fez dele sua principal morada. O teatro é o lugar da criação, diferente da criação de Victor, mas da aparência, da encenação, espaço no qual o homem comum, independente da hierarquia, pode concretizar suas fantasias, é a irrealidade que traz a base para concretizar a essência. Caliban, neste espaço constituído de fantasia para a maioria dos homens, no espaço caracterizado pela irrealidade, Caliban vive de forma *real*, arte e vida se fundem na criatura de forma carnavalizada e ambivalente.

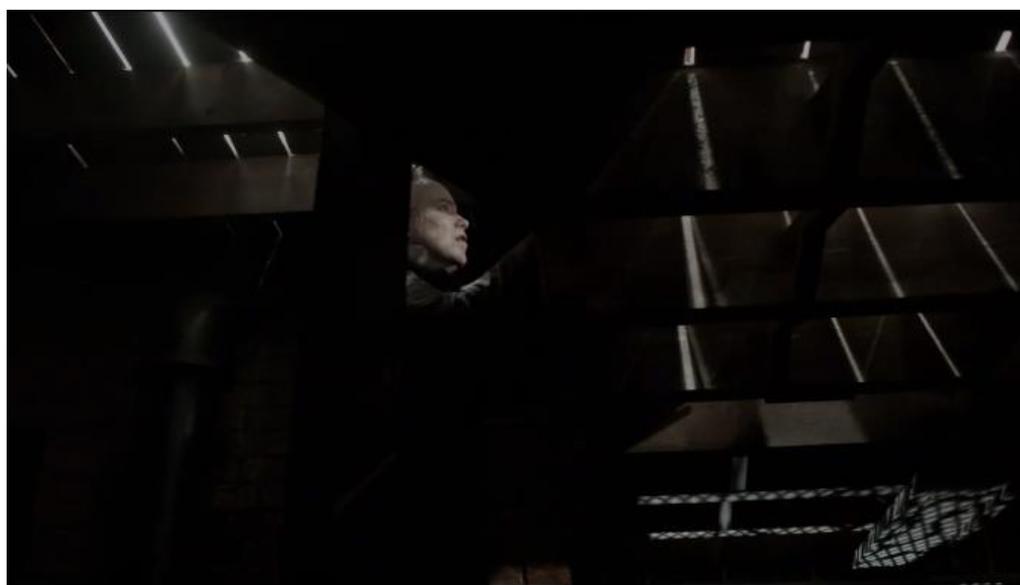
Apesar de estar em um espaço carnavalizado, espaço no qual o grotesco é sublime, Caliban não fica a mostra, não se trata de um trabalho de um ator que fica em evidência nos palcos, mas nas coxias, auxiliando na montagem, andamento e composição da peça, sempre nas sombras, sem nunca ser visto, mesmo em um espaço carnavalizado. A porta no qual Caliban entra não é a principal, mas a de funcionários, pelo palco, não como espectador que está de fora, mas como atuante na vida que é encenada nos palcos. A criatura, após entrar no teatro, sobe as escadas, como em um campanário ou um castelo obscuro. No capítulo acerca do discurso *frankensteniano*, pontuamos que a relação entre criatura e sociedade se caracteriza pela fresta: seu outro é a janela, o buraco, o espaço escondido pela escuridão, a coxia. Quasímodo é trancafiado no topo da mais longínqua catedral, Notre Dame, como um pecado cometido por Claude Frollo que deve ficar afastado dos olhares mortais, assim Caliban, na coxia, afasta-se dos olhos mortais e puxa as cordas, não para os sinos eclesiais que regram e coordenam os homens no dia-a-dia, mas da estrutura do teatro, no qual as peças os afastam do mundo regado durante as noites. O campanário e o castelo, para Quasímodo e Edward, são prisões. Para Caliban, trata-se de um lar, libertação, o lugar no qual ele pode se libertar dos tabus e dos olhares da superestrutura

É na coxia, no pequeno espaço abaixo do palco que a criatura vislumbra uma mulher (sequência de fotogramas 72, 73 e 74)<sup>9</sup>. Na figura 48, Caliban está no lugar onde moraria dali por diante. Assim como seu antigo quarto, na casa de Frankenstein, há uma “janela”, uma fresta, aberta, com luz, que dá diretamente para o palco. Ali não há a

---

<sup>9</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva *Penny Dreadful* (2014), episódio 03, temporada 1. Minutagens respectivas: figura 72: 21:48 minutos; Figura 73: 21:49 minutos e Figura 74: 21:50 minutos

brutalidade dos homens para com os animais, para com os estranhos, mas esta visão é para a arte que reflete a vida, no qual, são as criaturas as protagonistas. Caliban assiste e apre(e)nde a própria inversão das criaturas encenadas em relação ao *status quo*, ao padrão, a mesma inversão que caracterizará a relação da criatura, o filho, em relação à Victor Frankenstein, seu pai. O ângulo da câmera mira Caliban de baixo para cima, fazendo-o ficar acima de nós, subindo para vislumbrar o “mundo” iluminado lá fora. Ele espia, de longe e no escuro. Na figura 50, o ângulo é da visão da própria criatura. Seu olhar está recaído sobre uma das atrizes de Grand Guignol. O espaço de visão não é limpo, de cima para baixo, como na janela que foi sua tutora anteriormente, mas de baixo para cima, no inferior, submundo, que mira ao superior. Esta fresta é um espaço guardado por uma estrutura gradeada com pequenos filetes para a visão. Para alguém como Caliban, mesmo em um lugar carnavalizado, o amor e a aspiração por um laço afetivo, sexual, é contido, retraído, pois há uma distância visível entre Caliban e a mulher que é alvo de sua admiração.



*Figura 19: Caliban olhando para palco, com luz em seu rosto, por uma fresta*



*Figura 20: Caliban enxerga pela fresta e se apaixona por uma das atrizes do Grand Guignol*



*Figura 21: Caliban enxerga pela fresta e se apaixona por uma das atrizes do Grand Guignol*

O que caracteriza as criaturas são, justamente, suas posições aquém dos homens que compõem o padrão, a ideologia oficial. As criaturas representam a subversão, encontram-se sempre apartadas, escondidas acima ou abaixo. São anjos ou demônios, mas sempre deslocados. Caliban, Protheus e Lily, por sua vez, são criaturas remendadas, costuradas, recortadas que, em uma sociedade de aparências, máscaras, elas só têm espaço nos lugares de subversão encenadas. Caliban, ao conviver na rotina das peças encenadas em Grand Guignol, passa a enxergar os atores que morriam, todas as noites, como criaturas que, no dia seguinte, voltariam a vida para morrer novamente. Os atores, ali, eram como Caliban, imortais em sua constituição. Esta aproximação confirma,

novamente, a dualidade entre arte e vida que, na concretude de Caliban, tornam-se um só. Este espaço, sim, trata-se do Éden para Caliban. Este é o espaço da criação, que nasce e morre dia após dia, no qual Caliban é instruído a cuidar, assim como Adão no paraíso.

No sexto episódio da primeira temporada, Caliban, que antes havia vivido a rejeição por seu pai, a figura paterna e pela sociedade, o aspecto social que o constitui enquanto sujeito histórico, vive agora a rejeição por uma mulher. A atriz que Caliban se apaixonou e admira, como está ilustrado na sequência de fotogramas 48, 49 e 50, desce as escadas até a coxia para vê-lo, faz um movimento ao lugar superior, iluminado e frequentado, para o inferior, o submundo, os bastidores, escuro e habitado apenas pela criatura. Em um determinado momento, ao discutirem sobre paraíso perdido, Caliban revela como se vê a partir de um trecho que, segundo ele, representa-o, no qual expressa seu não pertencimento ao Éden. O principal protagonista da obra *Paraíso Perdido*, escrito por John Milton, é Lúcifer, o anjo caído e amaldiçoado por Deus. É nesta figura, também carnalizada, que pertence ao inferno, ao que é baixo e vil, apesar de sua natureza divina, que Caliban se vê e reconhece sua existência, em uma relação dialógica do eu-para mim. Ao final da conversa, a atriz lhe dá um beijo, firmando um laço afetivo com Caliban, fazendo-o ansiar ainda mais por uma companheira, justificando o pedido que a criatura faz ao seu criador mais tarde.

Após a conversa, Caliban decide se colocar como um homem para a atriz. Ele se arruma, pinta-se (sequência de fotogramas 75, 76 e 77)<sup>10</sup> e se prepara para ir até seu camarim expor seus anseios. É importante salientar que a criatura – uma vez que tem sua função na coxia e não no palco, em destaque, o lugar de evidência que os homens que pertencem à sociedade atuam – não sabe como utilizar as tintas, não domina a técnica de maquiagem e, portanto, tenta se pintar de acordo com o que observa pelas frestas, afim de se sentir parte de um todo, tornar-se aceito por seus semelhantes-diferentes. Há, de novo, a questão da aparência que pontua as relações sociais, pois, o ato de se maquiar não é isento de significação, mas representa uma prática que carrega valoração, reflete a ideologia oficial, dominante, a que é pautada, neste universo narrativo, pelas aparências. Este sistema ideológico, social, constituído na e pela sociedade, concretiza-se, também, na *técnica* da pintura de rosto, trata-se de um signo ideológico. Não é qualquer um que utiliza a pintura, apenas os da alta classe, os que tem bens, de uma posição privilegiada.

---

<sup>10</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva *Penny Dreadful* (2014), episódio 08, temporada 1. Minutagens respectivas: figura 75: 18:24 minutos; Figura 76: 18:25 minutos e Figura 77: 18:26 minutos

O ato de pintar-se em um contexto de teatro, no cênico, tem ainda a função de adotar uma outra persona, adequar-se à outra personalidade, uma personagem, construída para si naquele momento para um determinado enredo. Caliban, o excluído socialmente, tenta tomar para si esta prática e utiliza a maquiagem para tentar se igualar aos pretendentes da atriz, mas mais do que isso, apagar seu próprio rosto, afim de se tornar outra personagem, outro ser e, também, refletir em seu exterior, face, o sentimento internalizado pela figura da mulher.



*Figura 22: Caliban utiliza maquiagem em seu rosto para ir se declarar à atriz*



*Figura 23: Caliban utiliza maquiagem em seu rosto para ir se declarar à atriz*



*Figura 24: Caliban utiliza maquiagem em seu rosto para ir se declarar à atriz*

Ao entrar no camarim da atriz, a mulher ri da pintura no rosto de Caliban, ridiculariza-o. O riso, aqui não é grotesco, como o da plateia ao assistir ao espetáculo. Não se trata de um riso subversivo, da ridicularização carnavalizada que desafia as estruturas oficiais, o riso é afastamento e negação do laço romântico que Caliban insinuou. A declaração do sentimento não foi por palavras, pela língua, mas pelo ato, pela linguagem, sentimento que Caliban demonstrou oferecendo uma laranja – na qual, mais cedo, pela atriz, foi entregue à Caliban como ato solidário, agora ressignificado, passa a ser dado à ela de forma romântica – e pela maquiagem, tentativa de se encaixar a um determinado grupo, ser quem não é, para diminuir a distância que existe entre a atriz e Caliban. Este é o momento que Caliban vive sua terceira rejeição: a primeira, com o pai, que o rejeitou no nascimento; a segunda, pela sociedade, que se rebentou em sua direção ao vislumbrar sua fisionomia e, a terceira, por uma mulher, a mulher que ele amou. Ao final, Caliban é mandado embora do teatro, perde o lar que achou, fato que o faz voltar a procurar seu criador.

Após ser expulso pelo seu “segundo pai”, Vicent, o proprietário do Grand Guignol, Caliban vai até Victor, seu lar original. Até este momento, existia uma linha de horror e ódio que separa um do outro, o anseio pelo amor e companhia de um lado, e o rancor da rejeição de outro. Criatura e criador em um constante embate. No entanto, desamparado, a criatura fala sobre a dor da rejeição e sobre aspiração em ter um outro a quem se refletir e refratar, a aspiração é um sujeito idealizado, alguém que não fuja de sua fisionomia monstruosa. Há dois momentos que compõe a cena: Victor, como Deus, é

quem dá a vida. Como já expusemos, trata-se de uma vida incompleta, a vida de um homem sem nome que não consegue viver de fato, apenas à margem. Por meio de sua técnica o doutor projetou o homem e, após este não ter correspondido suas expectativas, aborta-o, ignora-o. Este mesmo deus cruel que lhe deu esta vida “morta” e depois o abandonou, é o mesmo que decide tirar-lhe. Enquanto a criatura, no cômodo fechado de sua residência iluminada, falava sobre suas emoções e dor, Frankenstein, pelas costas, não de frente, mas por trás, assim como Caliban atacou Protheus, mira um revólver para Caliban (sequência de fotogramas 78, 79, 80)<sup>11</sup>. Após a criatura evidenciar sua dor, Frankenstein, no lugar de matar a criatura, identifica-se com ela e abandona o ímpeto de assassiná-lo. O que os une, concretiza o laço, é a dor. A rejeição. Estes são os sentimentos que humanizam os homens. Ambos foram rejeitados e têm a morte como principal causa da dor, do sentimento de ausência e da vida que levam.



*Figura 25: Victor Frankenstein aponta o revólver para Caliban*

---

<sup>11</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 08, temporada 1. Minutagens respectivas: figura 78: 26:29 minutos; Figura 79: 26:30 minutos e Figura 80: 26:31 minutos



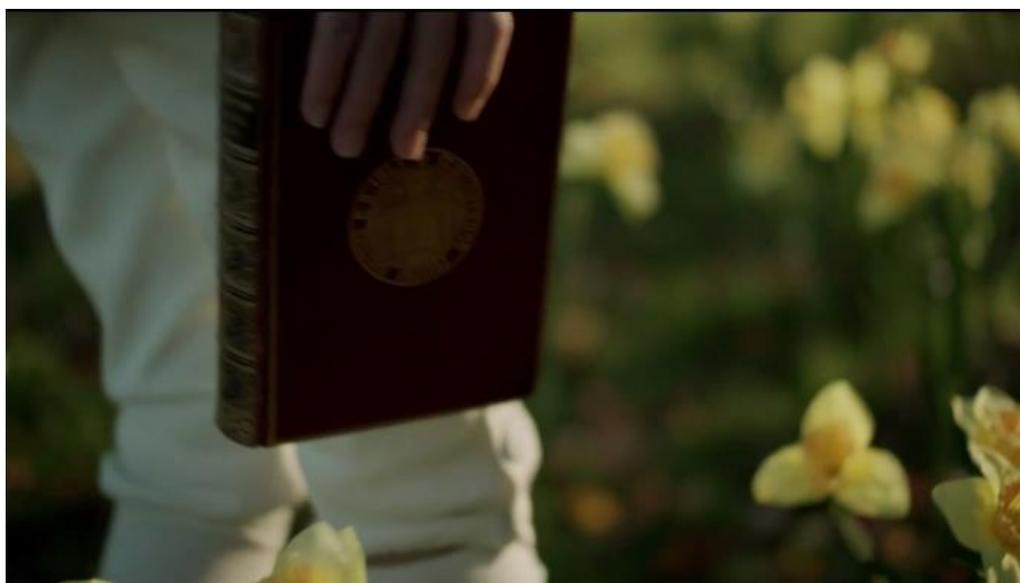
Figura 26: Victor Frankenstein aponta o revólver para Caliban



Figura 27: Victor Frankenstein aponta o revólver para Caliban

No segundo episódio da primeira temporada, nos é mostrado a infância de Frankenstein. A primeira figura nos traz Victor caminhando dentre as flores e, enquanto caminha, um poema é recitado. O nome do poema é *Ode on Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*, escrito pelo autor romântico inglês William Wordsworth e publicado em 1807. O início do poema evoca a imagem da natureza no passado: os rios, a relva, todas “vestidas” de luz, de maneira gloriosa, como em um sonho. O eu lírico do poema expressa que o tempo em que vive, no momento no qual enuncia, está sendo como no passado, mas, seja da forma que for, não há como ver o que foi embora, o que não existe mais. O poema evoca o passado como algo fluído e glorioso,

destoa o momento presente, pontuando a morte, o fim do ciclo que a própria natureza segue. O tempo torna mortal tudo o que é vivo, enquanto é na memória, na ideia, que as coisas – que se foram, distanciando o “agora” do “antes” – se perpetuam. No trecho da série televisiva, Frankenstein caminha entre as flores, em meio a luz do sol (sequência de fotogramas 81, 82 e 83)<sup>12</sup> enquanto o poema é recitado.



*Figura 28: Victor Frankenstein caminha, em sua infância, pelos jardins enquanto um poema é recitado*



*Figura 29: Victor Frankenstein caminha, em sua infância, pelos jardins enquanto um poema é recitado*

---

<sup>12</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 03, temporada 1. Minutagens respectivas: figura 81: 03:11 minutos; Figura 82: 03:12 minutos e Figura 83: 03:13 minutos



*Figura 30: Victor Frankenstein caminha, em sua infância, pelos jardins enquanto um poema é recitado*

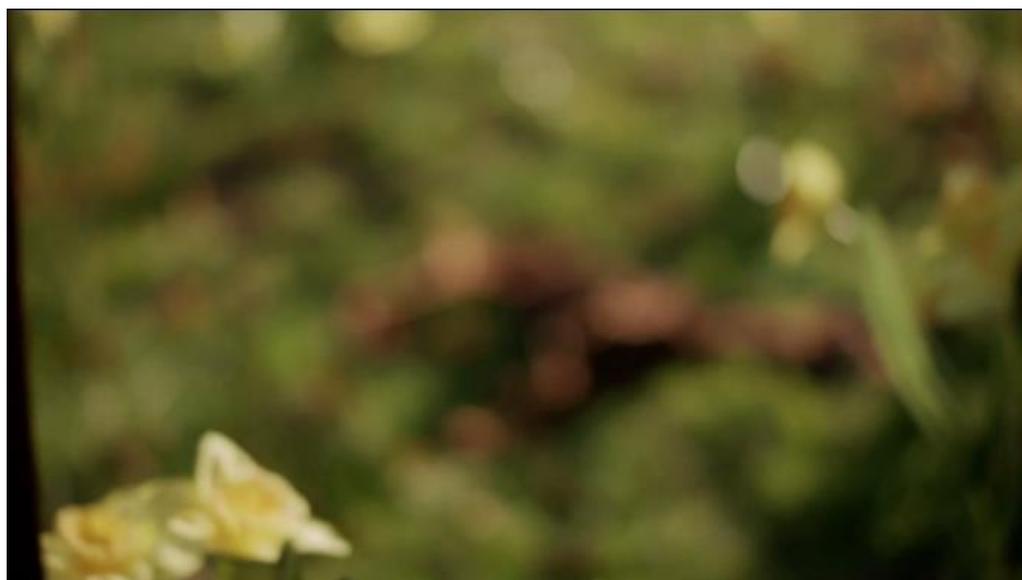
O ambiente que Victor Frankenstein está destoando drasticamente dos cômodos que ele habita durante a série: enquanto lá não há a luz, não há natureza e suas roupas são sempre manchadas ou escuras, em sua infância Victor nos é mostrado de branco, criança, dois elementos nos quais representam a inocência, virgindade, um estado anterior de si. Victor leva consigo um livro nas mãos enquanto caminha entre as flores. O ângulo da câmera não enquadra Victor inteiro, o enquadramento é mais embaixo, na altura de seus joelhos, espaço no qual as flores recebem o foco, a câmera está no meio, nem no chão, na terra, e nem apenas em Victor, mas o foco está entre o doutor e o chão, o céu e a terra, o toque de deus às flores.

As flores, também, representam o aspecto efêmero, cíclico da natureza. Trata-se de um Victor puro, de branco e no auge de sua inocência, em seu próprio Éden, no qual, até ali, não conheceu a morte. Em determinado momento, Victor interrompe sua caminhada e a câmera guia o olhar do telespectador ao que está em frente de Victor (sequência de fotogramas 84, 85 e 86)<sup>13</sup>. O que está em sua frente é o cadáver do seu cão, em meio às flores e o mato, larvas estão espalhadas pelo cadáver, trata-se da própria natureza e o ciclo que obedece. O poema de Wordsworth, recitado até este momento, constroem o sentido de morte, vida e memória, trata-se de seu segundo nascimento pois a ação da morte, a perda que Victor Frankenstein sofre de seu cão, depois de sua mãe e

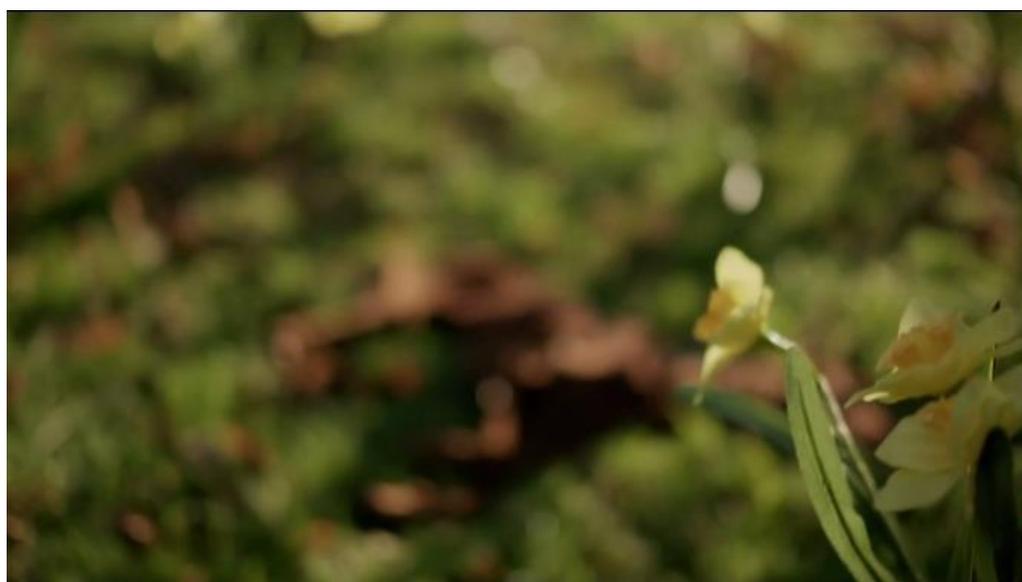
---

<sup>13</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva *Penny Dreadful* (2014), episódio 03, temporada 1. Minutagens respectivas: figura 84: 44:12 minutos; Figura 85: 44:13 minutos e Figura 86: 44:14 minutos

tia, o tornam quem é. A morte, aqui, para o doutor, é rejeição, abandono e perda. Este é o ciclo no qual Frankenstein decide interromper: o ciclo da própria morte. Frankenstein (re)nasce como um deus decidido a revisar a natureza e, assim como Caliban, Victor pertence ao submundo, ao que é baixo, vil e anseia o divino, a beleza, assim como sua criatura, mas por meio da técnica, do que é metódico e não pelo passional. A beleza que Victor persegue é racional, enquanto, para a criatura é contemplação, enquanto Caliban vive de poesia, Frankenstein se supre de ciência e drogas.



*Figura 31: A câmera guia nossos olhos ao cão de Victor*



*Figura 32: A câmera guia nossos olhos ao cão de Victor*



Figura 33: A câmera guia nossos olhos ao cão de Victor

No último episódio da segunda temporada, Victor faz um discurso sobre as drogas que usa. Para o doutor, as drogas não são apenas para aliviar as ansiedades do mundo, mas uma vez que o corpo é um processo químico, adiantar ou desacelerar, alterar seu funcionamento, é um ato divino, é a manipulação de sua própria constituição. A droga é fuga, Victor se torna o criador e criatura de si, seu próprio experimento e, por isto, é adjetivado por Vanessa Ives como uma “bela monstruosidade”. O que une os dois seres: Caliban e Victor é a dor. Os homens se compadecem da agonia que sofrem e se unem para interrompê-la. Os dois objetivos, portanto, mesclam-se: Caliban decide alcançar a beleza da contemplação pela técnica de Frankenstein, um objeto para servir ao prazer constituído da forma que mais lhe apraz, a partir da instrumentalização. Até o momento da trama, havia somente duas criaturas: Caliban e Protheus. Após matar o irmão, Caliban se vê como o único de sua *espécie* e deseja uma companhia imortal e poderosa como ele e sob a condição de ser uma criatura *bela*.

Não se trata apenas de uma companhia em si, mas uma companhia dotada de *beleza*, que carregue e reflita aquilo que Caliban não tem e procura no *outro*, afim de completar a si. Os personagens se unem por suas fragilidades, ambições e falhas, completam-se em suas procuras. O autor-criador constrói o *todo* de sua personagem a partir de um recorte valorativo, é de sua perspectiva sócio histórica que o criador orquestra os elementos que constituem a arquitetônica, o projeto de dizer. Valoração. Do ângulo do doutor, é para isto que a criatura serve: objeto. Em uma sociedade constituída, principalmente, pelo patriarcado, na qual as mulheres se submetem às escolhas dos

homens, tanto Victor quanto Caliban se unem, dois homens, afim de um objetivo em comum: construir a mulher ideal, afim de suprir a necessidade masculina. A mulher, portanto, é mais um objeto na prateleira utilizada para “tapar” um buraco.

A criatura procura no pai o amor que não terá e, também, possibilidade de encontrar alguém como a si, mas que tenha o que ele jamais poderá ter. Victor, por sua vez, também procura, uma espécie de redenção, quitação de dívida, pela abominação que fez e a única maneira que este visualiza de se redimir, é aplacando a fúria de sua criatura a partir da objetificação da mulher, uma moeda de troca, a mulher tem um preço e este preço é a liberdade de Victor em relação a Caliban. O aprisionamento de um é a chance de liberdade para outro. Amor, redenção, beleza perseguidos por personagens *monstruosos*, cada um à sua maneira. A beleza é vista como um item, um objeto. Assim como a própria figura feminina neste contexto histórico. Assim como na bíblia, a criação solitária pede para seu Criador alguém para dividir suas aflições e alegrias, uma Eva. No entanto, essa companheira feminina também é exigida como objeto, um item no qual Victor Frankenstein, a partir da técnica que domina, pode conceber. Apenas Deus tem o poder de construir um ser ao *bel prazer* e é da costela de Adão, da essência e semelhança fisionômica do homem, que o Criador constrói a criatura. Frankenstein posiciona-se, novamente, como um Deus: decide quem morre, a quem dá vida e por qual motivo, por mais torpe que seja, dá esta(s) vida(s). Na época da reprodução do homem, ela pode ser facilmente construída e descartada, a partir de sua utilidade.

Este aspecto capitalista também aparece em um segundo momento da narrativa de Caliban. A criatura se dirige até um museu de cera para se candidatar à uma vaga de emprego. O dono se surpreende e pontua que ninguém aceitou trabalhar naquele lugar por achar perturbador, no que Caliban responde: “Para mim, é familiar”<sup>14</sup>. Caliban, por ser nomeado e, também, por se reconhecer uma criatura monstruosa (na relação de alteridade entre o *eu-para-mim* e *eu-outro*), sente-se parte do que é “desgraçado”, “impopular” e “incomum”. O museu de cera, neste sentido, trata-se, também, de um laboratório frankensteniano, pois o homem desenvolve uma técnica que o permite alterar a própria natureza e construir suas próprias “pessoas”.

Os primeiros trabalhos da reprodução da figura humana em cera foram desenvolvidos por uma mulher conhecida por Anna Maria Tussaud. A época da Revolução Francesa foi extremamente violenta e o resultado do embate diário podia ser

---

<sup>14</sup> O diálogo ocorre na segunda temporada, primeiro episódio aos 23:52

notado por diversos pedaços humanos espalhados pelas ruas de Paris. Anna Maria Thussauds, então, recolhia estes pedaços do corpo humano destroçados e levava para sua residência, seu laboratório artístico, para desenvolver sua técnica e construir reproduções de cera. Não se trata da construção de figuras amorfas, mas tentativa de reproduzir o próprio homem a partir de uma determinada matéria prima (cera), imagem e semelhança, como um Deus que dá forma ao barro. A França, ao descobrir o museu Madame Tussaud, rechaça-o por não concordar com a forma que a técnica era desenvolvida, julgava-se de uma morbidez enorme e, então, negou seu reconhecimento. A Inglaterra, no entanto, interessou-se pela técnica desenvolvida e fundou um museu Madame Tussaud. No início, as figuras reproduzidas por Tussaud eram desconhecidas, a critério de estudos e, depois, a artista passou a reproduzir grandes figuras populares afim de chamar atenção e arrecadar lucro. Os homens, portanto, podem falecer, no entanto, suas representações estarão intocáveis, assim como Caliban: trata-se de novas, outras, criaturas. Os “bonecos” têm sua origem nos mortos, dos fragmentos físicos, de corpos.

O museu também se revela um espaço de encenação, um novo teatro para Caliban, pois os bonecos representam papéis, vidas e, inclusive, a rota de visitação do museu obedece à uma narrativa construída de acordo com a disposição de cada boneco. As pessoas se dirigem até este museu para entrar em contato com uma outra realidade, com o que lhe é diferente, uma refração, orquestrada em seus elementos arquitetônicos pelo autor-criador (projeto de dizer autoral). Em um período no qual o crime, a barbárie, espalham-se pela cidade, em suas classes mais baixas de forma generalizada, o dono do museu decide utilizar essa “mística” de violência como atração lucrativa em seu museu. O homem decide explorar a dor do outro, utilizá-lo de forma sensacionalista afim de gerar lucro. Na mentalidade capitalista contemporânea, na qual a dor do próximo pode ser colocada em uma vitrine para ser admirada – não há o posicionamento estético de empatia, mas, justamente, o de prazer com a dor do outro – esta prática não é nova, pois, mesmo aqui no Brasil em épocas de festividade, na qual recebem um fluxo maior de estrangeiros, há, por exemplo, roteiros de turismo envolvendo as comunidades, favelas, os bicos, os miseráveis para que pessoas que vivem em realidades distintas, privilegiadas, possam contemplar.

O miserável, a pobreza, tudo o que é hediondo, torna-se artigo de luxo. O mundo não é mais apenas um palco (como colocado no icônico monólogo pela personagem Jaques no Ato II, na peça *As you like it*, de Shakespeare no século XVI), mas, também,

prateleira, vitrine comercial, na qual os homens além de viver da aparência, também financiam, pagam, para ver a dor do outro. No museu de cera, o mundo é palco e vitrine, atuação e realidade (pois a dor e a miséria são reais), arte e vida. De acordo com Lavínia, a filha dos proprietários do museu, eles os criam, eles saem novos, frescos, de seus respectivos moldes, para “sofrer” depois, tornarem-se vítimas e assassinos em cenas horrendas. Caliban carrega em sua constituição física, em seu “corpo de cera” vivo, pulsante, as características de horror, da “criatura que nasceu para sofrer”, que o dono do museu busca em seu negócio lucrativo.

O proprietário, portanto, posiciona-se em relação à realidade socio econômica de seu contexto histórico e, a partir de seu lugar no mundo – o espaço irrepetível e único na existência do sujeito responsivo-responsável – ele refrata o mundo, construindo seu objeto artístico, no qual consiste nas versões dos crimes, dos acontecimentos históricos que chocaram a sociedade. Trata-se de uma refração da realidade, com seu projeto de dizer e valoração. Portanto, conteúdo temático (os assassinatos tratados de forma sensacionalista), forma composicional (a organização destes bonecos que constroem um roteiro, posição dos corpos dos assassinos e vítimas, expressões faciais, o sangue, as vestimentas), estes dois elementos, conteúdo e forma, são organizados de acordo com um determinado estilo, ponto de vista do autor-criador que, neste museu, deseja chocar quem entra, pois, quanto maior o choque pelo horror, mais dinheiro pode ser arrecadado. Assim como *Grand Guignol*, o “grotesco” é enaltecido e representado, mas de uma forma financeira. O museu se consolida, também, como um espaço para excluídos, parricidas, monstruosidades, mas não de uma forma bakhtiniana, carnavalizada, mas, sim, capitalista. O grotesco, aqui, está em prol do capital, o riso nasce do horror e não subverte a *ideologia oficial*, aproximando os sujeitos, mas causa distanciamento e ridicularização, reafirmando a voz hegemônica.

A certa altura, Lavínia, a filha do casal de proprietários do museu, conversa com Caliban sobre os olhos. A mulher exprime sua insatisfação acerca do primeiro ministro inglês, pois, com seu envelhecimento, Lavínia e seus pais tiveram que o fazer várias vezes. No entanto, ela pontua, que para envelhecer basta tornar a pele mais flácida e acrescentar rugas, mas, o “truque” são os olhos, que, ao passar da idade, tornam-se turvos, perdem, aos poucos, o brilho. Na primeira temporada, episódio intitulado *Closer Than Sisters* (2014), Vanessa Ives discorre sobre a importância dos olhos na prática de empalhamento. Para ela, os olhos artificiais, de vidro, que utiliza para compor a frente de

suas criaturas não são dotadas de brilho, portanto, ela coloca espelhos atrás dos olhos para que assim se tornem mais vivos.

O personagem que acompanha Vanessa alega que, de fato, os olhos parecem vivos, no que Vanessa responde afirmando que não parecem, mas estão. Entende-se comumente os olhos como espelhos da alma, o brilho é resultado da própria vida que habita a criatura e, ao colocar um espelho atrás de seus olhos, o brilho se torna um processo de ilusão, um reflexo e refração do que está além de si, o espelho que reflete o próprio homem, imagem e semelhança. Trata-se, também, parte de uma técnica (empalhamento) para a construção de suas próprias criaturas. Os olhos sem brilho, turvos, reflete a própria vida que se esgota, também a vivência e experiência. Caliban, como imortal e criatura fora dos padrões, não apresenta as cores dos olhos “usuais” (azul, verde ou marrom), mas amarelo. Seus olhos apresentam brilho, mas suas mãos são frias. A dualidade em sua constituição fisionômica reafirma a complexidade que sua existência contém: vida e morte, sensibilidade e agressividade, é um poeta e, também, um assassino.

Em determinado momento, no museu, Caliban e o proprietário do teatro conversam (no qual não nos é dado seu nome) sobre o belo e o grotesco. O grotesco é, geralmente, na acepção popular, associado à ideia de perversão, do *mau*, do que é demoníaco. No entanto, Caliban pontua que o diabo, o qual a essência do caráter é maligna, apresenta-se como uma criatura bela. A beleza e o grotesco, portanto, não representam, em absoluto, virtudes ou vícios, não se trata de ser “um” ou “outro”, mas estas concepções dialogam, mesclam-se como a face de Jano. Portanto, é próprio homem que se posiciona em relação à vida, aos sujeitos, responsabilizando-se por sua existência, pois, de frente à proposta diabólica, o homem pode entregar sua alma ou salvá-la. Como abordaremos na questão do gênero nas relações entre criador e criatura (homem e mulher), a mulher não nasce mulher, torna-se. Assim como Caliban não é monstro por sua aparência, mas se torna monstruoso pelos atos que comete. Para abordar a essência humana, o mito de Pandora é evocado pelo proprietário; o dono diz que pensou em colocar uma figura da deusa em seu museu, mas não saberia o que colocar dentro de sua caixa.

O que deve ir na caixa, segundo Caliban, é um espelho. De acordo com a mitologia grega, Zeus ordenou que os deuses participassem da criação de Pandora, uma mulher que carregaria consigo o mal que deve recair aos homens, trata-se de um castigo a ser imposto por Zeus pelo fogo que Prometeu deu à humanidade. Ela (Pandora) traz consigo

imprudência, um coração artificial, a mentira e seu corpo é modelado à imagem e semelhança dos deuses. Segundo o *Dicionário de Símbolos*:

Pandora simboliza a origem dos males da humanidade: eles vêm através da mulher, segundo esse mito, e esta foi modelada sob as ordens de Zeus como um castigo pela desobediência de Prometeu, que tinha roubado o fogo do céu para dar aos homens. Segundo a lenda de Pandora, o homem recebeu os benefícios do fogo, contra a vontade dos deuses, e os malefícios da mulher, contra a sua vontade. A mulher é o preço do fogo. Não há lugar para se reter mais que os símbolos incluídos na legenda: ela mostra a ambivalência do fogo que deu à humanidade um imenso poder, mas que pode voltar-se para desgraça bem com para sua felicidade, dependendo de o desejo dos homens ser bom ou perverso. (p.681, 2015)

A imagem feminina é invocada como “sereia”, a serpente que seduz e a causa de todo o mal da criação, o diálogo não é apenas com a apropriação bíblica, mas com a mitologia grega. Nesta altura do enredo, Caliban (John Clare) foi afastado por Lily, que recobrou sua memória e se posicionou contra seu Adão, assumiu-se sujeito, não objeto, jurando não apenas a justiça, mas a vingança contra os homens que agem de forma cruel com as mulheres. Caliban, portanto, é o homem, o Adão, a representação do fogo divino dado por Frankenstein, o conhecimento e a técnica como a razão da queda e das maldades no mundo. Com o conhecimento do homem, veio também Pandora: a dualidade do fogo que aquece, mas queima. A criatura criada para o deleite, mas que reflete e refrata a sociedade, constitui-se a partir do *outro*, da crueldade do próprio homem. Lily é a deusa Pandora, espelho que reflete e refrata o comportamento dos homens, construída a partir dos deuses, resultado do fogo divino, que não é má por natureza, mas tornou-se cruel, tornou-se mulher, produto da maldade humana.

Caliban e Lily são os bons selvagens do mito de Jean-Jacques Rousseau: não são malignos em sua essência, mas tornaram-se maus em interação com a sociedade, vivenciando as mazelas criadas por mãos humanas. Para Bakhtin, o sujeito é único em sua existência, ocupa um lugar que não é acessível a ninguém, apenas ao sujeito. Não é culpa de Zeus, não é culpa de Yaweh, mas do próprio homem que deve responder acerca de sua ética. Portanto, o homem deve assumir responsabilidade de sua existência, posicionar-se em relação ao mundo, decidir se venderá sua alma ao diabo ou a protegerá, não há determinismo para Bakhtin.

Em determinado momento, Lavínia diz a John Clare que gostaria de saber o que seu pai está construindo em outra ala do porão e convence a criatura a guiá-la até o lugar

para descrever o que há. Ao chegar, Clare nota várias celas dispostas em um corredor (sequência de fotogramas 87, 88 e 90)<sup>15</sup> e nota que há um livro em uma delas. Quando Lavínia pede para que ele verifique do que se trata o livro, ela o tranca (sequência de fotogramas 91, 92 e 93)<sup>16</sup>.

Lavínia constrói para si, como um *ethos*, uma roupagem de inocência e pureza, utiliza sua deficiência visual para manipular a criatura, como uma serpente que utiliza da dissimulação para levar as criaturas do paraíso à queda. O livro, para Caliban, é libertação, conforme explicita para Vanessa Ives ao decorrer da trama. É a partir do livro que a criatura visualiza outros mundos, trata-se da verdade, mas, aqui, é a sua queda, o que levou seu aprisionamento. A poesia é seu forte – quando Lily (a criatura mulher) nasce, Caliban diz a Victor que ela deve ser alimentada de palavras (poesia), enquanto Victor afirma que ela precisa de comida (pragmatismo) – e, também, seu fraco. Após ser preso, os donos do museu chegam para explicitar seus planos de exposição de John Clare, considerado por eles uma “fera” de circo, um sujeito deformado e bizarro diante da opinião pública, no qual não salvariam mesmo que ouvissem seus gritos, pois a criatura não é digna de socorro ou misericórdia por seu aspecto “monstruoso”. John Clare é, novamente, Caliban: “O malformado”, “O demônio”, enfim, “Quasímodo”. As celas que compõem o corredor, revela o proprietário, são para abrigar outras “aberrações” como Caliban, ele (o dono) propõe um acordo: caso Caliban se comporte, coloque-se como *ator*, *encene* um comportamento “condizente” com sua constituição monstruosa, o homem dividirá os lucros com ele.

Neste teatro, o palco reside nas coxias. O palco não está acima, na luz, espaço aberto e amplo, em destaque para o desenvolvimento do personagem, mas nas celas, logo abaixo das ruas, em um lugar escuro, solitário e úmido. Caliban não é convidado para residir nos bastidores (há inversão, pois, os bastidores, agora, é acima, na moradia dos proprietários, local elevado) mas atuar como personagem principal. Caliban é *aberração* para o *eu-outro* e este outro afirma que Caliban deve atuar como ele (o proprietário do museu) o *vê*; no entanto, no *eu-para-mim*, espaço acessível apenas ao sujeito responsivo e responsável, a criatura não vive um sentimento *monstruoso*, mas

---

<sup>15</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 09, temporada 2. Minutagens respectivas: figura 87: 36:01 minutos; Figura 88: 36:02 minutos e Figura 89: 35:03 minutos

<sup>16</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 07, temporada 2. Minutagens respectivas: figura 90: 36:14 minutos; Figura 91: 36:15 minutos e Figura 92: 36:16 minutos

detém sensibilidade humana. O *outro* o nega enquanto *humano* e sua imagem na sociedade, no museu, será constituída pela perspectiva que o proprietário, o “dono”, criou dele.



*Figura 34: As celas, no porão, são escuras e estão dispostas em um corredor*



*Figura 35: As celas, no porão, são escuras e estão dispostas em um corredor*



*Figura 36: As celas, no porão, são escuras e estão dispostas em um corredor*



*Figura 37: Lavínia utiliza um livro como isca para encarcerar John Clare em uma cela*



Figura 38: Lavínia utiliza um livro como isca para encarcerar John Clare em uma cela



Figura 39: Lavínia utiliza um livro como isca para encarcerar John Clare em uma cela

O dono, ao considerar Caliban uma aberração, assemelha-se a Victor, que o rejeitou por sua aparência, considerada por ele (pai) mesmo, monstruosa. O dono do museu assume outra paternidade, reafirmando a primeira. A criatura, portanto, é uma espécie de *boneco de cera*, um ator, e lhe é exigido cumprir o papel social construído. Caliban, ao final, não é colocado apenas como um “ator”, mas, uma vez que outras “aberrações” serão capturadas para ocupar as celas contíguas, Caliban é convidado para ser o *pai* das *aberrações*. A vítima é convidada para ser carrasca, delega-se parte do poder ao alienado para que, assim, ele tenha *poder* e possa submeter seus iguais. O homem passa a reproduzir, ao longo da vida, nas mais diversas esferas e relações, a opressão que sofre

de cima para baixo e o que internalizou desde o nascimento. Ao final, Caliban se liberta facilmente, recusa-se a reproduzir o comportamento desumano sobre seus iguais, objetificar a dor e a miséria humana pelo lucro, para alimentar o sistema, e mata o casal. Apenas Lavínia permanece viva, no entanto, não foi um ato de misericórdia, mas de crueldade, pois, ela é cega e dependia de seus pais para sobreviver. E agora não há mais ninguém, está sozinha e no escuro, assim como suas *criaturas* de cera.

Acreditamos que a fragmentação também é uma temática forte que se faz presente em Penny Dreadful, desde sua arquitetônica composicional até a construção dos sujeitos. A unidade se constrói na fragmentação, o *todo* é feito por pedaços. Não apenas as criaturas, mas a própria estrutura da obra se concretiza de forma fragmentária, por pequenas pílulas intertextuais, como se nós estivéssemos observando a trama que se desenrola por frestas. Na obra de Shelley, Victor Frankenstein, ao vislumbrar a criatura com vida, lamenta-se:

Como descrever minhas emoções diante da catástrofe, ou como esboçar o infeliz que eu, com dores e cuidados infinitos, havia me empenhado em formar? Seus membros eram proporcionais, e havia escolhido suas feições para que fossem belas. Belas! Santo Deus! (p.83, 2017)

O lamento do doutor provém da insatisfação acerca da fisionomia da criatura. Como pontuamos ao decorrer deste trabalho, Victor se coloca como um Deus científico, mesclando-se a técnica, a perspectiva cartesiana ao religioso e passional. Desta forma, o doutor decide criar seus próprios homens, as próprias criaturas que habitarão seu Éden. Há, portanto, uma expectativa plástica e ideológica acerca da criatura, pois não se trata apenas de um corpo que se move, mas de uma conquista, a apoteose do deus-homem que materializa o progresso científico. A expectativa, no entanto, difere-se da realidade. Nosso *eu* não é absoluto, imutável, mas modifica-se a todo momento e não depende apenas de mim para se concretizar.

Victor se realiza criador, constitui-se como deus a partir de sua criatura, seu *eu-outro*, no qual é inseparável do *eu-para-mim*. Não se trata de uma relação de oposição, não há *contrários*, pois, o homem não se relaciona de forma dialética, mas dialético-dialógica. A filosofia clássica pontuará que se “eu penso, logo existo”, neste pensamento o homem tomará a iniciativa sobre sua própria constituição, e, assim, se tornará o agente principal na construção identitária de se(s) outro(s). No entanto, para Bakhtin, o homem

não se constrói *per si*, mas é a partir do olhar exotópico do outro que nos constituímos, construimo-nos de forma fragmentária, no olhar alheio em pedaços que não me pertencem, que, às vezes, distanciam-se (em minha percepção) daquilo que assimilamos sobre nós na relação *eu-para-mim*. Mas, ainda sim, *apesar de mim*, habito na palavra alheia e isso me faz pedaço, fragmento, parte de um *todo*. Na concepção do Círculo de Bakhtin, portanto, somos fragmentados por excelência e o primeiro passo para me completar é aceitar esta condição de alteridade.

O próprio enunciado *Penny Dreadful* apresenta uma estrutura fragmentária, pois, como exposto no capítulo de contextualização da série, trata-se de pequenos folhetins, pílulas narrativas, que valiam apenas uma moeda, um *penny*. Pequenos pedaços narrativos para serem lidos aos poucos e que se caracterizam-se por serem separados, mas que fazem parte de um todo: um gênero, um movimento, uma época e um imaginário. A série televisiva apresenta a mesma estrutura fractal, têm suas linhas narrativas estabelecidas, trata-se de personagens autônomos, mas que se estabelecem, revelam-se, no diálogo.

Como pontuado ao longo do trabalho, nossas experiências de vida nos compõem: a essência de nossa constituição é dialógica, inconclusa e multifacetada. Posicionamo-nos em relação ao mundo e às pessoas de acordo com as concepções que são construídas ao longo do tempo – com tudo o que lemos, assistimos, conversamos, enfim, interagimos – e o mundo também se posiciona em relação a nós, este movimento dialético-dialógico acontece em todos os lugares pelos quais passamos: em casa, no trabalho, nos estabelecimentos comerciais, enfim, nunca saímos “intocados” de qualquer tipo de interação. Uma vez que nos posicionamos em relação à realidade de acordo com a nossa vivência, adaptamo-nos às pessoas e situações, construimos laços distintos nas diferentes esferas da nossa vida: espaço de trabalho, relações afetivas, amorosas, fraternais. Não nos relacionamos, conversamos, com os nossos pais da mesma forma que nos relacionamos e conversamos com amigos, assim como também este se difere do posicionamento às nossas relações amorosas e afins.

Na relação entre criatura e criador, criatura e sociedade e criatura consigo, ela assume diferentes papéis que lhe são impostos e se revelam na interação com o *outro*: na relação entre Victor Frankenstein e Caliban (abordaremos mais adiante), a criatura é monstruosa e violenta. O ato de rejeição por parte do pai configurou uma relação conflituosa e a faceta violenta de Caliban se revela com seu criador. O outro se posiciona em relação a nós e, a partir de seu posicionamento, devolvemos, refratamos, de forma

responsável (consciência), este posicionamento valorado, sob nossa perspectiva. Um dos exemplos desta fragmentação é o posicionamento valorativo da sociedade em relação a Caliban. Eles se o nomeiam como “aberração”, trata-se de um dos nomes, estigmas, que compõem sua identidade. Sua imagem, para os grupos sociais, é uma refração, um dos aspectos, uma pequena parte, que o seu *eu-outro* seleciona para compor a imagem do *todo*.

No entanto, trata-se de uma relação diferente entre Caliban e Vanessa Ives, que nos revela um outro sujeito; os dois conversam sobre poesia, completam suas declamações e Ives o descreve como um ser sensível e o mais humano que ela conhecera até então. É a partir do posicionamento axiológico do *outro*, seu acabamento estético, que me constituo como sujeito. É neste dinamismo dialógico que observamos as criaturas e os sujeitos que compõem a série como ambivalentes, complexos e contraditórios. O Círculo, na obra *Estética da Criação Verbal* pontua que

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver (p.21, 2003)

Não podemos nos enxergar na totalidade, não nos “compomos” de forma independente, não somos uma ilha (como os filósofos gregos já pontuaram) mas somos constituídos como fragmentos que se complementam no olhar do *outro* que habita fora de mim. Esta relação é mediada pela *linguagem*. Como abordamos também ao decorrer deste relatório, a linguagem reflete e refrata esta e outra realidade, apropriamo-nos da palavra do outro – no qual tem suas valorações socialmente estabelecidas – e alteramos, dando-as contorno valorativo, acabamento estético, e devolvemos para a vida. É a partir da língua e linguagem que nos posicionamos em relação ao outro e, também, percebemos no mundo. Na obra artística, ao construirmos um personagem em uma determinada narrativa, podemos, a partir do nosso lugar axiológico, abarcar seu *todo*, selecionar, orquestrar e recortar nosso personagem. Somos Deuses construindo nossas criaturas. Victor Frankenstein, em um primeiro momento, tornou-se um Deus. No entanto, na vida, não é possível. Não somos agentes ativos na construção do *eu*, mas assim como a palavra ganha seu significado na vida, na boca do povo, no cotidiano, no dinamismo das interações, nossa própria constituição é coletiva e fluída.

Assim era o período da Revolução Industrial, da ascensão da mentalidade capitalista. Os homens prezavam a linha de produção, a técnica e a instrumentalização da mão de obra humana para a geração de lucro. Há uma objetificação do homem neste período, pois esse é visto como mais um maquinário (menos potente) e substituível, dependendo do grau de importância técnica que este possui. Assim como em *Gênesis*, a criação do homem estabeleceu um novo estado de existência, a concepção das criaturas, pelas mãos de Victor, também inaugurou uma nova lógica: a existência do *homem-máquina*. A criatura, com seu corpo metalizado, objetificado e instrumentalizado, proveniente da técnica do homem *moderno*, representa a ideia da sociedade capitalista, a que é possível, a partir da técnica, suprir as demandas comerciais. Os homens são descartados e considerados de acordo com o que podem oferecer, a partir de sua capacidade em se moldar aos padrões, à ideologia oficial.

A concepção, o nascimento, da criatura feminina é retratado como mercadoria, objeto encomendado para suprir a ausência, lacuna, de uma criatura, tanto no discurso bíblico quanto no viés capitalista, da passagem da antiguidade para a modernidade, presente na trama de Victor Frankenstein. Conforme a série nos apresenta, neste período de industrialização, no século XIX, ocorria na Inglaterra o movimento sufragista. O movimento sufragista foi um movimento social e político, constituído por mulheres que, no período da Revolução Francesa, com a ideia de igualdade, liberdade e fraternidade, lutaram junto com os homens para reivindicar seus direitos políticos, econômicos e sociais.

O movimento se espalhou e chegou até a Inglaterra, na época do desenvolvimento das grandes fábricas, quando populações saíam dos campos e fazendas para trabalhar nas indústrias. Nesta época, somente os homens possuíam direito à voto e uma série de comportamentos e requisitos eram impostos sobre as mulheres, elas tinham obrigações que ditavam desde suas roupas até as formas de se comunicar. As sufragistas reclamavam o direito ao voto em uma sociedade que se vestia de democrática, o direito de ocupar cargos de alta cúpula e importância, assim como outras questões relativas à sua existência enquanto *sujeito* em uma sociedade liderada por homens.

É neste contexto que Lily, a criatura mulher, é construída. No entanto, para criar suas criaturas, Frankenstein precisa de modelos, corpos e fragmentos, para que possa

costurar, cortar e remendar. No oitavo episódio da primeira temporada, o personagem Ethan Chandler chama Victor Frankenstein, para que Victor, enquanto médico, possa ajudar sua namorada tuberculosa, Brona Croft. Ao decorrer da primeira temporada, Brona nos é apresentada como alguém detentora de uma grande tristeza – já que seu nome, segundo a própria personagem, significa, em gaélico, “tristeza” –, mais uma engrenagem de um sistema exploratório, machista, que ganha sua vida como uma prostituta e já traz em si desapontamentos acerca da maneira que a sociedade a trata. Brona Croft se mudou para Londres, afim de ganhar a vida nas indústrias, mas foi substituída por máquinas.

Esta é a personagem que reflete a época de transição industrial na qual vive, da dualidade entre a desvalorização do próprio homem, do que é feito de carne, da fragilidade do corpo e a resistência, poder e prestígio dos maquinários que suprimem os homens da época. Em uma determinada fala de Brona esta relação fica explícita: ela se afasta de Ethan, rumo às ruas, e diz que irá “À procura de um trabalho que máquinas não fazem. Ainda.”<sup>17</sup>, e o trabalho no qual ela se refere é o ato de prostituição. O homem só tem espaço, nas relações sociais, como objeto, moeda de troca, como aparência e nunca como essência. E Brona é objeto, parte do sistema, não como mulher empoderada, dona de si, que tem força para se impor contra os desmandos sociais, mas, para sobreviver, é subserviente ao patriarcalismo e, também, ao capitalismo alienador, colocando-se como “coisa” a ser adquirida, comprada e alugada.

Victor Frankenstein, portanto, é chamado por Ethan Chandler para fazer um diagnóstico em Brona Croft, que está de cama, sem forças, por conta da doença tuberculose. Ao decorrer da série, como também já abordamos neste trabalho, Victor Frankenstein parte da ciência para concretizar suas criações, mas é pelo discurso e diálogo com o religioso que sua dualidade se estabelece. Ao ver Brona Croft, Frankenstein discursa sobre um lugar entre os vivos e os mortos, entre o céu e o inferno, um espaço de renascimento constante no qual Frankenstein adjetiva de “glorioso”<sup>18</sup>, onde há a salvação como possibilidade. Frankenstein, ao perguntar para Brona se ela crê nisto, parte-se da fé, não da razão, mas este novo lugar de “renascimento eterno” é, na realidade, novo em existência enquanto *sujeito social*, mas continua o mesmo no aspecto terreno e espacial. A dualidade se consolida, novamente, entre essência e aparência, entre espaços sociais que serão ocupados em relação ao novo estado de existência. O lugar colocado por

---

<sup>17</sup> O diálogo ocorre no segundo episódio da primeira temporada aos 12:07 minutos.

<sup>18</sup> O diálogo ocorre na primeira temporada, episódio oitavo aos 31:10 minutos.

Frankenstein, em um argumento religioso, é seu Éden, sua própria prateleira de seres vivos no qual ele tece, molda, reenche, adota e abandona de acordo com o próprio prazer. No momento seguinte, Frankenstein deixa claro que há um preço que deve ser pago para a entrada neste lugar e o preço, aqui, são as memórias e o próprio corpo da personagem, o aspecto psíquico e emocional. No momento seguinte, Frankenstein sufoca Brona Croft com um travesseiro (sequência de fotogramas 93, 94, 95)<sup>19</sup>



*Figura 40: Victor Frankenstein sufoca Brona Croft com um travesseiro*



*Figura 41: Victor Frankenstein sufoca Brona Croft com um travesseiro*

---

<sup>19</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 08, temporada 1. Minutagens respectivas: figura 93: 31:58 minutos; Figura 94: 31:59 minutos e Figura 95: 32:00 minutos



*Figura 42: Victor Frankenstein sufoca Brona Croft com um travesseiro*

Frankenstein pergunta à Brona Croft se ela acredita na existência sublimada que ele apresentou, no entanto, não a pergunta se ela gostaria de fazer parte, assim como diz, ao final, que há um preço a ser pagar e que ela pagaria facilmente, mas não a pergunta se ela gostaria de pagar esse preço. Novamente o aspecto físico, carnal, de uma mulher que está sendo tomada sem autorização. O corpo de Brona é dominado como um “pagamento” a um “serviço” que não foi solicitado por Frankenstein, mas, novamente ele se coloca como um deus a que tudo pode e tudo lhe é devido. O quarto de Brona, na sequência de fotogramas, é pequeno, escuro, com uma pequena luminária para afastar as sombras e da janela há pouca luz que adentra ao quarto. Frankenstein violenta Brona em sua própria cama e quarto, com seu próprio travesseiro e intimidade, sem a presença de Ethan, de forma velada – assim como se caracteriza todos os cômodos nos quais Frankenstein habita e faz suas experiências, um espaço fechado, com pouca luz – e de uma maneira que abafasse os gritos e, ao mesmo tempo, não ferisse ou maculasse o corpo de Brona Croft, que, neste momento, era um objeto em posse de Frankenstein. Após matar, ele prepara o corpo da mulher, ele a toca, bolina-a, instrumentaliza-o, enfim, prepara-o para a experiência. Após a preparação do corpo, como Caliban pontua ao Victor, faz-se necessário uma tempestade, raios e trovões para que desse fenômeno climático seja retirada a energia que “ligará” a mulher, como uma máquina moderna que exige baterias, eletricidade.

A tempestade, o relâmpago, enquanto fenômeno climático, aparece constantemente ao longo da série e, principalmente, nos núcleos de Frankenstein, compondo a cena da criação das criaturas. No momento da concepção de Proteus, a chuva e os relâmpagos, de forma mais amena do que na criação de Caliban, precipitam fora da residência, o cômodo fechado e escuro de Victor é iluminado por lâmpadas elétricas enquanto ele constrói a criatura que ainda está sem vida na maca. Momentos após, por conta de uma descarga de energia, os aparelhos elétricos desligam e Victor acende uma lamparina para poder enxergar ao seu redor. À luz desta lamparina, Frankenstein percebe que sua criatura não está mais na maca. Ao procurar pelo ambiente escuro, é por meio de um relâmpago, o qual ilumina Proteus, que Victor Frankenstein enxerga sua criatura (sequência de fotogramas 96, 97 e 98)<sup>20</sup>. No fotograma 97 é possível visualizar que raio, um fenômeno da natureza, ilumina completamente o corpo de Proteus, enquanto, no fotograma 68, o rosto do doutor é iluminado pela luz de uma lamparina, um objeto desenvolvido pelo homem para o controle de um fenômeno natural. No fotograma de 67 há órgãos, pedaços humanos para estudos científicos, na janela pelo qual a luz do relâmpago alcança o cômodo.



*Figura 43: A criatura de Frankenstein está na escuridão e um feixe de luz da tempestade a ilumina*

---

<sup>20</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 08, temporada 1. Minutagens respectivas: figura 96: 49:50 minutos; Figura 97: 49:51 minutos e Figura 98: 49:52 minutos



*Figura 44: A criatura de Frankenstein está na escuridão e um feixe de luz da tempestade a ilumina*



*Figura 45: A criatura de Frankenstein está na escuridão e um feixe de luz da tempestade a ilumina*

O raio é o fenômeno que traz a vida e a morte, símbolo e matéria prima do avanço, mas também da destruição e brutalidade, dois signos que refletem e refratam a própria constituição do sujeito enquanto labuta divina e profana de Victor Frankenstein. São estes raios que “dão a luz”, trazem vida e para a vida, às criaturas. Os relâmpagos colorem seus corpos no nascimento, como também o é na concepção de Caliban (sequência de fotogramas 99, 100 e 101)<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 08, temporada 1. Minutagens respectivas: figura 99: 08:16 minutos; Figura 100: 08:17 minutos e Figura 101: 08:18 minutos



*Figura 46: Relâmpago ilumina Caliban no momento de sua concepção*



*Figura 47: Relâmpago ilumina Caliban no momento de sua concepção*



Figura 48: Relâmpago ilumina Caliban no momento de sua concepção

No *Dicionário dos Símbolos* (1906) de Jean Chevalier, o autor escreve que

O raio gera e destrói, ao mesmo tempo, ele é vida e é morte (...). De modo geral, o raio é o símbolo da *atividade celeste*, da *ação transformadora* do Céu sobre a Terra. Ele é, de resto, associado à chuva, que representa o aspecto claramente benéfico dessa ação. (p.765 – 766, 2015, grifo do autor)

O sangue na mesa no momento de nascimento evidencia o trabalho, sobretudo, humano, por mãos de homem, para a construção de um ser vivente. Caliban tem sangue em volta de si, apesar de a coloração de sua pele representar um corpo que não é movido a este líquido no qual, bíblicamente, representa a vida. Ainda no dicionário de Chevalier, “O sangue corresponde, ainda, ao calor, vital e corporal, em oposição à luz, que corresponde ao sopro e ao espírito” (p.801, 2015). Morte e vida, luz e sombras, a brutalidade da criação e a sensibilidade do próprio homem que vem a ser criatura, de sua existência tão efêmera, estes conceitos não estão somente no verbal, mas se encontram também no imagético, na expressão facial, nos corpos cinzentos que representam a ausência de vida ao mesmo tempo que estão vivos, apesar de ser também, no caso de Caliban, uma vida que não se pode viver. Estas contradições não estão presentes apenas em um diálogo, mas, na série, contam com as diversas dimensões e materialidades que, juntas na arquitetônica do enunciado e com a assinatura autoral do autor-criador, compõem este projeto de dizer. Para Caliban e Protheus, estes raios iluminam seus corpos, afastam a escuridão de suas fisionomias *proibidas*, mas no caso de Lily, esta é a luz de

seu parto (sequência de fotogramas 102, 103 e 104)<sup>22</sup>. Victor Frankenstein e Caliban se unem e cooperam, os dois homens, para o (re)nascimento de quem, antes, identificava-se como Brona Croft, mas, agora, identifica-se como Lily.



*Figura 49: Os raios passam pela máquina e chegam até o corpo de Brona*



*Figura 50: Os raios passam pela máquina e chegam até o corpo de Brona*

---

<sup>22</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 08, temporada 1. Minutagens respectivas: figura 102: 47:55 minutos; Figura 103: 47:56 minutos e Figura 104: 47:57 minutos



Figura 51: Os raios passam pela máquina e chegam até o corpo de Brona

O relâmpago, um elemento da natureza, não passa diretamente por uma abertura até o cadáver de Brona, mas por um *filtro*, uma *máquina* para que ela o direcione, controle, manipule e atue da forma que Victor, um homem mortal, deseja. Os dois elementos – a máquina e o trovão – também representam a dualidade entre o homem-máquina e a máquina que é um homem, um homem que faz a máquina que, por sua vez, é utilizada para fabricar homens. Victor detém a técnica, o conhecimento e, a partir dele, instrumentaliza a própria vida. Não se trata apenas de um conhecimento para contemplação, para a compreensão da realidade e mundo empírico, mas um saber atuante, afim de instrumentalizar e alterar o mundo, transformá-lo de acordo com o próprio prazer.

Esta mesma concepção do relâmpago como brutalidade e matéria prima, na modernidade, que propiciam poder ao homem para alterar a própria natureza também aparece na terceira temporada. Lily assume-se deusa, divindade, com seu corpo – construído por Victor Frankenstein que, posteriormente, mostra-se muito acima das capacidades físicas mortais –, a criatura-mulher liberta diversas mulheres dos abusos e desmandos dos homens. Victor Frankenstein, no entanto, julga Lily *doente* mentalmente. A tomada de consciência da mulher, perceber-se segundo sexo para, assim, assumir-se, tornar-se mulher, em uma sociedade machista e patriarcal, é doença, um problema mental que deve ser *curado*. O biologismo e cientificismo, na Era Moderna, é utilizado como argumento para manter os grilhões ideológicos do sexo feminino.

Trataremos deste momento em breve, mais a frente neste trabalho. Como pontuamos na introdução, organizamos a análise de acordo com o desenvolvimento do

enredo, pois as criaturas passam por *processos*, transformações, é no diálogo com o *outro* que se constituem, alteram-se. Não é possível separá-los, suas tramas caminham de mãos dadas, portanto, o aspecto cronotópico faz parte do método e critério organizacional para análise.

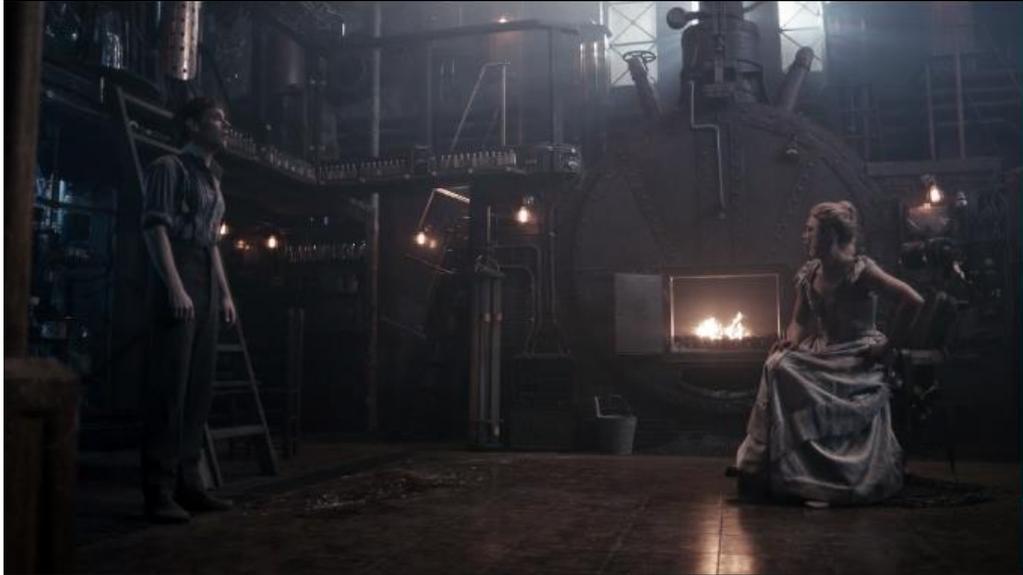
A Lily, no auge de seu empoderamento e liberdade, é aprisionada por Victor Frankenstein e pelo psiquiatra Henry Jekyll. Os dois produzem um soro que promete conter e apagar o lado vil e primitivo do homem, o lado *mau*. Frankenstein, portanto, decide injetar este soro em Lily para que seu lado considerado “vil” (o empoderado, que se assumiu mulher, tornou-se primeiro sexo e não mais segundo) seja apagado e apenas o lado submisso, servil, “melhor” e mais “adequado” (estas são as palavras utilizadas por Victor e Jekyll) permaneça. O sono, no entanto, é construído por meio de uma máquina. Em um momento de discussão entre Lily, que está acorrentada, e Victor, os relâmpagos iluminam o laboratório, seus corpos e faces (sequência de fotogramas 105, 106 e 107)<sup>23</sup>.



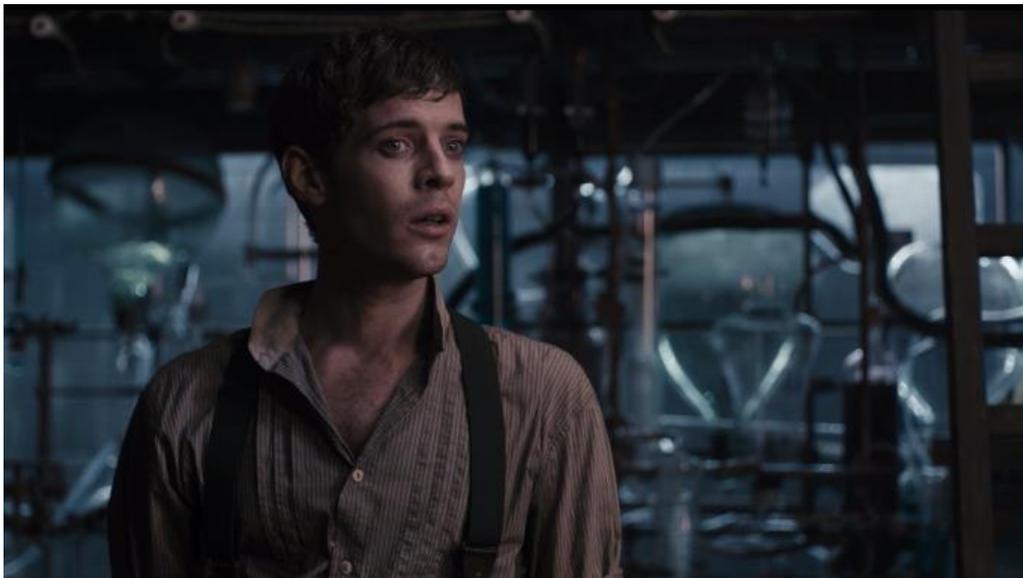
Figura 52: Os relâmpagos reluzem nos corpos e rostos de Lily e ligam a máquina

---

<sup>23</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 08, temporada 3. Minutagens respectivas: figura 105: 30:00 minutos; Figura 106: 30:01 minutos e Figura 107: 30:02 minutos



*Figura 53: Os relâmpagos reluzem nos corpos e rostos de Lily e ligam a máquina*



*Figura 54: Os relâmpagos reluzem nos corpos e rostos de Lily e ligam a máquina*

Lily está prestes a ser “lobotomizada”, assim como foi com Vanessa Ives, personagem julgada “bruxa” e “atormentada” psicologicamente. A partir do discurso de “cura”, o homem se colocou em posição de “deus”: que dá a vida, a cura, a doença e as ordens. O soro de Victor apagará parte de quem Lily é, trata-se, também, de um novo nascimento (a volta ao estado natural, do “bom selvagem”) que nasce a partir da morte de uma parte de Lily. O relâmpago brilha em suas faces, uma vez que ele traz o presságio do nascimento e da morte entre eles. À luz do fenômeno suas fisionomias se modificam. No fotograma 105 Lily está visivelmente preocupada, com um semblante carregado, assim como Victor Frankenstein no fotograma 107, ambos sabem o que o relâmpago

significa: é ele que marca a hora, traz a brutalidade da destruição e a luz do (re)nascimento.

Como pontuamos, Victor instrumentaliza a própria vida. O corpo de Brona, pegado sem autorização, de forma velada, é um produto natural do ponto de vista fisiológico, mas objetificado, alienado, oprimido, na perspectiva ideológica. Frankenstein torna este corpo fisiologicamente humano, a partir de suas técnicas, em algo além: conferindo-a imortalidade e capacidades físicas além do homem, uma máquina mais duradoura, mais forte, construída para cumprir o propósito do próprio criador, assim como foi com os maquinários construídos no século XIX que procuravam sobrepujar as capacidades humanas para cumprir novas demandas comerciais.

Victor Frankenstein é um comerciante que negocia vidas, e é por isto que ele diz à Brona, no leito de morte, que este novo estado de existência vale um preço, assim como todas as coisas. O doutor negocia a construção de uma nova vida para aplacar a solidão de sua outra criatura: há uma negociação, também, mesmo que seja na linguagem da violência, entre o criador e a Caliban, mas entre estes há, ainda mais, um negócio e uma parceria – entre dois homens para decidir que produto, no caso a mulher, será fabricado – para a consolidação do ato de criação.

Brona Croft acorda como uma nova criatura, portanto, sem um nome, sem identidade e tampouco memória. Quando ela nasce da mão do homem-deus, por escolha de Caliban, é um nascimento apenas fisiológico, não um nascimento social. Em determinada altura, enquanto caminha pela sala de estar de seu criador, a criatura pergunta qual é seu nome, no que Victor Frankenstein responde ser “Lily”<sup>24</sup>, o significado, de acordo com o doutor, é de que o nome se refere à uma flor, o lírio, no qual Victor descreve simbolizar a ressurreição e o renascimento. A ressurreição se refere à volta da criatura do mundo dos mortos, um ato sagrado possibilitado pela vontade de Deus à Cristo na bíblia, figura que, após três dias, voltou dos mortos para reinar sobre os vivos. O ato do renascimento, no entanto, diferencia-se da ressurreição, pois há uma transformação, não se trata do mesmo ser, mas alguém que recebeu uma nova vida. Quem acorda na máquina de Frankenstein não é Brona Croft, mas Lily, uma criatura distinta. Lily é a única criatura que Frankenstein nomeia. Frankenstein rejeitou antes de nomear Caliban, rejeitou-o em seu nascimento, movido pelo horror e asco; para Protheus, o doutor o entregou o livro de Shakespeare para que ele mesmo o escolhesse, pela sorte. No entanto, Frankenstein

---

<sup>24</sup> Este diálogo ocorre no episódio dois da segunda temporada aos 13:37 minutos.

nomeia sua criatura-mulher, com conhecimento de seu significado. Ao receber seu nome a criatura chora, alegando não saber o porque de tanta tristeza. Apesar de não estar em posse de sua memória, o nome de sua vida anterior foi “Brona”, no qual expomos aqui, significa “tristeza”. Este renascimento de Brona para Lily, a passagem, como Frankenstein disse momentos anos de assassinar Brona, foi uma passagem triste.

Lily, em seu desenvolvimento, nos é apresentada como uma criatura ingênua, que não conhece o funcionamento do mundo – assim como Caliban e Protheus em suas referidas concepções – e sempre com roupas brancas ou claras. Sobre o lírio, no *Dicionário dos Símbolos*, Chevalier escreve que “O lírio é sinônimo de brancura e, por conseguinte, de pureza, inocência, virgindade. Pode-se encontra-lo em Boehme ou em Silesius como símbolos da pureza celeste” (p.553, 2015), Chevalier também pontua que

Na tradição bíblia, o lírio é o símbolo da eleição, da escolha do ser amado (...). Esse foi o privilégio de Israel entre as nações, da Virgem Maria entre as mulheres de Israel. O lírio simboliza também o abandono à vontade de Deus, isto é, à Providência, que cuida das necessidades de seus eleitos (p.554)

Lily é a eleita de Frankenstein, a Eva que, na pureza de seu nascimento, entrega-se para “aprender” a ser “alguém”, principalmente há uma entrega da criatura para ser ensinada a ser “mulher”. Lily se submete como um recém-nascido, ela é a Eva de seu deus, construída para um Adão. Ao receber seu nome, Lily se torna um sujeito para a sociedade, há um nascimento social, no entanto, ela é um quadro em branco. Para apagar os vestígios de sua vida pregressa, Frankenstein corta o cabelo de sua criatura (sequência de fotogramas 108, 109 e 110)<sup>25</sup> e o colore com uma cor clara. A obra *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Gheerbrant, aborda a questão do corte de cabelo e pontua que este ato correspondia

não só a um sacrifício, mas também a uma rendição: era a renúncia – voluntária ou imposta – às virtudes, às prerrogativas, enfim, à própria personalidade. (...) O corte e a disposição da cabeleira sempre foram elementos determinantes não só da personalidade, como também de uma função ou espiritual, individual ou coletiva. (CHEVALIER, 2015, p.153)

---

<sup>25</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva *Penny Dreadful* (2014), episódio 02, temporada 2. Minutagens respectivas: figura 108: 33:39 minutos; Figura 109: 33:40 minutos e Figura 110: 33:41 minutos

Victor, portanto, guia a construção da personalidade de sua nova criatura, fazendo-a renunciar à vida pregressa e, enquanto ajusta seus cabelos, Frankenstein constrói uma narrativa que nunca existiu, reafirma a condição de objeto de Lily, afim de manipular e impor sua vontade sobre ela. Ao contrário de como agiu com Caliban, Frankenstein foi carinhoso, terno e receptivo com Lily, assim como foi com Protheus. Victor não a nega – apesar de Lily demonstrar, no momento em que tem seus cabelos modificados por Victor, medo de uma rejeição por parte de seu criador – e assume seu lugar como “pai”.



*Figura 55: Victor Frankenstein colore e corta os cabelos de Lily*



*Figura 56: Victor Frankenstein colore e corta os cabelos de Lily*



Figura 57: Victor Frankenstein colore e corta os cabelos de Lily

Além dos cabelos, Frankenstein decide vesti-la, para isto pede ajuda de Vanessa, afirmando que Lily é sua prima de segundo grau e seus vestidos servirão para “adequá-la”, este é o trabalho de Victor: alienar sua criatura, afim de que ela se adeque aos padrões estabelecidos e cumpra o propósito de se unir ao primogênito que, nesta altura, autodeclara-se John Clare. Caliban (John Clare), ao nascer, foi rejeitado por seu pai a partir de um critério plástico estabelecido socialmente, representado por Victor Frankenstein. O doutor assume uma voz hegemônica, social, da superestrutura e tenta suprimir a voz de Caliban, que se posiciona em relação à esta força *relativamente estável*, contrapondo a voz do criador e entrando em embate com ele.

A relação entre a superestrutura e a infraestrutura se consolidam na linguagem, no signo ideológico. O signo adquire valoração a partir do uso do cotidiano, na vida, e estabiliza sua significação ideológica em uma determinada esfera e grupo social. Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Mikhail Bakhtin escreve que “Somente aquilo que adquiriu um valor social poderá entrar no mundo da ideologia, tomar forma nele e consolidar-se” (p.111, 2017), a beleza e tudo relacionado às vestimentas e ao fisionômico, enquanto moeda de troca em uma sociedade apegada ao aspecto material e econômico, são requisitos para a inclusão possuem um valor ideológico. Relaciona-se à luz do dia, aos espaços abertos e à civilidade, enquanto aquilo que é “monstruoso” vive nos espaços fechados, faz parte da escuridão, da peste, cativo e ao que é cruel. É por isto, portanto, que em um determinado momento da narrativa, Vanessa Ives, uma das personagens, enquanto trabalha em uma atividade de caridade como assistente a doentes contagiosos

em uma área de risco, encontra Caliban isolado e solitário, em um canto escondido, como a própria peste. Neste lugar, Caliban assume um novo nome, John Clare e se apresenta para Vanesa Ives. A criatura primogênita nasce pela terceira vez e, agora, com o nome de um poeta inglês.

Como contextualizamos neste capítulo, o nome “Caliban” é retirado da peça de Shakespeare conhecida pelo nome *The Tempest*, o personagem que leva o nome dado à criatura, é representado como um canibal, primitivo, cruel e deformado. No início, ao integrar o teatro, este foi o nome dado, para a criatura, pelo proprietário de *Grand Guignol*. Não foi a criatura que escolheu o próprio nome, mas recebeu, aceitou. O nome *John Clare*, no entanto, foi o ato de nomear-se da criatura e, segundo a própria criatura, o nome foi selecionado pela própria história do poeta que, durante sua vida, foi considerado alguém “estranho”, fora dos padrões plásticos e, por isto, sentia afinidade com os excluídos, desiludidos, animais feios e, segundo a criatura, pelas criaturas destruídas. Como também pontuamos ao decorrer do trabalho, os sujeitos da série se constituem de forma interdiscursiva e intertextual, portanto, os livros, poetas, vestimentas, acessórios, palavras e textos literários, tornam-se signos ideológicos que refletem e refratam uma outra realidade, não mais a “direta”, a “real”, mas a valorativa, do universo ideológico. John Clare não é apenas um poeta admirado por Caliban, mas um *conceito*, uma ideia, uma representação ideológica de si mesmo e, ao escolher este nome – uma vez que nomear é dar vida a algo, é dar existência – Caliban concretiza seu terceiro nascimento, a criatura esclarece que pertence aos excluídos. John Clare, Caliban, são facetas da mesma criatura.

Assim como se posicionou em relação a Caliban, Victor também se posiciona como *ideologia oficial*, como um criador que tem uma determinada expectativa, mas mais que isto, com Lily é um posicionamento masculino, de uma época e de um grupo social que tenta adequar a criatura recém-nascida a um determinado parâmetro do que é “aceitável”. O fato de Victor selecionar o corte de cabelo, a forma como deve se portar e vestimentas, tem também a ver com gênero, uma relação de homem-mulher, pai-filha. Não há um ensinamento sobre a cidade, desenvolvimento cognitivo acerca do paladar, da textura das comidas e do dinamismo da cidade, não, pelo contrário, Victor não a leva para fora em um primeiro momento, mas a tranca, deixa-a velada, em seus cômodos escuros e fechados. Apesar de receber Lily, como filha e, também, mulher, há uma negação da criatura em si, pois ela, enquanto mulher que deve se encaixar, ainda não responde aos

requisitos sociais. Os ensinamentos e as mudanças que Victor faz com Lily são de cunho físico e comportamental, o doutor a ensina a ser mulher e, mais que isto, ser a mulher ideal para *ele*. Não se trata apenas de uma relação entre *pai e filha*, *Deus e Eva*, mas sexual, com a posição do homem em dominação da mulher. O *Dicionário de Símbolos* de Chevalier, acerca das vestimentas, pontua que

A roupa é um símbolo exterior da atividade espiritual, a forma visível do homem interior. Entretanto, o símbolo pode transformar-se num simples sinal destruidor da realidade quando o traje é apenas um uniforme sem ligação com a personalidade. *A roupa nos deu a individualidade, as distinções, os requintes sociais; mas ameaça transformar-nos em meros manequins* (Carlyle). (p.947, 2015)

Os trajes podem representar a liberdade individual, exteriorização das questões internalizadas no processo de constituição do sujeito; um signo que reflete e refrata, ao mesmo tempo, os imperativos sociais e a posição ético-reflexiva do próprio homem que, em um embate entre *infra* e *superestrutura*, subverte a ideologia oficial, do que está cristalizado socialmente. E, da mesma forma, as vestimentas podem ser castradoras, não mais liberdade, expressão da individualidade humana, mas homogeneização. As cores também refletem o processo de transformação: neste momento, em que Lily é Eva, submissa e servil, suas vestes são claras, representando sua pureza, pois ela acabou de nascer (sequência de fotogramas 111, 112 e 113)<sup>26</sup>. Na sequência de fotogramas 87, 88 e 89, Lily apresenta a parte superior clara, branca, e, da cintura para baixo, nas áreas inferiores, as roupas ficam levemente mais escuras, como um processo de transformação, uma metamorfose que, aos poucos, concretiza-se.

A vestimenta é um signo ideológico, representa, de acordo com os grupos sociais, sua posição, status econômico e função, os trajes reafirmam as relações baseadas nas aparências que os sujeitos sustentam e é nesta relação das aparências que Frankenstein encaixa Lily, que atende de forma subserviente os desmandos do criador. Um diálogo entre Lily e Victor reforça esta perspectiva dominadora do homem, pois, em um determinado momento, a criatura exprime desconforto, sufocamento, com um espartilho – que, segundo Victor, é utilizado por uma certa classe de mulheres na sociedade – e o doutor afirma, com ironia, que os homens as mantêm em espartilhos na teoria e na prática,

---

<sup>26</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva *Penny Dreadful* (2014), episódio 04, temporada 2. Minutagens respectivas: figura 111: 33:01 minutos; Figura 112: 33:02 minutos e Figura 113: 33:03 minutos

caso contrário, elas dominariam o mundo. O espartilho não é só uma vestimenta, mas representa a prisão, o sufocamento também ideológico do sexo feminino.



*Figura 58: Lily desfila desconfortavelmente a roupa selecionada por Victor para ela*



*Figura 59: Lily desfila desconfortavelmente a roupa selecionada por Victor para ela*



Figura 60: Lily desfila desconfortavelmente a roupa selecionada por Victor para ela

Aos poucos, Lily questiona as vontades dos homens sobre as mulheres, pergunta para Victor se tudo o que elas fazem é para os homens: ser mãe, ser dona de casa, amante, amiga, serva, a dor da mulher é o sacrifício para o homem que se coloca como senhor. A dor de Lily, vestida em suas vestes brancas de comportamento virginal, é o sacrifício para o deus-Victor, Victor pai-homem. A roupa que Lily utiliza pela primeira vez é apertada e, para utilizar, ela prende a respiração, controla-se, seu andar é comedido e, para manter o equilíbrio, pede a ajuda de Frankenstein. Este é o objetivo do homem: tornar a mulher comedida, controlada, para que ela precise, inclusive, do apoio masculino, caso queira andar com os próprios pés.

Em determinado momento da série televisiva o ato sexual entre pai e filha ocorre, tornando-se um divisor de águas e momento decisivo no processo de nascimento social da personagem Lily. O sexo, em Penny Dreadful, é um ato recorrente. Para Chevalier, no *Dicionário dos Símbolos* “Quanto à união sexual, ela simboliza a busca da unidade, a diminuição da tensão, a realização plena do ser.” (p.832, 2015), é por meio do sexo que Vanessa Ives e Lúcifer concretizam seu laço, assim como o laço posterior com Drácula. Dorian Gray, personagem que reflete a lascívia e tem a luxúria como estilo de vida, age como um colecionador de sujeitos. Dorian manifesta atração sexual por pessoas consideradas “anormais”, únicas, – como expomos no capítulo de contextualização – pois, de acordo com o personagem ao decorrer da trama, estes seres o tiram de seu tédio (i)mortal: as pessoas, portanto, são como itens de colecionador, pílulas de novidade e a relação de poder, posse, do objeto “incomum”, materializa-se pela relação sexual. Ao ser

possessa por espíritos demoníacos, Vanessa faz sexo, entre as velas escuras, em meio à uma tempestade, com um sujeito desconhecido, montando-o, dominando o indivíduo desconhecido. A possessão não é somente do espírito, mas física e a posição sexual também representa poder. Sexo, enquanto signo ideológico, pode refletir tanto a elevação, a união e complementação de dois seres, quanto o profano, o sexo vil, baixo, como quando um personagem desconhecido nomeia Dorian e seu parceiro amoroso – um homem que se identifica como mulher – como “aberrações”, monstruosos.

Em determinada altura do enredo, no quinto episódio da segunda temporada, quatro “casais” se relacionam sexualmente ou demonstram tensão sexual: Vanessa Ives e Ethan Chandler, Ethan, após uma luta com criaturas demoníacas, vai até o quarto de Vanessa, a qual tem sua sexualidade aflorada após utilizar seus feitiços, uma linguagem conhecida como *Verbis Diablo*, a língua de Satã, para se defender das mesmas criaturas que Ethan; Sir Malcolm e uma bruxa que, para seduzir Malcolm, utiliza poções e feitiços sombrios; Dorian Gray e Angelic que, como expomos anteriormente, é o personagem pelo qual Dorian Gray manifesta atração sexual, um homem que se identifica pelo gênero feminino e se prostitui, assim como Brona fazia em sua vida anterior, para sobreviver em Londres, portanto, um desgarrado na sociedade, apontado como uma “monstruosidade”. O tom valorativo, neste momento em que os atos sexuais são explicitados, é reafirmado pelas materialidades próprias do enunciado fílmico; pela trilha sonora dos momentos entrecortados, corte de câmera rápido, invasivo e pelo próprio gestual das personagens que se relacionam com violência, velocidade.

O sexo entre as personagens ocorre simultaneamente, na mesma cidade. Há relâmpagos que reluzem nos quartos onde o ato acontece, unindo-os, e a trilha sonora reflete tensão, como se o próprio sexo representasse algo demoníaco, proibido, o sexo entre as personagens é violento, instintivo, rápido e as cenas se mesclam, a câmera constrói a sequência cortando as cenas de um para outro de forma veloz e o á Em um segundo momento, há o relacionamento sexual do quarto casal: Lily acorda em sua cama por conta de um relâmpago muito forte. Ela se levanta e se deita na cama de Frankenstein, seu criador, revelando um sentimento de segurança na presença de Victor, que a recebe como “pai”. Lily, então, seduz Victor, beija-o e guia as mãos de Victor para si, ela é a ativa apesar de demonstrar inocência, Lily é quem toma a atitude, tira suas vestes brancas (sempre brancas) e concretiza o ato com Victor que, neste momento, não é apenas pai, mas *homem*. O sexo, neste momento, não é o mesmo que foi com os outros casais, a trilha

sonora é singular, calma e harmônica, revelando-nos um segundo ato sexual: enquanto o primeiro foi violento e profano, este é colocado como amoroso e divino. Consolida-se o triângulo amoroso entre a criatura John Clare, Lily e Victor Frankenstein, que dialogam entre si, constituem-se, juntos, interação. Victor Frankenstein se concretiza em sua alteridade, enquanto é o criador-pai de Caliban-John Clare, também se posiciona como pai-homem de Lily.

O doutor se constitui pela negação da criatura primogênita, mas identificação ao *homem*, a criatura *humanizada*, Caliban, que sente a dor de viver entre os excluídos, como um diferente, assim como seu criador. Apesar da negação, é este embate, oposição, que constitui Victor como doutor e a criatura como excluída. A criatura, em determinada altura do enredo, comenta que Victor Frankenstein não seria quem é sem a sua criatura. Lily, por sua vez, constitui-se como filha uma vez que foi pelas mãos do doutor que teve (re)nascimento, ela também se entrega aos ensinamentos sociais de Victor Frankenstein, como uma criança que precisa ser educada. Ao mesmo tempo, os ensinamentos de Victor não se limitam aos valores sociais estabelecidos socialmente, mas em preferências de seu íntimo acerca do estilo de roupa, sapatos, cabelos e comportamentos.

Não se trata apenas de uma “filha”, mas, para Frankenstein, sempre foi uma *mulher* construída de acordo com seu gosto, um ato do autor-criador que, a partir de sua posição, organiza o mundo para um *projeto de dizer*: as roupas, memórias, sapatos, cabelos, tom de voz, Frankenstein se responsabiliza por “moldar” Lily. Victor arquitetou Lily para se enturmar com a sociedade *padrão*, mas para, também, encaixar-se em seus próprios sonhos, ser sua *mulher perfeita*; por sua vez, a relação entre Lily e John Clare é fantasiosa, pois Clare é rejeitado, por uma mulher, pela segunda vez. Lily constitui-se Eva, a mulher no Éden, a partir de John Clare, seu Adão e primogênito de seu pai, mas age com rebeldia passional, ao negá-lo, apesar de John Clare se unir a Victor para mentir, manipular e se impor sobre Lily.

O processo de emancipação da criatura Lily se inicia em um baile, no qual é organizado por Dorian Gray. Victor Frankenstein aceita o convite, seleciona o traje para Lily (sequência de fotogramas 114, 115 e 116)<sup>27</sup> e a leva, sob o status de “prima de segundo grau”, um distanciamento social da criatura em relação ao criador.

---

<sup>27</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva *Penny Dreadful* (2014), episódio 06, temporada 2. Minutagens respectivas: figura 114: 36:31 minutos; Figura 115: 36:32 minutos e Figura 116: 36:33 minutos



*Figura 61: Lily vai ao baile com traje escolhido por Frankenstein*



*Figura 62: Lily vai ao baile com traje escolhido por Frankenstein*



Figura 63: Lily vai ao baile com traje escolhido por Frankenstein

Na sequência de fotogramas 114, 115 e 116, visualizamos o traje escolhido por Frankenstein. O vestido é longo, majoritariamente rosa com detalhes em branco. Sua cor é pasteurizada, não se trata de uma cor forte, mas leve, assim como a cor rosa também reforça o aspecto “delicado”, como uma boneca infantil vestida por seu dono. O baile é o momento em que as figuras de prestígio social se encontram para socializar, trata-se de um momento de manutenção e reafirmação do *status quo*, um exercício dos laços de aparência. A dança, a forma de conversar, portar-se, estes atos são observados pelos presentes, julgados e medidos, atraem para aproximação ou repelem a socialização, pois fazem parte de um jogo de máscaras. No baile, Lily aceita o convite de Dorian Gray para dançar, afastando-se do doutor. O personagem (Dorian) a seduz, pergunta-a sobre seus trajes e todas as respostas são direcionadas à figura de Victor, ela diz a Dorian que ele (Victor) escolheu, Victor quis que Lily usasse as roupas que usa. Em um segundo momento, ao voltarem da dança, Victor convida Lily para dançar, no que ela faz a recusa, dizendo-o que gostaria de permanecer com os amigos para conversar. Mais tarde, Lily volta a dançar com Dorian, afastando-se de Frankenstein e deixando-o sozinho no baile.

Este é o início da emancipação da criatura. Como pontuamos, o baile é o jogo de aparências, lugar de (se) mostrar, mas exige também uma *técnica* e um determinado status social, pois não é uma festa aberta, popular, em lugar público, mas direcionada a um determinado grupo que tem, também, suas expectativas e requisitos. Lily, em sua vida como Brona, jamais teve acesso, pois pertencia a um outro grupo social. Brona, ao decorrer da sua vida, trabalhou como prostituta, portanto, as relações sociais eram

baseadas na própria sobrevivência, na objetificação e sexualização do corpo feminino em busca de uma quantia monetária. No baile, no entanto, Lily assume-se sujeito de fato, nutrindo ou negando relações de acordo com a própria vontade. Neste momento, ela nega ao seu criador, rompe a imposição na relação entre criador e criatura, posicionando-se como quer, igualando-se em autonomia e assumindo seu próprio espaço naquele lugar de socialização, no jogo de máscaras.

No sétimo episódio da segunda temporada, Lily se veste, pela primeira vez, com roupas selecionadas por ela (sequência de fotogramas 117, 118 e 119)<sup>28</sup> para se encontrar com Dorian Gray. Victor Frankenstein, movido pelos ciúmes e pelo sentimento de posse, não fica feliz com a ideia de Lily sair com Dorian Gray, mas esta se contrapõe, reafirmando sua vontade. A vestimenta superior de Lily permanece rosa, uma cor clara e suave, no entanto, o acessório por cima é escuro, preto, assim como seu vestido, a parte inferior. A flor em seu peito, também, não é totalmente branca, mas apresenta tons vermelhos. O conjunto de Lily mescla-se entre o escuro e o claro, entre as decisões de Victor e as suas até este momento, como se a personagem estivesse em um processo.



*Figura 64: Lily se encontra com Dorian Gray*

---

<sup>28</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 07, temporada 2. Minutagens respectivas: figura 117: 36:26 minutos; Figura 118: 36:27 minutos e Figura 119: 36:28 minutos



*Figura 65: Lily se encontra com Dorian Gray*



*Figura 66: Lily se encontra com Dorian Gray*

Após o encontro com Dorian, Lily decide ir a um bar. A personagem se senta em um balcão e é abordada por um homem que demonstra interesse sexual. Lily responde com aceitação e, na próxima tomada, eles estão juntos, beijam-se e se tocam. No ato sexual, o homem está por cima da criatura e, então, Lily reage, coloca-se por cima, em uma posição de dominação, ao contrário do que havia ocorrido entre a relação de Victor e ela. Lily apresenta uma postura mecânica, robotizada (sequência de fotogramas 120, 121 e 122)<sup>29</sup>, não há emoção durante o ato sexual. Ao assumir o ato, colocando-se

---

<sup>29</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 07, temporada 2. Minutagens respectivas: figura 120: 44:30 minutos; Figura 121: 44:31 minutos e Figura 122: 44:32 minutos

por cima, Lily estrangula lentamente o homem (sequência de fotogramas 123, 124 e 125)<sup>30</sup>, matando-o. É durante o estrangulamento que a criatura apresenta semblante de prazer, o orgasmo, de fato, é quando o homem chega a óbito. Na vida pregressa de Lily, quando ainda era Brona, ela era obrigada a se prostituir para sobreviver e nunca pôde reagir, estava “presa”, mas, neste momento, reage, posicionando-se, assim como foi com o Victor no baile. No capítulo acerca do *discurso frankensteniano* abordamos as três características que constituem o *frankenstenianismo*: a relação entre criador e criatura, criatura e sociedade e criatura consigo.

Logo após o nascimento de Protheus, ele é levado para cidade, que a recebe, em suas máculas e dinamismo desequilibrado, de forma harmoniosa: as pessoas são amistosas, o sabor dos alimentos são agradáveis, as cortesãs o tocam para oferecer seus serviços, as crianças se aproximam, sorridentes, curiosas e o sol se abre para ele, tocando-o o rosto. Caliban, no entanto, é chamado de “aberração”, as pessoas gritam ao visualizar sua fisionomia, ele é espancado em uma viela escura e, ao ser salvo por Vicent, o proprietário de *Grand Guignol*, o primeiro sabor a ser apresentado para Caliban é o da bebida alcóolica amarga. A primeira experiência autônoma de Lily, no entanto, com a sociedade foi após o encontro com Dorian Gray. A primeira relação com a *cidade* não é amigável ou aterrorizante, mas sexual e de objetificação. É Lily, que – no primeiro encontro com a *cidade cruel e seletiva*, que apenas aceita quem se encaixa nas funções pré-estabelecidas, como a de monstruosidade, párea e prostituta – a mata. Lily rompe os laços entre criatura e sociedade, colocando-se não como igual entre seus pares, mas acima.

É a primeira vez que Lily reage não apenas contra um homem que a quer explorar, mas aos imperativos sociais. Este momento faz parte de sua constituição como sujeito histórico, é pela negação que a criatura se constitui, em primeiro momento ela se coloca, novamente, como engrenagem do sistema, mas o subverte, utilizando dos meios internos do sistema para o assassinar. A cena apresenta a ambivalência que passa a delinear a figura de Lily: é durante o sexo, vestida com suas roupas íntimas claras, durante sua inocência, que a criatura estrangula o homem de forma cruel, enquanto o encara nos olhos.

---

<sup>30</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva *Penny Dreadful* (2014), episódio 07, temporada 2. Minutagens respectivas: figura 123: 45:00 minutos; Figura 124: 45:01 minutos e Figura 125: 45:02 minutos



*Figura 67: Lily apresenta uma feição robótica, sem emoção, durante o sexo*



*Figura 68: Lily apresenta uma feição robótica, sem emoção, durante o sexo*



*Figura 69: Lily apresenta uma feição robótica, sem emoção, durante o sexo*



*Figura 70: Lily estrangula o homem durante um ato sexual*



*Figura 71: Lily estrangula o homem durante um ato sexual*



*Figura 72: Lily estrangula o homem durante um ato sexual*

A criatura primogênita, John Clare, em determinado momento, enxerga Lily com Dorian Gray. Clare está na calçada, à noite, escondido em seus trajes e observando da calçada (sequência de fotogramas 126, 127 e 128), de fora, a partir de uma janela, Dorian Gray entregando joias à criatura-mulher. As janelas, nesta obra, são figuras recorrentes que também fazem parte da constituição dos sujeitos. Na residência de Vanessa Ives, durante a noite – momento no qual o grupo se reúne – as janelas estão não só fechadas, mas vedadas por cortinas (sequência de fotogramas 129, 130 e 131)<sup>31</sup>. A janela esconde,

---

<sup>31</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva *Penny Dreadful* (2014), episódio 02, temporada 2. Minutagens respectivas: figura 129: 43:19 minutos; Figura 130: 43:20 minutos e Figura 131: 43:21 minutos

interrompe a visão, veda o contato com o que está no exterior ao interior, assim como camufla para o exterior o que acontece nos cômodos. No núcleo de Caliban/John Clare, a janela é a fresta pela qual a criatura entra em contato com a sociedade, este elemento também constitui a arquitetura *frankensteniana* é pela janela que John Clare espreita Lily, foi pela janela que ele observou a atriz pelo qual ele se apaixonou em *Grand Guigno*; ao decorrer das peças, era pela fresta, do alto, que Clare observava o público e assistia a peça, assim como Quasímodo do alto do campanário e Edward de seu castelo.

É pela janela que o espírito da filha desaparecida, Mina Murray, de Sir Malcolm Murray, entra em sua residência (sequência de fotogramas 132, 133 e 134). Não se trata apenas de observar, ao longe, da margem, mas da entrada pela janela, no qual se difere do entrar pela porta. A janela, antes trancada, abre-se com um estrondo, a cortina – branca como o corpo fantasmagórico de Mina – esvoaça, a trilha sonora é de tensão, terror. Janela é o espaço da espreita, do que deveria ser oculto e entrar por ela é o se forçar, dissimular, não há a recepção calorosa e convidativa da porta da frente ou a passagem secreta, particular, da porta dos fundos, mas a invasão por um espaço que não se caracteriza como passagem.

No sétimo episódio da primeira temporada, a criatura Caliban exigia a construção de sua Eva e perseguia o doutor, independente de onde este fosse, para que não se viesse a esquecer que está sendo observado. Em determinado momento, dentro da residência de Vanessa Ives e Sir Malcolm, Victor vê, de cima, pela janela, a criatura à espreita (sequência de fotogramas 135, 136 e 137)<sup>32</sup>. Uma janela separa os dois, distancia-os, e Frankenstein fecha as cortinas, veda a fresta pela qual a criatura o observa. Entre John Clare e Lily há um espaço, um vidro, não para um espaço residencial ou entre a criatura e as ruas, mas das ruas para um espaço comercial – espaço social particular, direcionado a um determinado grupo em particular, assim como o baile. John Clare pediu ao seu criador uma criatura-mulher para si, que não estivesse além das janelas, dos cômodos, atrás das portas que, para Caliban, são fechadas, vedadas e trancadas, mas ao lado dele na coxia. O pedido por beleza, além da objetificação, também é uma característica que torna a criatura-mulher um liame entre a margem e a sociedade, uma aproximação de um espaço proibido para John Clare, mas possível com sua companheira. Lily, no entanto, encontra-

---

<sup>32</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva *Penny Dreadful* (2014), episódio 07, temporada 1. Minutagens respectivas: figura 135: 35:52 minutos; Figura 136: 35:53 minutos e Figura 137: 35:54 minutos

se com Dorian Gray, do outro lado da janela, adornada de joias e vestido escuro, totalmente preto e com seus cabelos presos. A janela é negação, espreita, distanciamento entre as criaturas e uma temática comum aos personagens da série.



*Figura 73: John Clare observa Lily com Dorian Gray em uma joalheria*



*Figura 74: John Clare observa Lily com Dorian Gray em uma joalheria*



*Figura 75: John Clare observa Lily com Dorian Gray em uma joalheria*



*Figura 76: Portas e janelas de Lily sempre fechadas e cobertas por cortinas*



*Figura 77: Portas e janelas de Lily sempre fechadas e cobertas por cortinas*



*Figura 78: Portas e janelas de Lily sempre fechadas e cobertas por cortinas*



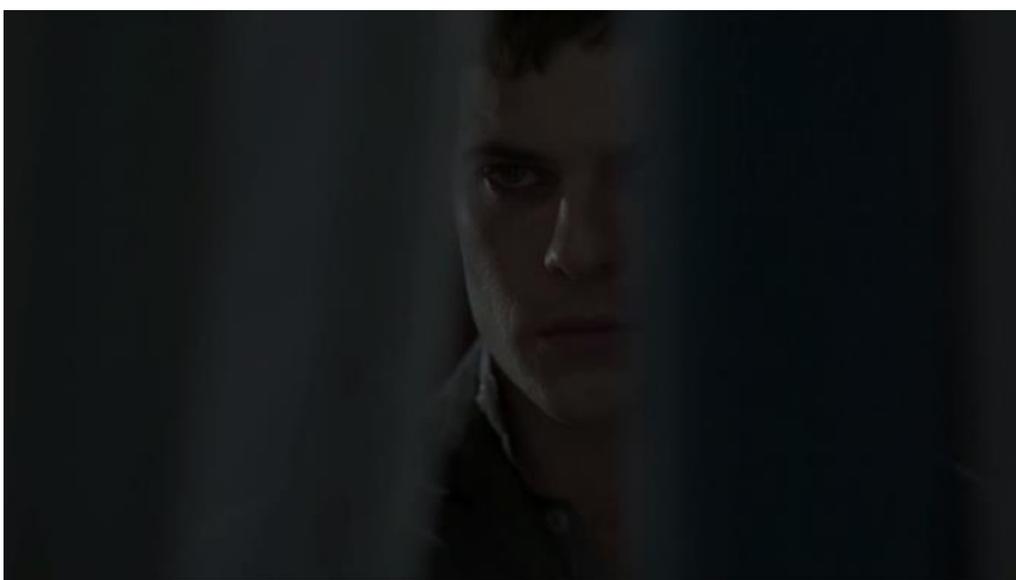
*Figura 79: O espírito da filha de Sir Malcolm entra pela janela*



*Figura 80: Portas e janelas de Lily sempre fechadas e cobertas por cortinas*



*Figura 81: Portas e janelas de Lily sempre fechadas e cobertas por cortinas*



*Figura 82: Victor vê Caliban pela janela*



*Figura 83: Victor vê Caliban pela janela*



*Figura 84: Victor vê Caliban pela janela*

Até este momento, Lily não se assume um sujeito independente. Há, no entanto, um processo, evidenciado desde as suas roupas até seu comportamento e decisões mais autônomas em relação à criatura John Clare e ao criador, Victor Frankenstein. É no oitavo episódio da segunda temporada, porém, que a criatura se torna mulher de fato. Ela nasce mulher quando assassina o homem durante o sexo, quando nega Victor e Caliban e, também, quando recolhe suas roupas da casa do doutor e decide morar com Dorian Gray. Ao voltar da joalheria com Dorian, Caliban a interpela dentro de sua própria casa para questioná-la. Para a criatura primogênita, Lily pertence à Clare, é de sua posse, como uma *posse* sua, uma propriedade privada. No começo, a criatura-mulher dissimula, tenta se

desvencilhar do toque de Caliban, mas, depois, empurra John Clare, inquire-o sobre o tratamento cruel que as mulheres recebem na sociedade e o diz que não se ajoelhará mais, posicionando-se acima. Isto é reafirmado pelo ângulo da câmera que apresenta Lily em pé e John Clare, após ser empurrado, deitado (sequência de fotogramas 138, 139 e 140)<sup>33</sup>. Lily não está mais na casa de seu criador vestida de branco e rosa, tampouco as cores claras mesclam-se com as cores escuras, mas Lily está de preto e vermelho, é o final de seu nascimento social, a tomada de consciência, outro sujeito psíquica e emocionalmente.

O discurso de Lily é sobre poder, diz que foi feita para comandar, é feita de carne e aço, o *progresso*, a criatura reflete e própria revolução, o homem-máquina na Era Industrial. Ao posicionar-se como mulher, amadurecer no aspecto psíquico, rompendo os laços de submissão, ela coloca os homens como “meninos”, pontua que os homens vivem a síndrome de Peter Pan, são psiquicamente infantis. Lily não apenas amadurece, assumindo-se mulher, mas recobra sua memória<sup>34</sup>. A constituição da identidade, do *eu*, só existe no momento em que tomamos consciência acerca de nossa própria existência. É quando assumimos a responsabilidade sobre o *eu-para-mim* que a relação de alteridade (a relação com o *outro*) se torna possível, pois, ao visualizarmos nosso reflexo, conseguimos nos distinguir e reconhecer o *outro*. Lily recobra sua memória, toma consciência sobre si e se torna mulher, afirmando-se sujeito histórico.

Lily chama John Clare de “meu monstro”. Segundo ela, Victor Frankenstein não construiu anjos, mas demônios. Não se trata de Eva, mas de Lilith. Segundo os apócrifos bíblicos, Lily foi a primeira mulher de Adão, uma criatura que não foi construída por Deus a partir da costela do homem, mas do barro, do pó, assim como Adão. Durante o ato sexual, porém, Lilith não aceitava ter Adão sobre si, pois representa o ato de dominação, imposição de poder e controle e, neste sentido, Lilith estava no mesmo nível de criação, portanto, igualavam-se em autoridade. Lilith, então, rejeita o homem, foge do paraíso e se muda para a morada dos demônios, no qual pode viver como igual. Ao copular com os demônios, Lilith dá luz a criaturas femininas e masculinas, conhecidas como *succubus* e *incubus*, de acordo com o latim clássico, *succubus* reflete uma alteração no latim e significa “prostituta”, a segunda significação, também vem de um derivado do prefixo “sub-“, que reflete a posição de estar por baixo de alguém, enquanto *incubus*

---

<sup>33</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 08, temporada 2. Minutagens respectivas: figura 138: 42:50 minutos; Figura 139: 42:51 minutos e Figura 140: 42:52 minutos

<sup>34</sup> Abordaremos a questão da memória em um subcapítulo específico.

representa o ato de estar por cima de alguém. Lilith representa tanto a liberdade feminina quanto a dominação à figura masculina. Ao se mudar para a residência de Dorian Gray, Lily decide reunir um exército de mulheres, livrá-las da dominação masculina. Como pontuamos ao longo do capítulo, Caliban viveu, enquanto criatura, como um excluído, sempre à margem e, para ser ouvido, passou a se comunicar com a linguagem da violência. Brona não tinha condições de contrapor a forma que vivia, não podia reagir às agressões, não havia força o suficiente. Como Lily, ao recobrar sua memória da vida pregressa e ao descobrir as potencialidades de seu novo corpo, adota a linguagem, também, da crueldade, força e violência, pois é a forma que julga mais sensata de acordo com sua vivência, da sua própria história.

Lily e Brona, Lily-Brona, a mulher-máquina, pontua que não se sentia viva por conta da submissão de si à figura masculina. A sociedade estabelece, configura, suas relações sociais, atribuindo *valor*, ideologia, ao signo linguístico. O signo, portanto, materializa estas valorações estabelecidas no coletivo, então, é desta forma que o homem interage: ele vive, nomina, expressa-se a partir material linguístico. Lily-Brona nomeia John Clare: monstro. E acrescenta em seguida: *Meu* monstro. Ela não se assume *mulher*, pois a mulher carrega o valor de submissão naquele círculo social, Lily está aquém do social, então coloca-se como monstruosidade, assim como John Clare. A monstruosidade, neste momento, não representa a submissão entre criatura e sociedade que John Clare sofreu, mas há uma refração, uma alteração, (re)significação do sentido original. Chamar-se de monstro é uma resposta à superestrutura. A voz da infraestrutura que colide com a tentativa de hegemonia. Lily-Brona é monstro e mulher, homem e máquina, criatura e, também, assume-se criadora, estes signos constituem a personagem em sua ambivalência.



*Figura 85: O ângulo da câmara afirma superioridade hierárquica entre Lily e John Clare*



*Figura 86: O ângulo da câmara afirma superioridade hierárquica entre Lily e John Clare*



Figura 87: O ângulo da câmara afirma superioridade hierárquica entre Lily e John Clare

O nascimento de Lily, portanto, conclui-se. Ao chegar em casa, Frankenstein percebe que Lily se mudou e decide ir até a casa de Dorian Gray, afim de trazê-la de volta. Ao chegar, Lily e Dorian dançam valsa, estão vestidos com roupas de gala, como se o momento fosse importante, um marco na história, uma *passagem*. A transição de Lily era representada, entre outras coisas, pelas suas vestimentas que, aos poucos, tornavam-se escuras, mas no momento que este processo de “tornar-se mulher” se conclui, as roupas são brancas e simbolizam a apoteose de Lily e Dorian. Não se trata mais de uma criatura confusa, vivendo no sótão de seu criador, mas uma deusa que decidiu governar os homens: Lilith. As vestimentas do doutor, no entanto, são pretas, como se a própria condição de ser *humano* fosse vil, maculada, Victor não é um deus, ali ele é apenas uma criatura descendente do pecado, barbárie e violência que representa o atraso, os valores superados (sequência de fotogramas 141, 142 e 143)<sup>35</sup>.

A trilha sonora para a dança de Lily e Dorian se chama *Melting Waltz*, em inglês traduz-se “valsa da fusão”. O ato de dança, em si, é um ato de união, ligação, trata-se da busca pela unidade e, também, é uma encenação, meio de sedução e a representação do sexo. No *Dicionário dos Símbolos*, Chevalier escreve:

O que é essa febre, capaz de apoderar-se de uma criatura e de agitá-la até o frenesi, senão a manifestação, muitas vezes explosivas, do Instinto de Vida, que só aspira rejeitar toda a dualidade do temporal para

---

<sup>35</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva *Penny Dreadful* (2014), episódio 10, temporada 2. Minutagens respectivas: figura 141: 34:17 minutos; Figura 142: 34:18 minutos e Figura 143: 34:19 minutos

reencontrar, de um salto, a unidade primeira, em que corpos e almas, criador e criação, visível e invisível se encontra, e se soldam, fora do tempo, num só êxtase. A dança clama pela identificação com o imperecível; celebra-o. (p.319, 2015)

Frankenstein interrompe a música, para-se o “coito”, a dança. Em um segundo momento, Victor implora a volta de Lily e se declara para a criatura. Lily o nega e Victor, em um ímpeto passional de quem não aceita ser rejeitado – a mesma rejeição dada a Caliban por Victor Frankenstein – o doutor atira contra o coração de Lily. O corpo de Lily, no entanto, é imortal. Lily e Dorian discutem sobre o destino de Victor Frankenstein: eles o matarão ou o deixarão viver por enquanto? Este é o poder, também, que foi negado à criatura, pois Victor, na obra literária de Shelley é inquerido por seu “filho” quando o doutor o ameaça de morte:

“Já esperava esta recepção”, disse o demônio. “Todos os homens odeiam e o desgraçado: como devo ser odiado, então, eu que sou a mais infeliz de todas as coisas vivas! Até tu, meu criador, me detestas e me rejeitas, eu que sou tua própria criatura, a quem estás ligado por laços só dissolúveis pelo aniquilamento de um de nós. Pretendes me matar. Como ousas zombar assim da vida?” (p.143, 2017)

A criatura nunca teve poder de decisão, é Frankenstein que se faz deus, trazendo à vida e decidindo quando deve tirar. Na série televisiva, no entanto, não apenas Lily, enquanto criatura, dá a palavra final, mas, também, a Lily mulher. Ela é quem decide deixar Victor (con)viver sabendo o que criou, o que fez, julga-se isso pior que a própria morte. Quando Adão e Eva provam do fruto proibido, Deus decide mata-los. As criaturas, no entanto, pedem perdão e Deus, então, decide deixá-los viver, mas com a consciência do que fizeram e decreta que, a partir daquele momento, as terras não serão férteis para eles e o parto causará dor. Há uma inversão entre Victor e Lily, pois é ela que se coloca como Deus e o deixa viver com a consciência do próprio “pecado”, de sua transgressão. Victor também alveja Dorian, abrindo-o um buraco no peito, no entanto, este também se revela imortal. Lily e Dorian falam sobre supremacia, uma nova ordem, colocam-se como conquistadores e prenunciam um novo tempo.

Frankenstein foge, enquanto Lily e Dorian, com suas vestimentas manchadas de sangue, continuam sua valsa pelo salão (sequência de fotogramas 144, 145 e 146)<sup>36</sup>. Lily

---

<sup>36</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 10, temporada 2. Minutagens respectivas: figura 144: 37:41 minutos; Figura 145: 37:42 minutos e Figura 146: 37:43 minutos

reflete o discurso científico, enquanto Dorian é arte, pintura. O sangue que mancha o branco é o batismo pelo sangue, o próprio escárnio com a vida mortal e a reafirmação de um novo nascimento e, portanto, com novas criaturas, nasce, também uma nova lógica de existência. Os dois celebram a vida e a morte, o passado e o futuro, duas criaturas que sofreram e viveram sem, de fato, ter vida e, agora, juntos, o fato de não estar vivo é o maior motivo da celebração, pois não há como deter quem não teme a morte.



*Figura 88: Victor Frankenstein interrompe a dança de Lily e Dorian, suas roupas estão em contraste: preto e branco*



*Figura 89: Victor Frankenstein interrompe a dança de Lily e Dorian, suas roupas estão em contraste: preto e branco*



*Figura 90: Victor Frankenstein interrompe a dança de Lily e Dorian, suas roupas estão em contraste: preto e branco*



*Figura 91: Lily e Dorian recomeçam a música e dançam pelo salão, manchando-o com sangue*



*Figura 92: Lily e Dorian recomeçam a música e dançam pelo salão, manchando-o com sangue*



*Figura 93: Lily e Dorian recomeçam a música e dançam pelo salão, manchando-o com sangue*

Como pontuamos na introdução, este capítulo se guia pela temática da criação, enquanto a análise das criaturas está organizada pelo critério cronotrópico, uma vez que as criaturas se constituem em um processo narrativo, estabelecendo diálogos entre si, interagindo de acordo com os fios da trama. Lily, por exemplo, constitui-se mulher, de fato, empoderada, em um processo desde sua existência enquanto Brona até sua tomada de consciência enquanto Lily. Na terceira temporada, portanto, é momento em que Lily assume poder e decide libertar as mulheres das posições sociais degradantes a que são submetidas. Quando colocamos que Lily passou por um processo, pensamos também na

própria concepção de Simone Beauvoir, a filósofa que, embebida nas concepções existencialistas de Paul Sartre, pensou acerca da posição da mulher enquanto sujeito histórico e social. O ser, para Simone de Beauvoir, caracteriza-se pelos atos que assumem ao decorrer de sua existência, portanto, não se nasce mulher, mas, sim, torna-se. No início do processo, ao nascer, como pontuamos, Lily não sabe caminhar com salto, usar espartilho e não sabe como se portar em público, na sociedade. Portanto, Victor, enquanto deus-pai-homem, ensina-a a ser “alguém”, principalmente, “a ser mulher”.

A personagem nasce mulher quando rompe o laço entre criatura e sociedade assassinando o homem durante o ato sexual; quando nega Caliban (seu Adão, pretendente, igual) e, também, quando rejeita Victor (seu criador). A tomada de posição e de consciência sobre si em relação ao mundo é condição *sine qua non* para o processo de alteridade do Círculo de Bakhtin. Não se cria alguém apenas lhe entregando a vida, mas o que o sujeito faz e constrói da sua vida é o que, de fato, caracteriza-se nascimento. As discussões acerca da personagem Lily não se limitam apenas na interação entre criador e criatura, mas, também, das relações entre homem e mulher, de gênero.

No início da terceira temporada, Lily e Dorian participam da reunião de um grupo “secreto”, de cunho sexual, pois, neste dia, uma menina seria levada para, primeiro, ser abusada em público e, depois, morta (sequência de fotogramas 147, 148 e 149)<sup>37</sup>. A proposta da criatura-mulher é resgatar esta menina, retirá-la do ambiente abusivo e de morte. Esta cena evoca, novamente, a relação entre homem e mulher, mostrando-nos que, nesta sociedade, a mulher não é apenas objeto sexual e doméstico, mas há, também, um prazo de validade: após enjoar, descarta-se, e, até a morte é teatral, de forma circense, para causar prazer a um público masculino. O espaço no qual a ação ocorre é fechado e escuro, a luz ilumina apenas o centro da sala, local no qual a tortura e o assassinato da mulher ocorrerão. O público é composto por homens, com exceção de Lily e todos se vestem de forma formal, social, revelando-nos suas posições e status na sociedade.

Este é o primeiro ato de Lily, enquanto mulher, para o empoderamento das mulheres e é bastante representativo, pois, ao longo da narrativa, Lily leva as mulheres excluídas, abandonadas e abusadas para a residência onde ela e Dorian moram, no entanto, não há a representação – como no caso desta moça que Lily resgata – da origem destas mulheres. Ao final do “resgate”, Lily diz para a mulher que salvou que esta agora

---

<sup>37</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 1, temporada 3. Minutagens respectivas: figura 147: 03:13 minutos; Figura 148: 03:14 minutos e Figura 149: 03:15 minutos

é sua propriedade, a criatura-mulher liberta, mas para toma-la como sua e reproduzir o comportamento masculino de posse, sob o argumento de “vingança”. Ao mesmo tempo que Lily toma consciência do quanto é oprimida, para ser sujeito e não mais ter opressão, passa a querer o poder – hierárquico, político, como a instituição de um Estado – e para isso ela decide construir um exército e se tornar opressora. Ao libertar a menina ela diz “você é minha”, Lily age como o próprio homem, tira da posse de um e toma sua posse. Ela deseja viver em uma sociedade na qual nenhuma mulher seja usada, prostituída, objetificada e presa para ser objeto sexual, portanto, para isso, ela torna a menina regatada em objeto.



*Figura 94: Os homens estão dispostos em um semicírculo, há pouca luz e a mulher é tortura ao centro*



*Figura 95: Os homens estão dispostos em um semicírculo, há pouca luz e a mulher é tortura ao centro*



*Figura 96: Os homens estão dispostos em um semicírculo, há pouca luz e a mulher é tortura ao centro*

O feminismo surge no século XIX, durante a Revolução Francesa. A segunda onda acontece em meados de 1860 e se espalha para a Inglaterra (por este motivo as sufragistas aparecem ao fundo da série em determinado episódio), mas é na França, com as concepções de igualdade, liberdade e fraternidade, que as mulheres se posicionam.

Ao decorrer da terceira temporada, Lily, enquanto constrói seu exército de mulheres, vislumbra ao longe um grupo sufragista em meio à praça pública, reivindicando direitos. A “menina resgatada”, Justine, iguala Lily às sufragistas, esta nega, afirmando que as sufragistas buscam igualdade entre os gêneros, uma equalização social e o que Lily está disposta a construir é poder. A criatura não busca equilíbrio, mas dominação. Lily também expõe sua concepção de mulher e de poder: apesar de as sufragistas exigirem autonomia, prendem-se, em suas vestimentas, aos padrões sociais estabelecidos. Para Lily, não se trata de levantar cartazes em público, mas agir de forma sorrateira, não é pela luz, mas pelas sombras que se conquista um lugar à luz. Esta é a ambivalência que constitui a criatura Lily em seu terceiro nascimento: a criatura não persegue o que quer de forma submissa, mas utiliza as armas que possui para impor sua vontade. Ela não deseja a crueldade que sente na pele, então atua com crueldade. Ao mesmo tempo que não deseja opressão, coloca-se como opressora.

Em determinado momento da trama, Lily e Dorian se reúnem com a “garota resgatada”, Justine, e trazem para ela seu carrasco anterior, o homem que a fez de escrava sexual desde sua infância. Os dois dizem, ao trazer o carrasco da menina, que ela precisa

matar, para se vingar, mas a partir do momento que fizer isso ela deixará de ser inocente, maculará sua existência com a morte de outro ser. Isto significa assumir a responsabilidade de seus próprios atos, sujar as mãos de sangue. A menina, de forma cruel, lhe dá várias facadas. Após isto, Lily, Dorian e a menina fazem sexo, como um ritual, espalhando o sangue do cadáver em pelos seus corpos, concretizando simbolicamente o fim da escravidão sexual. Lily se torna mulher, mas incorpora, ao decorrer da trama, o discurso opressor e decide montar um exército de guerra com fiéis escudeiras, súditas.

Com a rejeição de Lily, Victor Frankenstein chama um amigo de infância, doutor Henry Jekyll, um psiquiatra, para ajudá-lo em suas questões com Lily. As narrativas do processo de construção do “exército” de Lily coincide com o desenvolvimento de um método, por Frankenstein e seu novo comparsa, de neutralização e domesticação da criatura-mulher. Enquanto Victor é um médico – trata do corpo físico – doutor Jekyll é um psiquiatra e trata das máculas psíquicas. A postura de Lily, pela perspectiva de Frankenstein, torna-se um problema psicológico e a dominação, portanto, deve ser de sua consciência.

A intenção de Frankenstein é matá-la, no entanto, ao ser interpelado por Jekyll, Victor assume que quer, na verdade, seu amor. Os dois se unem para domesticar Lily, assim como Caliban e Frankenstein, dois homens, uniram-se para a construção de um novo objeto deleitoso (a mulher), Victor e Henry Jekyll se unem para aprisionar a mulher que ele mesmo criou. Victor não é mais deus, mas uma criatura de sua própria criatura, um Adão que reclama para Deus (a ciência) acerca da postura e posicionamento de Lilith. Victor-Adão exige uma criatura nova, mas, ao mesmo tempo, deseja a mesma, mas a anterior, antes de Lily se empoderar e emancipar. A ação de imposição não tem mais a ver com o corpo físico, mas com a psiquê. Trata-se do que Michael Foucault chamará de “docilização dos corpos” (2004). Doutor Jekyll e Frankenstein descrevem Lily como doente, anormal e eles se colocam como “sãos”, que trarão a “cura” para Lily.

Segundo os doutores, o soro serve para “amansar”, “acalmar” e “docilizar” o “monstro” que vive no homem, tanto que sua cobaia julgada como um deficiente mental acusado por inúmeros crimes. Os dois cientistas acreditam que este é um lado vil, primitivo, que deve ser internalizado e calado por não ser socialmente aceitável. Quando Victor decide usar em Lily, sua atitude assume que o fato de que ser *mulher empoderada*, dona de si, que toma suas decisões, é uma calamidade, resultado de um primitivismo, uma

doença mental que deve ser curada. Lily é configurada monstrosidade não pelos mínimos cortes em seu corpo ou pela imortalidade que ele sustenta, mas por seus atos, pela tomada de consciência e emancipação em relação às convenções sociais. A cura de Victor busca trazer Lily ao seu primeiro estado de criação, sem memória, uma página em branco para ser escrita e manipulada como entende. Busca-se, portanto, fragmentar a criatura, assim como a sociedade nos fragmenta quando nos fazem exigências plásticas e comportamentais. Domina-se o corpo e mente e na era da medicalização, o mínimo desvio de comportamento em relação ao esperado, torna-se motivo para calmantes, antidepressivos e punições sob o corpo. Isto também aparece em Lily quando ela diz à outras mulheres que, por não serem mulheres que se ajoelham, serão nomeadas como revolucionárias, radicais e doentes, que a reação do oprimido ao opressor é, na verdade, ato monstruoso. Lily, neste sentido, utiliza as próprias armas do sistema contra para derrubá-lo.

Quando abordamos o discurso de Caliban em relação à Victor, no qual a criatura primogênita questiona seu pai sobre a sua expressão linguística e seus olhos vívidos, abordamos o diálogo com o discurso de Shylock na peça *O mercador de Veneza*, escrita por William Shakespeare. O discurso de Shylock também dialoga com a perspectiva de Lily, pois, como judeu, Shylock é julgado monstruoso, fora dos padrões sociais e, portanto, não digno de respeito. No entanto, Shylock, ao ser desrespeitado, põe em xeque a própria perspectiva cristã: se um judeu age de forma errada com um cristão, a penalidade é a vingança; portanto, se um cristão age de maneira errônea com o judeu, o preço, pelas próprias concepções cristãs (hegemônicas), é a vingança. Se a mulher é penalizada ao desagradar o homem, o homem, ao desagradar a mulher, deve também sofrer as consequências. Para Lily, não se trata de justiça, mas de vingança. Lily coloca-se como um Deus do antigo testamento, vingativo e cruel, que busca a harmonização pelo castigo divino aos inimigos declarados.

Lily organiza seu exército de mulheres e as reúne em uma grande mesa para o jantar. A posição dos sujeitos na mesa revela a hierarquia que estes possuem no círculo social. No prato de todos na mesa há um figo em pedaços, e as mulheres se dispõem como sementes – de uma revolução, uma ideia – que trarão como fruto uma nova lógica social. Para Jean Chevalier “o figo é o símbolo da fecundidade proveniente dos mortos” (p.428), as mulheres “monstruosas” são fragmentárias, mortas, rejeitadas, como sujeitos sociais e é desta morte que nascerá a nova vida, na qual Lily, um ser morto-vivo e vivo-morto,

arquiteta com suas escudeiras. A mesa de jantar é comprida e todas têm seus lugares, seus próprios espaços, de forma igualitária. Elas interagem entre si e apenas Dorian (um homem) e Lily ocupam as pontas da mesa, espaços de autoridade. As mulheres não são apenas guerreiras, escudeiras, mas também filhas – de Dorian e Lily – pois elas também nascem enquanto sujeito, emancipam-se, tendo Lily como sua deusa, general e criadora.

Lily interrompe a ceia, sobe na mesa e faz um discurso inflamado sobre os novos tempos que virão, no que todas as mulheres comemoram (sequência de fotogramas 126, 127 e 128)<sup>38</sup>. Lily comanda as mulheres a caçar os homens: não as diz para seguir pelas ruas claras, mas pelos becos, ruelas, ruas escuras, é na escuridão, no espaço sorrateiro, fora dos olhares públicos, no espaço dos excluídos que o ato divino será feito. É nos lugares baixos, vis, que o grandioso nasce, é sempre no embate entre luz e sombra, entre o vil e profano, é sempre a partir do divino que o profano surge e no profano que o divino se concretiza. Lily, em seu discurso, evoca a memória – novamente a memória de forma dialógica, como ato responsivo e responsável que faz parte da construção de um determinado sujeito, discurso, para refletir ou reforçar uma determinada faceta – das mulheres julgadas como bruxas pela prática de seus ritos seculares. Em meados do século XV a obra *Malleus Maleficarum*, conhecida também como *O Martelo das Bruxas*, foi publicada com o aval das autoridades católicas da época. Este livro era conhecido por conter instruções para rastreamento, descrição e punição de hereges, em sua maioria mulheres. O livro atribuía à figura feminina a prática de bruxaria, defendia-se que seus corpos e espíritos eram inerentes às influências demoníacas, enquanto os *bruxos*, homens sob influência demoníaca, não existiam, pois, a ligação deveria ser concretizada a partir do sexo e eram as mulheres que detinham a alcunha de criaturas perversamente sexuais.

Apoiado ao Martelo das Bruxas, a Igreja perseguiu, inquiriu, torturou e matou diversas mulheres acusando-as de serem instrumentos demoníacos inatos, era a demonização da própria figura feminina. A mulher, portanto, poderia, sem motivo algum, ser apreendida e submetida à vontade do homem que se colocava como “expiador” dos pecados, autoridade masculina que avalia o comportamento feminino e a julga monstruosa ou (por hora) inocente de acordo com a submissão destas às regras estabelecidas. Tornar-se mulher, então, é se tornar monstruosa, demoníaca. Lily traz para seu discurso estes acontecimentos, para que as mulheres assumam, de fato, seus lados

---

<sup>38</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva *Penny Dreadful* (2014), episódio 07, temporada 3. Minutagens respectivas: figura 150: 19:12 minutos; Figura 151: 19:13 minutos e Figura 152: 19:14 minutos

monstruosos e concretizem suas emancipações, seus nascimentos enquanto sujeitos históricos pela arma do próprio sistema: crueldade.

Lily exige que as mulheres, ao caçar os homens “inquisidores”, abusadores e infiéis pelas vielas, no submundo da existência-social humana, cortem e tragam a mão direita de cada um. O *Dicionário de Símbolos* pontua que “A mão exprime as ideias de atividade, ao mesmo tempo que as de poder e dominação.” (p.589, 2015), a mão direita na simbologia cristã representa a mão misericordiosa, enquanto a esquerda se caracteriza pela mão da justiça. Lily decide, portanto, de forma cruel, cortar o que representa a dominação masculina, negando-se à uma suposta misericórdia masculina e social.



Figura 97: Lily sobe na mesa em um ato de inversão e discursa para as mulheres, suas "filhas"

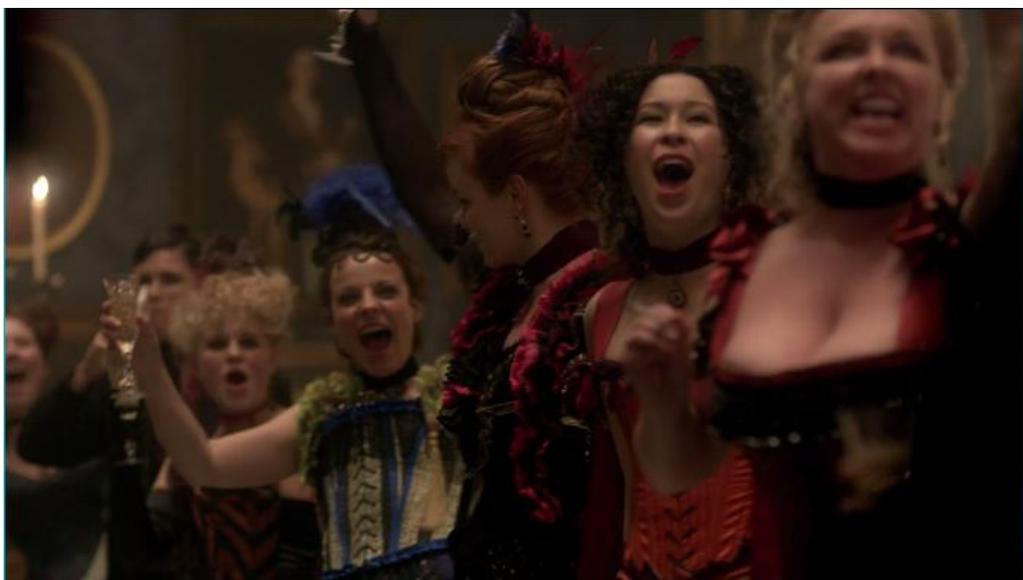


Figura 98: Lily sobe na mesa em um ato de inversão e discursa para as mulheres, suas "filhas"



Figura 99: Lily sobe na mesa em um ato de inversão e discursa para as mulheres, suas "filhas"

Para Simone de Beauvoir, a mulher só passa a ser sujeito e ser tratada como primeiro sexo, não como segundo, de forma subserviente, quando percebe que, de fato, é o segundo sexo. Empodera-se quando toma consciência dos requisitos e determinações sociais e, apesar disto, atua e age como quer. O empoderamento, também, concretiza-se ao empoderar outra mulher, torna-la consciente de sua condição e lhe auxiliar no processo de “libertação”. Na obra *O Segundo Sexo* Simone de Beauvoir, a autora escreve

A MULHER? É muito simples, dizem os amadores de fórmulas simples: é uma matriz, um ovário; é uma fêmea, e esta palavra basta para defini-la. Na boca do homem o epíteto “fêmea” soa como um insulto; no entanto, êle não se envergonha de sua animalidade, sente-se, ao contrário, orgulhoso se dele dizem: “É um macho!”. O termo “fêmea” é pejorativo, não porque enraíze a mulher na Natureza, mas porque a confina no seu sexo. E se esse sexo parece ao homem desprezível e inimigo, mesmo nos bichos inocentes, é evidentemente por causa da inquieta hostilidade que a mulher suscita no homem; entretanto, êle quer encontrar na biologia uma justificação desse sentimento. (p.25, 1970)

A mulher, portanto, principalmente no desenvolvimento da concepção de propriedade privada e auge do “biologismo”, torna-se um bem, objeto, do homem. De acordo com Beauvoir (1970) o homem e a mulher, no início primitivo, dividiam-se na manutenção social: enquanto os homens caçavam, as mulheres cuidavam da agricultura, tecelagem e afins. Havia uma divisão de trabalhos de acordo com seu sexo e capacidades físicas, mas uma igualdade na participação econômica. No entanto, com o descobrimento

e manipulação dos minérios, assim como a expansão dos domínios para cultivo agrário, o homem passa utilizar a mão de obra de outros homens, escravizando-os, unindo-os. Desta forma, aos poucos, constrói-se a noção de sociedade entre os homens para comandar, propriedade privada, engenhos e escravos, assim como senhores de terras e de sujeitos. O sexo masculino passa a imperar e a mulher é designada e oprimida para os “trabalhos domésticos”, ao invés de ter liberdade e espaço para participar ativamente na construção econômica da vida social. A mulher se torna acessório de luxo. Elas são impedidas por ciúmes, dominação e pelo receio da concorrência na época da Industrialização, pois, se antes ela era impedida de participar do trabalho produtivo por conta de sua menor força muscular, na Revolução Industrial, ascensão das máquinas, a mulher não precisa se sobrepujar em força física mas apenas manusear o maquinário que fará o serviço.

Foi o desenvolvimento da técnica, da economia e a expansão que resultaram na prisão da mulher, no entanto, são estes mesmos fatores que representarão sua liberdade. Victor Frankenstein desenvolveu a técnica da “criação”, tornou-se uma divindade, mas, sua técnica, na verdade, representava o aprisionamento do próprio homem, sua consciência, em seu corpo. A criatura nascia sem memória, uma tela em branco, para que Victor o “refizesse” de acordo com seus próprios valores, como o autor-criador que, a partir de sua instância axiológica, elabora os contornos ideológicos de seu *objeto*. Com o tempo, porém, sua técnica demonstrou a própria ruína de sua dominação sobre estes seres, pois, as criaturas se tornaram mais fortes que seu criador e as memórias começaram a retornar de forma fragmentária, ameaçando o poder estável de Victor sobre os seres. Sua técnica é sua ruína, a máquina que representava a “prisão” e a “submissão” da mulher, mostrou-se, na realidade, sua libertação. Lily é máquina-mulher, mulher-máquina, é a partir dela que outras mulheres buscarão sua liberdade e romperão com o patriarcalismo vigente. Em outro trecho, Simone de Beauvoir escreve que

A burguesia apega-se à velha moral que vê, na solidez da família, a garantia da propriedade privada: exige a presença da mulher no lar tanto mais vigorosamente quanto sua emancipação torna-se uma verdadeira ameaça (...). A fim de provar a inferioridade da mulher, os antifeministas apelaram não somente para a religião, a filosofia e a teologia, como no passado, mas ainda para a ciência: biologia, psicologia experimental etc. (p.17)

Como pontuamos, emancipar-se é ser “monstruosa”, trata-se de um comportamento que não está previsto pela hegemonia, pela voz (masculina) dominante. A partir do biologismo, portanto, o homem busca pontuar a mulher como um ser “errado”, “defeituoso” que não se encaixa no que está designado como “bom” e “sublime” por problemas psíquicos e/ou fisiológicos. No *Martelo das Bruxas*, o discurso religioso atribuiu à mulher a falha espiritual, colocando-as como frágeis e suscetíveis às forças demoníacas, em contraposição dos homens, que eram, no máximo, “supersticiosos”, mas nunca “demoníacos” ou “bruxos”. Os domínios religiosos, na Era Industrial, decaem e o discurso científico domina os meios intelectuais e de produção. A fragilidade e a origem desse “ímpeto emancipatório”, já foram físicas, depois espirituais e, aí, com a ascensão da técnica e da ciência, tornaram-se psíquicas.

Ao longo da primeira temporada, por exemplo, a série nos mostra um processo de “cura” que Vanessa Ives sofreu ao ser acometida por uma “doença”. Ao apresentar convulsões, falta de apetite, agressividade, seus pais a mandam a um hospital psiquiátrico, que a chamou de “louca”, para, depois, oferecer uma “cura” mental. Sua mãe posicionava-se pelo discurso religioso, alegando que ela sofria de um tormento espiritual, enquanto os médicos afirmaram tratar-se de um problema psíquico. Os pais entregaram Vanessa Ives ao centro psiquiátrico e eles passaram a submetê-la a uma série de exames invasivos: lobotomia, mergulho em água gelada, privação do sono, o processo foi tão invasivo que na terceira temporada da série televisiva, descobrimos que a maior parte de sua estadia dela no centro psiquiátrico foi “esquecida”, “escondida” pela própria mente, como forma de amenização da dor sentida. Os abusos cometidos pelos homens, “médicos”, no entanto, eram chamados de *cura* e colocados como *necessários* afim de adequá-la novamente à sociedade. É neste contexto que o doutor Henry Jekyll surge com Victor Frankenstein, um médico para o corpo e o outro para a mente.

Os dois cientistas, juntos, criam uma fórmula e utilizam a tortura para amansar os corpos, fragmentar a consciência e para o apagamento da memória, este último confirma a memória como marca de desenvolvimento psíquico da consciência possível. Victor deseja apagar a memória para alienar, tornar o sujeito uma “folha em branco”, sem experiência e, como tal, não-histórico, afim de reescrevê-lo, reconstruí-lo, assim como fez com Lily em sua criação. Este é o tratamento, chamado por “cura”, que os dois cientistas julgaram apropriado, no entanto, trata-se de opressão para a dominação do *outro*,

vestindo-lhe uma alcunha baseado no próprio narcisismo, como um objeto, sem vida e voz, ao invés de um sujeito consciente, dono de si.

Dorian, neste processo de revolução, revela para Lily que se sente entediado, que não há mais tempo disponível para os dois por conta da dedicação de Lily. O homem, parceiro de Lily, a diz que sua revolução – o movimento de libertação feminina – é entediante, sua preocupação real é a atenção que Lily não dispõe mais em relação a ele. Lily, como ato de sororidade, doa-se à sua causa, às “criaturas abandonadas”, assumindo-se mulher, mas, também, mãe e protetora. Dorian, portanto, ao não receber mais estas facetas do afeto feminino – como uma criança, síndrome de Peter Pan – se volta contra a criatura-mulher, unindo-se a Frankenstein e Jekyll. Como Simone de Beauvoir pontua no excerto já compartilhado, o homem, para conter as ameaças da revolução feminina, junta-se com outros em uma atitude corporativista, assumindo posturas e discursos opressores, afim de valer sua vontade ao corpo e mente da mulher. Dorian Gray distrai Lily, enquanto caminham, para que Victor possa captura-la (sequência de fotogramas 153, 154 e 155)<sup>39</sup>.

Victor Frankenstein ataca Lily pelas costas, por trás, e seu movimento é do interno para o externo e, então, de volta para o interno, como o bote de uma serpente. Não é possível visualizar o que há dentro da carroça na qual Victor surge, apenas escuridão, de um lugar que não é possível identifica-lo. O doutor não se anuncia, mas surpreende a sua presa em momento de vulnerabilidade. O ato é covarde, assim como foi o de Caliban ao Protheus. Dorian seduziu, arquitetou, dissimulou, mas não foi ele que concretizou o ataque físico. A partir do argumento amoroso, Dorian dissimulou o sentimento de afeição para conduzir Lily até sua prisão, da mesma forma que Lavínia utilizou sua inocência e o argumento da necessidade de “olhos” (para John Clare descrever o que ela não pode enxergar) para gerar o sentimento de afeição e, assim, conduzir a criatura até sua cela. Dorian é também serpente a qual seduz pelo *falar*. Dorian Gray, como homem, importa-se com a mulher até o momento que ela não apresenta mais utilidade.

Victor, no entanto, não a sobrepuja pela força, mas a partir de um químico (anestesia), em uma dose muito além da segura. Frankenstein não se importa com a saúde ou o bem-estar de Lily, ele utiliza a dose (mesmo considerada letal) que acha suficiente

---

<sup>39</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 08, temporada 3. Minutagens respectivas: figura 153: 43:36 minutos; Figura 154: 43:37 minutos e Figura 155: 43:38 minutos

para neutralizá-la. No momento de puxá-la até a carruagem, há um esforço conjunto, Dorian e Frankenstein, para imobilizar o corpo da mulher.



*Figura 100: Dorian Gray se une a Victor Frankenstein e Henry Jekyll para capturar Lily*



*Figura 101: Dorian Gray se une a Victor Frankenstein e Henry Jekyll para capturar Lily*



*Figura 102: Dorian Gray se une a Victor Frankenstein e Henry Jekyll para capturar Lily*

Lily é levada até o laboratório do doutor Jekyll, não mais no porão de Victor, mas em um hospital psiquiátrico, em uma cadeira com uma roupa clara. Um vestido prateado que estava por baixo do sobretudo preto que usava no início da cena anterior, na rua, quando conversava com Dorian. Prata não é branco, tampouco preto, mas uma tonalidade limítrofe, entre os dois, mais clara. Como abordamos ao decorrer do trabalho, as tonalidades das vestimentas dos personagens indicam o estado psíquico, nos dão indícios acerca de um processo, estado de espírito ou personalidade. O cinza claro indica que a personagem está entre os dois mundos: Lily enquanto mulher, empoderada e livre e Lily robotizada, dominada e submissa. Ao vislumbrar o ambiente, encontra Frankenstein (sequência de fotogramas 156, 157 e 158)<sup>40</sup>. A câmera (olhar do autor-criador) nos traz Victor em pé, parado, encarando-a enquanto Lily está sentada, abaixo de Victor. Há uma inversão, a câmera revela as questões de poder: a criatura submetida, abaixo, não mais como “deusa” mas como “animal domesticado”. Ao tentar atacar Victor, descobre que está acorrentada (fotograma 159)<sup>41</sup>: três homens, com mais condições físicas que uma mulher, contra ela.

---

<sup>40</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva *Penny Dreadful* (2014), episódio 08, temporada 3. Minutagens respectivas: figura 133: 44:58 minutos; Figura 134: 44:59 minutos e Figura 131: 45:00 minutos

<sup>41</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva *Penny Dreadful* (2014), episódio 08, temporada 3. Minutagens respectivas: figura 135: 45:03 minutos.



*Figura 103: O ângulo de câmera afirma a superioridade hierárquica: o poder de Frankenstein (plano superior) sobre Lily (plano inferior)*



*Figura 104: O ângulo de câmera afirma a superioridade hierárquica: o poder de Frankenstein (plano superior) sobre Lily (plano inferior)*



*Figura 105: O ângulo de câmera afirma a superioridade hierárquica: o poder de Frankenstein (plano superior) sobre Lily (plano inferior)*



*Figura 106: Lily está acorrentada e submissa, as três figuras masculinas a observam com crueldade*



*Figura 107: Lily está acorrentada e submissa, as três figuras masculinas a observam com crueldade*



*Figura 108: Lily está acorrentada e submissa, as três figuras masculinas a observam com crueldade*

Lily, ao tentar se deslocar, por conta das correntes. No momento de sua queda, de braços, é possível identificar a expressão facial de cada homem que observa a cena de submissão e humilhação; Dorian (sequência de fotogramas 160 e 161)<sup>42</sup> esboça um sorriso de divertimento e deboche, acha graça da situação de Lily. Está em um espaço muito elevado, acima, ao lado de Jekyll que detém uma expressão séria, indiferente e de

---

<sup>42</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 08, temporada 3. Minutagens respectivas: Figura 136: 45:04 minutos e Figura 137: 45:05 minutos

superioridade. Os dois homens, a seu modo, divertem-se com o que veem, não há piedade ou empatia, apenas a crueldade pelo poder, suas expressões faciais são de “ócio do ofício”, reafirmando o comportamento coletivo da figura masculina em relação às mulheres. Victor Frankenstein, neste momento, é o único que está ao nível espacial dela, porém, de pé. Sua fisionomia também revela indiferença.

Quando Lily questiona estar acorrentada, Victor lhe diz que é para protegê-la de si, trata-se do mesmo discurso utilizado pelo médico de Vanessa Ives para justificar os atos cruéis que comete com o corpo e mente da mulher. Os três se unem, lado a lado, com Victor Frankenstein ao meio; os três estão de pé e seu olhar é em direção ao chão, para Lily, de bruços, imobilizada (sequência de fotogramas 162, 163 e 164)<sup>43</sup>. A dimensão imagética reafirma a posição hierárquica que os homens (re)assumiram em relação a mulher. Lily não está de pé, mas no chão e se comunica em um ângulo de baixo para cima, enquanto os homens olham para baixo, o ângulo da câmera assume a perspectiva de visão de Lily, de baixo para cima.

O discurso de Henry Jekyll para Lily é que eles estão a *fazendo* “melhor” – ninguém *faz* outro sujeito, o que se faz é objeto. Há, portanto, o silenciamento da voz feminina para a sobreposição da masculina, desta forma, é reafirmada a relação de objetificação entre Lily e Frankenstein, embate entre deus(es) e criatura(s). Frankenstein revela que quer “curá-la”, torna-la como “antes”. Este “antes” se refere ao período anterior ao seu terceiro nascimento, no tempo em que era instruída por Victor Frankenstein a ser mulher, no período em que sua existência era de servidão e satisfação de Victor: satisfação sexual, de seu ego e vaidade, enfim, como a criatura em seu *primeiro* estado de existência, *antes* de comer o fruto da (con)ciência. Não a perguntam se ela deseja isto, pois, como pontuamos, a vontade da mulher neste período (até os dias atuais) é vista como doença. A mulher estar *em si* (consciência de si), para os homens, é estar *fora* de si.

---

<sup>43</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 08, temporada 3. Minutagens respectivas: figura 162: 45:35 minutos; Figura 163: 45:36 minutos e Figura 164: 45:37 minutos



*Figura 109: Os três homens ficam de frente para Lily, a câmera afirma a posição hierárquica na relação de poder entre os gêneros*



*Figura 110: Os três homens ficam de frente para Lily, a câmera afirma a posição hierárquica na relação de poder entre os gêneros*



Figura 111: Os três homens ficam de frente para Lily, a câmera afirma a posição hierárquica na relação de poder entre os gêneros

Dorian é o primeiro a se retirar do laboratório de Henry Jekyll; Lily, acorrentada, pede por uma última dança e Dorian, com sorriso de escárnio, abandona-a. Enquanto isso, os dois cientistas discutem sobre o futuro e doutor Jekyll pontua que os planos terão que esperar porque Victor talvez deseje uma segunda lua de mel. A conotação da lua-de-mel é sexual, refere-se ao período logo após o casamento em que os recém-casados celebram sua união matrimonial. A voz da mulher é ignorada por Dorian Gray, que ri ao ser convidado para “uma última dança”. Os dois cientistas discutem os futuros de si e da mulher, ignorando-a enquanto sujeito, pois sua vontade e presença não são notados, mas silenciados. A referência à celebração nupcial não se refere à concretização de uma festividade matrimonial de fato. O casamento é a união de duas unidades para se tornar uma e na obra de Simone de Beauvoir (1970), o casamento se tornou “arma”, a maneira mais comum para o aprisionamento, retirada de autonomia, do sexo feminino. A “lua-de-mel” será após a injeção do soro, pois a aplicação da substância no corpo da mulher é o momento do casamento, a concretização da força masculina sobre a feminina que torna a mulher *posse*, em corpo e mente.

Em um determinado momento, Lily se refere a Henry Jekyll como *assistente*, isto é, um servo, um submisso – na esfera econômica – de Victor Frankenstein. A reação de Jekyll é agressiva, evidenciando as questões do poder que permeiam o embate entre gêneros, que são fortes mesmo entre os homens. Tanto Victor quando Henry não são *ajudantes*, não aceitam ser colocados em uma posição inferior, não aceitam serem

rejeitados: são homens que pegam o quer, quando quer e da maneira que lhes convir. Este também é o homem da Revolução Industrial que permanece até o século XXI: nunca se dobra à natureza e nunca abre mão do que quer, mas desenvolve a técnica, os meios, para fazer com que o mundo gire em torno de si e ceda às suas vontades e sonhos de poder. Esse “assistente” de Victor é colocado também como selvagem e cruel, a relação entre doutor e assistente, feita por Lily, não é apenas uma referência irônica à papéis inferiores atribuídos aos homens de ego, mas a um comportamento selvagem e cruel entre esferas sociais e hierarquias, que os homens reproduzem de cima para baixo e entre si: “*I imagine your search had spent continents to find someone cruel and savage as thee, Victor*” (PENNY DREADFUL, 2016, 00:15:30 – 15:44)<sup>44</sup>.

Victor Frankenstein retira o soro de seu recipiente químico e, enquanto o prepara para aplicação, Lily o diz:

You createad life so let it live. Monstruous I may be in your eyes. A savage beast, you say, so be it. I’m a sum part one woman’s day. No more, no less. That woman has known the pain and outrage so terrible that it’s made her into this misshapen thing that you so loathe, bu let her be who she is! (PENNY DREADFUL, 2016, Temporada 03, episódio 08, 00:30:35 – 00:30:50)<sup>45</sup>

Nós, humanos, somos, também, criaturas: somatórias das experiências que vivemos. Nossas marcas nos compõem, constituímo-nos como seres de ação concreta, na vida e as cicatrizes que nossa epiderme detém refletem a vivência do sujeito histórico, irrepetível e singular, dialético e dialógico. Somos compostos pelas materialidades sócio históricas. A dor e revolta são marcas que constituem Lily como sujeito e *humano*, fazem parte de sua história – experiência de vida. Lily constitui seu posicionamento axiológico sobre os homens e mulheres, sobre a estrutura do mundo, as injustiças e o poder a partir dessa vivência, única, que Victor Frankenstein não tem e não quer entender. Para Bakhtin, como pontuamos, o sujeito não se constitui afastado da vida, mas é na vida, nas relações cotidianas, nos posicionamentos do *outro* que me contempla e me valora, nas relações que construímos, destruimos e (re)construímos, somos permeados pela voz alheia e

---

<sup>44</sup> “Imagino que você atravessou continentes para encontrar alguém tão cruel e selvagem quanto você, Victor” (tradução nossa)

<sup>45</sup> “Você criou uma vida então deixa que viva. Posso ser uma monstruosidade aos seus olhos, uma besta selvagem, você diz, que seja. Eu sou a somatória de uma mulher atual. Nada mais, nada menos. Aquela mulher conheceu a dor e o ultraje de forma tão terrível que se tornou uma coisa má compreendida que você tanto odeia, mas deixe-a ser o que é!” (tradução nossa)

sofremos um processo de mutação constante. Retirar-se da vida de forma intocada, imune, como Victor Frankenstein deseja Lily, não é possível porque só nos tornamos *alguém* aos olhos do outro e as relações que estabelecemos com os sujeitos, com a vida e as coisas que nos rodeiam, deslocam-me, constituem-se como fios, tramas, enroladas em meu ser. Não existe apenas um *eu-para-mim*, só posso ser *eu* porque não é possível ser *outro*, estou em um lugar privilegiado e não existe alibi para a minha existência, sou responsável pelos meus atos e tenho a obrigação de ser responsável: responder ao mundo, reagir, posicionar-me. Somos Ulisses, de James Joyce, vivenciando uma epopeia diária, refletindo e refratando valores, sujeitos e discursos, somos Victor Frankenstein, Lily, Caliban e Protheus, ao mesmo tempo, de forma ambivalente.

Apagar Lily e assumir o determinismo biológico significa retirar do sujeito o que o faz sujeito, apagar sua existência, pois seu lugar único e irrepetível, axiológico, é produto e processo: produto do que vivemos até o momento e processo dialógico que se reconfigura todos os dias, em todas as relações que estabelecemos. Nossa psiquê não é matemática, cartesiana, mas fluída e dialógica, não é possível assumir que o sujeito que constitui de dentro para fora, mas de fora para dentro. Frankenstein deseja retornar Lily ao seu estado de “inocência”, retirando as memórias que a constituem e apagando a Lily que ele mesmo deseja, de forma contraditória. Victor a diz que pode retirar sua “dor”, mas, assim como Victor Frankenstein é quem é por conta de suas criaturas, como ser quem somos sem as vivências que constituem a minha essência? Lily é criatura de Victor, mas foi construída pela dor de ser mulher em uma sociedade machista, constituída de homens cruéis.

Lily fala de sua filha e das dores que sofreu ao longo da vida e lhe pede para que não tire as lembranças dela, pois são parte dela. Victor abaixa a seringa, solta seus grilhões e diz: “*It’s easy be a monster, let’s try to be human.*” (PENNY DREADFUL, 2016, Temporada 3, episódio 08, 00:36:14 – 00:36:17)<sup>46</sup>. Lily e Frankenstein estão de frente um pro outro, em uma posição de enfretamento, mas o doutor não está mais em pé, acima de Lily, olhando-a de cima para baixo, mas na mesma altura, colocando-se como igual<sup>47</sup>. A música é tênue, suave, não é acelerada e tensa, mas cria uma atmosfera afetiva, sentimental, por suas nuances e lentidão. O ambiente é escuro: não há luzes elétricas ou

---

<sup>46</sup> “É fácil ser um monstro, vamos tentar ser humanos” (tradução nossa)

<sup>47</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 08, temporada 3. Minutagens respectivas: figura 142: 36:13 minutos; Figura 143: 36:14 minutos e Figura 144: 36:15 minutos

relâmpagos, mas a luz do fogo que brilha ao fundo e traz, para suas faces, contrastes de luz e sombra. O vocábulo “humano” é valorado como “empático”, trata-se da perspectiva trabalhada ao longo da série: quem são os *monstros* e quem são os *homens*? Às vezes, ser *humano* (condição) é sinônimo de *monstruosidade* e o que é *monstruoso* é sinônimo de *humanidade*. Victor assume, então, ser um *ato* “humano” libertar Lily. Victor desloca-se, em uma relação exotópica, para a perspectiva de seu *eu-outro* (por mais que não seja possível alcança-la em sua vivência única, pois isso só é acessível ao outro) e se posiciona axiologicamente, valorativamente, de seu próprio lugar dizendo: vamos ser humanos. Aqui, ser humano é respeitar e lidar com suas “monstruosidades”, assumir a relação dialética-dialógica do heroísmo e vilania que nos constitui.



Figura 112: Victor e Lily estão de frente um pro outro, no mesmo plano hierárquico



*Figura 113: Victor e Lily estão de frente um pro outro, no mesmo plano hierárquico*



*Figura 114: Victor e Lily estão de frente um pro outro, no mesmo plano hierárquico*

Dorian Gray retorna para sua residência, que se encontra ocupada pelas mulheres que Lily resgatou das ruas e dos abusos, e as manda sair de sua mansão. Trata-se das últimas criaturas. Filhas e criaturas criadas, moldadas, que, quando estavam mortas (aos olhos da sociedade), renasceram, empoderaram-se e tornaram-se mulheres. O homem afirma que Lily não voltará, foi domesticada, tornou-se a pequena noiva de Victor Frankenstein, Dorian afirma que ele a deu – como um objeto sem valor e “serventia” – para o doutor e que este é o milagre da Era Moderna: pode-se derrotar a mulher-deusa, mulher-máquina, com toda sua “fúria” e “poder” com pequenas doses de líquido. A ênfase no termo “pequena noiva” ridiculariza a própria condição de submissão de Lily: a criatura

não escolheu ser noiva, mas foi agredida, abusada e forçada a ficar de joelhos para o homem. Dorian, enquanto imortal, também escarnece do próprio conceito de casamento, utilizando-o para rebaixar Lily à uma condição de existência inferior, de uma mortal que o “entedia”. Esta concepção é reafirmada no último episódio, no qual Dorian, ao conversar com Lily, expressa que na condição de um ser mortal, as instituições e o cultivo de sentimento por um outro sujeito, uma vez que o *outro* um dia o abandonará por ser mortal, é um desperdício. Para Dorian, portanto, Lily se tornou um ser *mortal* (não em sua constituição biológica, mas ideológica), “apenas” e “mais uma” mulher apegada às práticas de seres inferiores.

Justine não aceita a estória de captura de Lily e encrava uma faca no peito de Dorian (sequência de fotogramas 168, 169 e 170)<sup>48</sup>. A expressão de Justine revela excitação em seu ímpeto, a determinação em ferir Dorian e a satisfação em, finalmente, ataca-lo. No entanto, Dorian, enquanto um ser imortal e indiferente às limitações físicas humanas, não esboça qualquer emoção. Dorian, no imperativo, em forma de ordem, afirma que as mulheres devem sair enquanto ele ainda *permite*. Neste momento, trata-se de outro Dorian, a voz hegemônica, que dita a regra aos que considera inferiores, às mulheres que não o entretém mais. Como pontuamos no capítulo de contextualização, Dorian Gray age como um colecionador. Não há a motivação de aproximação pela afetividade, mas pela *utilidade*: homens e mulheres, todos são peões e peças descartáveis. As mulheres se retiram rapidamente, mas Justine continua em pé e declara que ela não acatará as ordens de Dorian e que não voltará a ter a vida anterior. Dorian afirma que a decisão não é dela; Justine, então, afirma-o que a decisão é, sim, apenas dela e lhe diz: “*I would rather die here on my feet than live a lifetime on my knees*” (PENNY DREADFUL, 2016, 00:24:15 – 00:24:26)<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 09, temporada 3. Minutagens respectivas: figura 168: 22:50 minutos; Figura 169: 22:51 minutos e Figura 170: 22:52 minutos

<sup>49</sup> “Eu prefiro morrer em pé do que viver o resto da vida de joelhos” (tradução nossa)



*Figura 115: Justine encrava uma faca no peito de Dorian*



*Figura 116: Justine encrava uma faca no peito de Dorian*



Figura 117: Justine encrava uma faca no peito de Dorian

Justine lamenta seu infortúnio e recusa seu futuro, pedindo ao “deus” (Dorian) que a mate, pois não viverá curvada aos caprichos do homem. Na peça grega escrita por Ésquilo em meados de 450 a.C., intitulada *Prometeu Acorrentado*, a mulher Io é uma das únicas personagens humanas que alcança o lugar no qual Prometeu está pregado (morada dos deuses). Ao chegar, divide sua estória com o titã. Io, na versão de Ésquilo, é perseguida por Zeus em seus sonhos, que nutre paixão por Io e deseja ter relações sexuais com a humana. Um mensageiro de Apolo deixa claro que Io deve abandonar sua residência, família, tudo, caso contrário o deus Júpiter (Zeus), com seus raios (símbolo da virilidade, destruição), destruiria os homens. Io, então, é obrigada, submetida, a fugir, é transformada em novilha e é perseguida por um inseto enviado pelos deuses, um moscardo, que, com seu ferrão, atormenta a vida de Io.

Prometeu, após ouvir a história da mulher, revela-lhe a sorte: ela deverá fugir para certos lugares, deverá encontrar as guerreiras amazonas – as guerreiras que odeiam os homens – e elas lhe mostrarão o caminho para continuar sua fuga eterna das mãos do deus, etc. Ao ouvir, então, seus infortúnios futuros, Io, ao perceber que sua vida é e será apenas dor e angústia, declara que deseja morrer de uma só vez do que sofrer todos os dias. Io é Justine, a mulher humana entre os deuses que, no início, em seu (re)nascimento, vivia de seus cortejos, mas, após, sofreu o revés das próprias divindades que a transformaram em um animal, tornaram-na objeto, coisa sexual, afirmando-a como posse, submetendo-a a angústia da fuga. Dorian é Zeus, abusador, perseguidor e indiferente ao sofrimento humano. Relaciona-se contanto que o homem o proporcione prazer. Dorian é,

também, Prometeu, condenado à uma existência eterna, constituindo-se de pedaços de sua existência supérflua e irresponsável, amaldiçoado pelos deuses. É esse Dorian-Zeus-Prometeu que diz a sorte para Justine: “*Go back to your short and little life or build a new one, I don’t care*” (PENNY DREADFUL, 2016, 00:23:49 – 00:24:00)<sup>50</sup>.

O comportamento revolucionário e determinado de Justine também dialoga com a figura de Lúcifer representada por John Milton em *Paraíso Perdido* (1667), na obra, Lúcifer desafia Deus e o diz que é preferível reinar no inferno a servir no céu. Como pontuamos, Justine é uma criatura que (re)nasceu com Lily e Dorian e é a partir de Lily que Justine se empodera, reage às crueldades que, antes, não tinha forças para enfrentar. Para Justine, Lily é mãe, a deusa que se assumiu *demoníaca* – aos olhos da hegemonia, de acordo com a ideologia oficial, a mulher que toma consciência, seus lugares únicos na existência sem alibi são julgadas como demoníacas, loucas, como na época da Inquisição – e a auxiliou em seu processo, em seu “parto”, como sujeito e seu batismo foi em sangue – o sangue de seu carrasco que Dorian e Lily trazem para Justine “sacrificar” – assim como o de Lily e Dorian, pois, quando Victor Frankenstein alveja contra os dois, as duas criaturas permitem que o sangue escorra para, em seguida, espalhar os fluídos pelo salão, como em um ritual, um batismo, ressignificação do próprio espaço.

Não há como voltar atrás, não há espaço para regressão. Justine-Lúcifer não pode permanecer neste “céu” comandado por homens, não se curvará e se adequará novamente aos desmandos dos homens que se auto intitulam deuses. O “paraíso” é o que os homens decidem e isto se confirma com a fala que Frankenstein faz para Lily, afirmando que *eles dois* – assumindo autoridade sobre a vida do outro, silenciando a voz feminina – eram felizes “antes”. Este “antes” se refere à época que a mulher não era dona de si. O mundo da mulher sem autonomia, (sobre)vivendo em submissão, é o “céu” para esta sociedade cruel. Para Justine, é preferível, portanto, morrer de pé, viver seus últimos momentos no “inferno”, lugar onde é livre, do que viver de joelhos no “céu”. Dorian, então, mata-a.

Dorian Gray é Deus, divindade; coloca-se, também, como uma espécie de “criador”, pois Justine foi a primeira resgatada dos abusos, teve a vida salva, poupada de uma espécie de ritual de sacrifício feminino para satisfazer uma perversão – como Lily questiona logo após seu nascimento: a dor das mulheres é o sacrifício que dá prazer aos homens, é amostra e prova de seu poder (masculino) –, por Dorian e Lily. No entanto, é Dorian que tira a vida de Justine e os motivos, também, resumem-se à constatação do

---

<sup>50</sup> “Volte para a sua vidinha curta e pequena ou construa uma nova. Eu não me importo.” (tradução)

poder do homem. Dorian decidiu que auxiliaria em seu nascimento e, com a mesma facilidade que sacrifica um animal, retira a vida da mulher. O nome “Justine” é uma derivação do latim da expressão “justo”, uma variante para “justiça”. Ela também foi uma das mulheres mais próximas de Lily, uma espécie de símbolo e representação da revolução que havia iniciado. É durante a noite, em via pública, que Dorian sabota a(s) deusa(s) e, após, em sua mansão, com as janelas cerradas, o homem assassina a justiça.

É necessário pontuar, também, como o nome revela a fragmentação. Os personagens, principalmente as criaturas, posicionam-se como prisms, emitem diversas colorações, luzes, para diferentes ângulos. Cada feixe que reflete e refrata a luz que recebe possui uma cor. Cada cor, por sua vez, possui um nome, suas próprias tonalidades – não só na questão física da própria coloração, mas na perspectiva emotivo-volitivo, pois as culturas, ao nomearem as cores, atribuem um valor; o vermelho da paixão, o preto do “obscuro” e “desconhecido”, o branco da “paz”, o verde-esperança, enfim.

Os sujeitos também possuem seu “tom” e, também, cada tom, cada forma de refletir e refratar o mundo – como o prisma – seus próprios nomes. Lily e Caliban, como sujeitos históricos pertencentes a um determinado grupo social, vivem, convivem e se submetem e subvertem, na consciência possível, as “estabilizações” (relativamente estáveis) ideológicas, sociais; nosso *eu* dá acabamento estético ao outro em um movimento externo, mas também vivenciamos um mundo em nossa psiquê, apenas nosso, que não é acessível ao outro, no qual nós sentimos, pensamos e processamos o mundo, delimitando-nos; trata-se do *eu-para-mim*. Nosso *eu-outro*, que habita no olhar exotópico, então, posiciona-se em relação a nós, responde-nos, obrigando-nos a fazer, ininterruptamente, o movimento *interno* para o *externo*, construímo-nos e nos refazemos, de forma dialética e dialógica, de fora para dentro e, em um movimento de refração, de dentro para fora. Neste processo de construção, fragmentamo-nos. Somos criaturas e criadores, fragmentos fluídos, constituídos de pedaços emocionais e psicológicos, facetas que emergem nas relações sociais de acordo com a arquitetônica estabelecida com o *outro*. Brona Croft, enquanto mulher em uma sociedade machista e patriarcal, encaixava-se para sobreviver, acatava aos desmandos sociais, recortava-se de maneira subserviente, afim de pertencer à sociedade. Ao renascer como Lily, uma nova memória lhe foi construída, ela vivenciou uma outra vida – não mais a de prostituição, subserviência sexual – na qual deveria se submeter em comportamento, vestimentas, os homens dominam os corpos das mulheres

afim de adestrar suas mentes em uma relação de vigília e punição, como um *behaviorismo* de Skinner, afim de alienar também a mente.

Brona Croft, portanto, difere-se de Lily: trata-se de outro sujeito, outra vivência enquanto mulher, pois, antes, vivia-se como prostituta, objeto sexual e, depois, como Lily, a mulher viveu como uma “boneca”, foi ensinada a ser outra pessoa, um acessório masculino na alta sociedade. Lily, para Victor Frankenstein, era submissa, servil, ao olhar de seu *outro* essa se apresentava com uma criatura inocente e manipulável, construída para servir e Lily, de forma dissimulada, acatava aos papéis, utilizando a própria inocência – colocando-se como engrenagem e se apropriando das armas do próprio sistema – para manipular e despistar Victor. Com Dorian, no entanto, Lily não apresenta o ar inocente, suas vestimentas diferenciavam-se das que usava com Victor – brancas e rosas –, tornam-se pretas, escuras, e, ao mesmo tempo, a pureza é substituída pela malícia. Dorian Gray fazia um jogo de sedução com Lily, no que ela participava e correspondia. Enquanto para Victor, Lily é colocada como “santa”, com Dorian Lily é maliciosa. Lily ainda apresenta outras facetas: ela rejeita Caliban, afasta-o, primeiro, pela dissimulação, colocando Victor entre os dois e, depois, ao retornar sua memória e tomar consciência, consciência como ato, responsivo e responsável, Lily o afasta pela violência: trata-se de uma Lily cruel, diferente com Victor e com Dorian.

Os nomes, portanto, revelam-nos as facetas, os papéis, que os personagens assumem ao decorrer das narrativas. No *Dicionário de Símbolos* está escrito que

(...) a evocação do Nome está ligada, por certos aspectos, ao simbolismo do som e da linguagem. Com efeito, segundo as doutrinas da Índia, o Nome (nama) não é diferente do som (shabda). O nome de uma coisa é o som produzido pela ação das forças moventes que o constituem (Avalon). Por isso, a pronúncia do nome, de uma certa maneira, é efetivamente criadora ou apresentadora da coisa. Nome e forma (nama e rupa) são a *essência* e a *substância* da manifestação individual: esta é a determinada por elas. (p.641, 2015)

O “nomear”, portanto, é atribuir vida. Discorremos, ao longo da temática anterior, a concepção de existência do homem pelo viés de René Descartes – no qual se encontra embebido do Iluminismo em voga na época – pontua a dúvida como motor, fator, da existência irrefutável do homem, pois, ao duvidar, pensa-se e o ato de pensar confere identidade. A filosofia “descartiana” também separa a mente e o corpo (o que é físico), colocando a intelectualidade, mente, em um lugar superior e o corpo como secundário na

construção da identidade humana. Estas concepções correm na contramão da perspectiva do Círculo de Bakhtin, pois, só existimos enquanto sujeitos históricos quando o *outro* pensa em mim, posicionando-se a partir da linguagem, do signo ideológico – o qual é construído no dinamismo da vida, entre os sujeitos no jogo dialógico –, portanto, é o nomear *ato*, responsivo e responsável, que dá vida pois ao nomear, posicionamo-nos, atribuímos valor, enxergamos, significamos e incluímos no mundo.

A fragmentação surge, na série *Penny Dreadful*, de diversas maneiras: pelo jogo de câmera, pelas relações estabelecidas entre os sujeitos, pelos lugares que os sujeitos habitam e, também, pelos nomes. Os nomes representam uma faceta do sujeito, um outro *eu*. Caliban, ao decorrer de sua narrativa, do início ao final da série, passa por três nomes, enquanto Brona aparece com dois, mas três nascimentos, como abordamos na temática da criação. O ato de *nomear* (a si e ao outro) é abordado, pelos próprios personagens que compõem a narrativa, como nascer, *tornar* em algo, dar vida. Os nomes batizam o ser e o mundo, revelam a relação entre eles, dão sentido (vida) a tudo e isto também é dividir-se, construir (criação) novos *eus* (fragmentos) para (sobre)viver no mundo que nos cobra vários papéis. A fragmentação e a criação, para nós, andam juntas, como face de Janos.

No quinto episódio da primeira temporada, a personagem Vanessa Ives leva o noivo de sua melhor amiga à sua sala de empalhação. Ao entrarem, Vanessa se dirige até o espaço no qual os seus animais empalhados estão dispostos, animais os quais a personagem define como “não dóceis”, os cruéis, rebeldes e dominadores. Em seguida Vanessa pontua que, em sua perspectiva, deve-se nomear os animais para trazê-los à vida, ato que descreve como “feitiço de bruxa”. Ela passa as mãos pelas asas de um gavião e explica que seu nome é “Ariel”, um predador. Em outro momento, enquanto Vanessa se encontra debilitada em sua cama, a voz de Sir Malcolm surge perguntando a ela se conhece o poeta John Keats. Ao abrir os olhos, a câmera nos traz o ângulo de visão da própria personagem que, no início, encontra-se embaçado e aos poucos ganha nitidez (sequência de fotogramas 171, 172 e 173)<sup>51</sup>. Sir Malcolm está refletido em um espelho e a sua presença no quarto de Vanessa, naquele momento e condições – pois, de acordo com a trama, a família de Vanessa e a de Sir Malcolm sustentavam desavenças e não se relacionavam mais –, torna-se estranha a nós.

---

<sup>51</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva *Penny Dreadful* (2014), episódio 05, temporada 1. Minutagens respectivas: figura 171: 41:10 minutos; Figura 172: 41:11 minutos e Figura 173: 41:12 minutos

Seu aparecimento, primeiro, a partir do reflexo da penteadeira de Vanessa destoa-se do segundo momento, em que Vanessa vira seu rosto para a outra direção e, também, Malcolm está ali sentado em uma cadeira (sequência de fotogramas 174, 175 e 176)<sup>52</sup>. A posição da figura de Sir Malcolm é incompatível com o ângulo de reflexo do espelho e traz a impressão de que, ao piscar dos olhos, Malcolm se deslocou para outro lugar. Este jogo de câmera causa estranhamento, pois a percepção visual (portanto, física) é ludibriada, fazendo-nos (e principalmente Vanessa) questionar se está vendo o homem de fato ou se ação vivida se concretiza no plano psicológico e não sensorial. Esta técnica para o uso da câmera, enquanto olhos do autor, aproxima-se, quando nós partimos para as obras literárias – nas quais têm o *verbal* com principal matéria prima – do narrador em primeira pessoa, posição narrativa na qual o relato é pessoal, o personagem que vive a ação é, também, a que narra, tornando o relato relativo, questionável. Tanto no fotograma (fotograma 148) quando no (fotograma 151) evidenciamos a presença de Sir Malcolm Murray pelos olhos de Vanessa, pelo ângulo da própria personagem. Este recurso, esta *técnica*, também é uma forma de fragmentação da percepção da personagem: mundo sensível e plano psicológico que, apesar de estarem juntas, destoam-se.



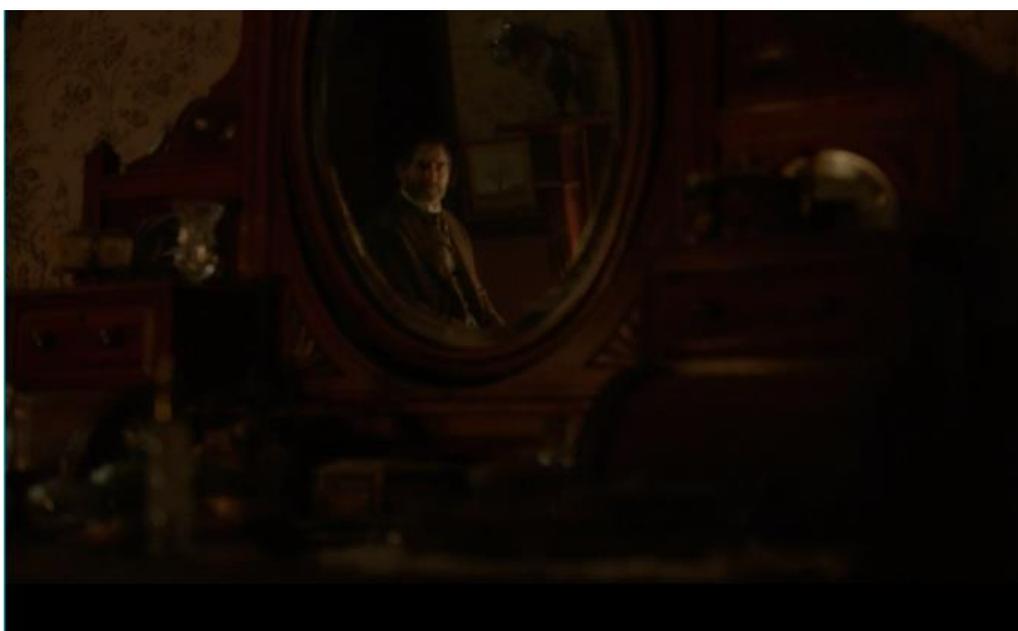
Figura 118: Vanessa vê o reflexo no espelho de Sir Malcolm Murray

---

<sup>52</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 05, temporada 1. Minutagens respectivas: figura 174: 41:41 minutos; Figura 175: 41:42 minutos e Figura 176: 41:43 minutos



*Figura 119: Vanessa vê o reflexo no espelho de Sir Malcolm Murray*



*Figura 120: Vanessa vê o reflexo no espelho de Sir Malcolm Murray*



*Figura 121: Vanessa altera o ângulo de visão para mirar Malcolm Murray que se desloca no espaço do quarto*



*Figura 122: Vanessa altera o ângulo de visão para mirar Malcolm Murray que se desloca no espaço do quarto*



Figura 123: Vanessa altera o ângulo de visão para mirar Malcolm Murray que se desloca no espaço do quarto

Vanessa não acredita que o homem em seu quarto se trata de Malcolm Murray e questiona, então, sua identidade. Evidencia-se, portanto, não se tratar, de fato, de Malcolm Murray, mas de outra entidade. O “ser”, então, a manda nomeá-lo e afirma que é assim que se dá a vida, é assim que a criatura, aos olhos de Vanessa, torna-se Lúcifer, o diabo. Os títulos que Vanessa utiliza para se referir à entidade são “serpente”, “feiticeiro” “Príncipe das Trevas” e “Demônio do Abismo”, tratam-se de expressões que revelam suas características bíblicas, como, por exemplo “Serpente”. De acordo com a bíblia, a serpente é um animal amaldiçoado e tem seu símbolo bíblico associado ao que é astuto, sorrato e vil. Lúcifer, no entanto, ao ouvir estes nomes, pergunta a Vanessa sobre seu ódio em relação a ele. Esta fala associa aos títulos, proferidos pela personagem para se referir ao diabo, um valor pejorativo, discriminatório. Trata-se, portanto, não do Lúcifer convencional de nosso imaginário popular, maligno (isto é, cuja essência do caráter é má) mas, a partir do posicionamento do autor criador que o elabora a partir de um projeto de dizer (o jogo de ressignificação entre monstruosidade e humanidade), de uma criatura humanizada. Trata-se, também, da fragmentação da criatura, pois, enquanto Lúcifer pede para que Vanessa lhe dê um nome (posicione-se valorativamente, traga-o ao mundo) este não se identifica com os termos utilizados para caracterizá-lo. Há, novamente, um destoar entre a perspectiva *eu-para-mim* e *eu-para-outro*.

Ao falar sobre Keats, a criatura diabólica cita um poema no qual fala sobre o amor e a morte, sobre o canto de um rouxinol que, de tão belo, o eu lírico se questiona se teve uma visão ou se sonhou acordado. Os trechos citados tratam sobre a oposição entre vida

e morte, colocados, também, como oposição entre corpo e alma, Lúcifer e Vanessa. Lúcifer nos é revelado como reflexo de Lily, pois, como abordamos no capítulo da criação, o espelho (no qual Lúcifer aparece a primeira vez para Vanessa) carrega, entre outros significados, o reflexo da alma do homem; Chevalier, em seu *Dicionário de Símbolos* pontua que

O espelho não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma termina por participar da própria beleza à qual ela se abre (p.396, 2015)

Mais a frente o autor também escreve que

o aspecto numioso do espelho, isto é, o terror que inspira o conhecimento de si, é caracterizado na lenda sufista do Pavão. O espelho é o instrumento de Psique (DURS) e a psicanálise acentuou o lado tenebroso da alma” (p.396, 2015)

Vanessa Ives é constituída, também, de pedaços, fragmentos: Vanessa-Lúcifer, Vanessa-Bruxa (no qual é abordado na segunda temporada) e Vanessa-louca. O espelho reflete a alma, sua alma é a face de Lúcifer e isto dialoga também com os fios narrativos da trama pois, segundo a série televisiva, Lúcifer e Drácula são irmãos e ambos cortejam Vanessa. No entanto, Drácula vive do corpo, alimenta-se do fluído vital, que o torna vivo: sangue (vampirismo). Enquanto Lúcifer é enviado ao inferno e se alimenta da alma dos seres que são enviados para lá. A imagem de Lúcifer, então, reflete-se, como outro pedaço de si, um fragmento, de Vanessa. São três fragmentos, três sujeitos, mas que fazem parte de um *todo*.

Lúcifer aparece a Vanessa como Malcolm ao invés de qualquer outra forma. A cena poderia ter sido construída, por exemplo, com Lúcifer como um vulto, sem forma, a ser delineado conforme o posicionamento (nomeação) de Vanessa. O fato de ser o Sir Malcolm não é aleatório, mas relaciona-se com sua atividade de explorador. O descobrimento, a atração pelo desconhecido, ser o sujeito que nomeia, dá vida, ao mundo, são as características que compõem as ambições e a personalidade de Malcolm Murray. Isto é reafirmado quando seu filho falece em uma das explorações pela África e, por arrependimento, Malcolm *nomeia* um novo lugar com seu nome, *Peter*. Ao receber o

nome, a memória de Peter permanece eterna e carrega um pedaço, um fragmento, do próprio homem referido.

As criaturas também são divididas, como pontuamos e cada criatura apresenta sua fragmentação por motivos singulares. A criatura primogênita, Caliban, ao se desenvolver, interage com o mundo, vivenciando-o, enquanto sujeito histórico. Ele assume diversas identidades ao longo de sua trajetória narrativa: “Demônio”, “Aberração”, “Caliban”, “Criatura”, “John Clare”. A rejeição do *pai* constitui o sujeito *filho* e configura a arquitetura de sua relação. A criatura responde ao posicionamento do pai, no entanto, com violência, agressividade. A criatura primogênita, no início, não possuía um nome. Se o ato de *nomear* é dar vida, não ter nome é estar morto, não existir para o mundo, viver para muito além da margem. A criatura é convidada a morar e auxiliar em um teatro, espaço no qual criam-se homens e mulheres, metonímia da própria vida como um palco, no qual, todas as noites, os sujeitos incorporam diferentes papéis para representar. É neste espaço que Caliban adquire seu nome, que, como pontuamos, refere-se ao personagem de Shakespeare conhecido por ser malformado, primitivo e renegado. Não é Caliban que escolhe seu próprio nome, ele não assume seu lugar, sua consciência, mas aceita o que lhe é dado, o que o *outro* acha que convém baseado em sua instância axiológica. A questão é que somos constituídos *também* e não *apenas* pelo outro, o processo de construção da identidade é dialógico, não dialético. Não é possível adotar o outro extremo do pensamento de Descartes, pois se não tomo consciência de meu lugar no mundo, se não me posiciono, não há responsabilidade, existo tampouco.

Ao receber seu nome, seu “pedaço”, Caliban vai até o pai e, em meio ao embate pai e filho, Caliban se coloca como a representação da modernidade, do progresso, como vapor, ferro e metal, não um reflexo dos valores antigos, mas a personificação de uma *nova lógica*. A criatura se posiciona de forma violenta, a relação entre criador e criatura, na primeira temporada, caracteriza-se como hostil, passional. Caliban é metonímia, um fragmento tomado como *todo*, que reflete e refrata a paisagem londrina em tempos de ebulição industrial: moderna, potente, bruta e violenta. Quando Caliban se muda para o museu, ele busca uma outra identidade, um nome que procure representar sua nova perspectiva do mundo, o *eu-para-mim*, a forma como a criatura se posiciona em relação a si. Até a li, apesar das tentativas, a criatura não recebeu o carinho do pai e, ao ser rejeitado também na relação amorosa, a criatura sente a dor da solidão, não mais fraternal, mas em uma relação de homem e mulher. Diante disso, Caliban, torna-se John Clare,

fragmenta-se, corta “fora” (como uma amputação) um pedaço de sua essência e procura se encaixar da melhor forma possível à sociedade.

Como pontuado no capítulo da criação, John Clare foi um poeta que, de acordo com a criatura, era visto como alguém estranho, anormal, mas, também, era um poeta sensível que vivia de forma pastoril e enaltecia a agricultura, as paisagens e repudiava os centros “modernos”. John Clare (Caliban) trabalha em um novo começo para si, trata-se de um novo nascimento evidenciado pelo nome. Caliban representava o animal primitivo, movido aos instintos e às paixões, que ainda não entendia as relações sociais e estava desenvolvendo suas concepções em relação ao mundo, às organizações e, também, a si. Caliban é o animal *shakespeariano*, movido em Penny Dreadful pelo aço, vapor, turbinas e fervor. Enquanto John Clare é poesia, assume-se fora da margem, mas procura se encaixar, além de enaltecer a simplicidade do mundo intocado pelo “progresso” maquinário.

No início, a criatura é tratada de forma respeitosa e amistosa no museu, John Clare trabalha na produção de bonecos de cera, outras criaturas que se caracteriza por *pedaços*. O *lugar* que essa criatura (Caliban) habita, é um lugar de corte, construção de pedaços constante, lugar onde se faz várias versões do mesmo sujeito. Esta é era da reprodutibilidade técnica na qual não se reproduz apenas a obra de arte, tornando-a menos valorizada (em uma perspectiva econômica, como inflação, na qual quando maior circulação do dinheiro, mais seu valor decai), mas o próprio homem, fazendo dele produto. John Clare trabalha no porão, na parte debaixo, onde estas criaturas o fazem companhia. A fragmentação também aparece no jogo de câmera, quando o foca-se em apenas uma parte, um pedaço, como frestas. Em determinada cena, John Clare está mexendo um recipiente onde se prepara a cera para modelação posterior e a câmera, ao invés de focar diretamente na criatura, “passeia”, mostrando-nos os pedaços espalhados (cabeças, mãos e afins) e, ao fundo, John Clare (sequência de fotogramas 177, 178 e 179<sup>53</sup>). A criatura fragmentária no processo de construção de *pedaços* humanos. A câmera se comporta como os olhos do autor-criador que nos indica os lugares que devemos prestar atenção para entender a relação entre espaço e sujeito.

---

<sup>53</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 04, temporada 2. Minutagens respectivas: figura 177: 12:24 minutos; Figura 178: 12:25 minutos e Figura 179: 12:26 minutos



*Figura 124: A câmera revela membros humanos de cera espalhados ao longo do porão*



*Figura 125: A câmera revela membros humanos de cera espalhados ao longo do porão*



Figura 126: A câmera revela membros humanos de cera espalhados ao longo do porão

As figuras de cera estão dispostas em forma de fileira, a primeira apresenta a fisionomia de forma mais detalhada, há uma formação reconhecidamente humana e sua expressão é incerta, mas as curvas de sua face não denotam sofrimento ou tristeza. Em um movimento da direita para a esquerda, as figuras, no entanto, ficam cada vez menos detalhadas, malformadas e as fisionomias detonam cada vez mais sofrimento, infelicidade e, ao final do terceiro rosto, enquadra-se a criatura, John Clare e Caliban. O ângulo de enquadramento traz a criatura para o plano das esculturas, uma vez que elas estão em evidência. Isto constrói o sentido de sequência: a primeira, mais “humana” e menos infeliz até a última menos “humana” e mais infeliz; as esculturas de cera e seus pedaços aparecem como uma recorrência figurativa nas cenas com John Clare/Caliban, na segunda temporada, reafirmando-nos a temática da fragmentação da(s) criatura(s).

Na temática da criação, pontuamos um trecho em que Lavínia, a filha dos proprietários do museu, confessa a John Clare que o processo de construção das figuras de cera é doloroso, pois tratam-se de criaturas que são formadas, trazidas ao mundo, para sofrer. John Clare posiciona-se, não apenas como John Clare, mas também como Caliban – a criatura que foi agredida, rechaçada violentamente e que se julgou nascida apenas para sentir dor – e lhe diz que, um dia, acreditou que todos vinham ao mundo para sofrer, mas não acreditava mais nisso. John Clare e Caliban posicionam-se, juntos. Não é possível “apagar” seu passado, os processos que resultaram no sujeito do *hoje*, e continuar sendo

o *mesmo* – esta é a principal contradição de Victor Frankenstein que, enquanto deseja Lily, quer apagar sua memória, apagando-se, assim, sua essência, o que faz dela quem é.

No entanto, em determinado momento, quando o dono do museu prende John Clare na cela, ali dentro, contra sua vontade, *apesar de dele* – como é *apesar de nós* o acabamento estético, o olhar alheio que nos contempla e valora – ele é Caliban, o monstro; Caliban, o demônio; Caliban, o pai das aberrações. E então, assim com o ato de rejeição do “carinho”, por Victor (enquanto pai) foi respondido, por Caliban, com raiva, rancor e agressividade; a resposta, como Caliban, ao casal que o negou a condição *humana* – que a criatura enquanto John Clare tanto desejava – foi, de fato, como *monstro*.

No núcleo de Lily, por exemplo, a mulher, enquanto criatura, é fragmentária por si. Não apenas pelas questões que discutimos acerca do *outro* que me constitui ou dos corpos costurados, cortados e adicionados *apesar de nós*, mas porque exige-se o *tornar-se* para ser mulher. Como abordamos na temática da criação, a forma como Victor Frankenstein cuidou de Lily diferencia-se do tratamento disposto à Protheus, ao mesmo tempo que houve rejeição a Caliban. A forma como o doutor criou sua criatura-feminina se destoava justamente por ser *mulher*. Como pontuamos ao longo do trabalho, a sociedade tem seus requisitos consolidados, os sujeitos se *encaixam* em grupos, portanto, há uma exigência exterior, do *outro* para o *eu*. Para *ser mulher* (para a ideologia oficial) exige-se papéis que fragmenta, divide, as mulheres: mulher-mãe, mulher-esposa, mulher-amante, cobra-se a inocência nos espaços públicos, no exterior, mas a malícia enquanto mulher-amante. A fragmentação é um elemento da criação, tornamo-nos criadores e criaturas de nós e do outro.

O terceiro nascimento de Lily, o social, não é pelo nome, mas pela memória do que viveu enquanto mulher na sociedade. Lily enquanto “Lily”, não mais nas ruas escuras, mas na alta sociedade, no entanto, um acessório de luxo para o homem. E Lily mulher, vivência de dois pedaços, dois corpos (imortal e mortal) que se tornam um. Então é na divisão, pelas partes, que se unifica o *humano*. Em determinada altura da trama, Lily toma consciência de sua vida enquanto Brona, portanto, ela poderia negar seu novo nome e assumir-se a (re)nascida Brona Croft, no entanto, quando Dorian Gray a diz que sabe que seu nome é Brona, a criatura o diz que, agora, é Lily. Não se trata de dois sujeitos distintos, mas de dois pedaços, dois corpos (o mortal e o imortal) e consciências, duas vivências fragmentadas juntas. No momento em que Lily está em seu quarto e John Clare (Caliban) a interpela, com ciúmes, para questionar suas atividades noturnas, Lily o empurra com

violência: não se trata da inocente e pura Lily, mas de Brona e Lily, Lily e Brona, mulher e máquina e, conforme Lily revela que se lembra do que Victor Frankenstein fez com ela, a câmera, os olhos do autor-criador, guia-nos para um espelho estilhaçado com vários reflexos de Brona-Lily (sequência de fotogramas 180, 181 e 182)<sup>54</sup>.



*Figura 127: O ângulo da câmera nos mostra o reflexo de Lily fragmentado*



*Figura 128: O ângulo da câmera nos mostra o reflexo de Lily fragmentado*

---

<sup>54</sup> Os fotogramas se referem à série televisiva Penny Dreadful (2014), episódio 08, temporada 2. Minutagens respectivas: figura 156: 40:54 minutos; Figura 157: 40:55 minutos e Figura 158: 40:53 minutos



Figura 129: O ângulo da câmera nos mostra o reflexo de Lily fragmentado

O espelho reflete a imagem do homem e sua alma, tal como ele é, o reflexo de Lily, no entanto, está fragmentado, quebrado, revelando-nos várias faces repartidas, vários reflexos e não apenas um. São vários papéis, personalidades, vivências que se mesclam e se tornam um. Frankenstein, ao matar Brona Croft, utiliza uma técnica aperfeiçoada: não há cortes, união de pedaços, substituição de membros, sua técnica muda para que a beleza possa ser preservada – e aqui, a mulher se fragmenta novamente, pois Victor se posiciona em relação à Lily como um objeto reluzente, bonito, excitante, mulher-objeto. No entanto, o corte que ocorre com Lily é psíquico: novo nome, roupa, cabelos e posturas, que, mais tarde, mesclam-se com a memória do passado, tornando-a multifacetada. Aqui não se trata de Janos: as duas faces, *eu-outro*, mas vários rostos, diversas vivências, fragmentos emocionais e psicológicos que compõem a unidade do sujeito.

## Considerações finais

Ao decorrer da pesquisa nos aprofundamos nos meandros arquitetônicos da série para verificar se de fato nossa hipótese se concretizaria. O presente relatório científico, desenvolvido ao longo do último semestre de 2018 com o apoio da FAPESP, traz os resultados deste embate entre criador e criatura, homem e máquina, que se concretizam dialogicamente na série *Penny Dreadful*, *corpus* desta pesquisa. No primeiro capítulo nós refletimos sobre a os elementos da produção e contextualização da estrutura narrativa da série *Penny Dreadful*; abordamos o conceito do *discurso frankensteniano* relacionando-o com outras produções, personagens, enunciados que se aproximam pelas recorrências figurativas na construção temática das produções.

Verificamos que Quasímodo das produções Disney e Edward Mãos de Tesoura, de Tim Burton, apresentam determinados traços característicos de um *ethos* de Frankenstein: a primeira problemática é na relação entre criador e criatura: haverá sempre uma valoração de seu criador sobre o corpo da criatura, ela sempre representará algo além de si, de seu próprio aspecto físico, assim como a palavra, que reflete este mundo – duro, dos significados e dos órgãos – e um outro, o das valorações – instável, das significações, epiderme que reveste os órgãos –. A segunda é o abalo entre a criatura e sociedade: há sujeitos que os recebem, há sujeitos que os renegam. Há quem traga carinho, há que os agriçam. Há “Cristais”, “Pegs” e “Vanessas” por trás das frestas que os ajudam a encontrar caminhos possíveis, auxiliam no processo de “emancipação” de sua consciência “malformada”. Este processo de assimilação entre a bondade e a maldade – entregues às criaturas em bandejas de prata – não os tornam dicotômicos, mas ambivalentes, pois, eles respondem, posicionam-se, valoram, revelam suas facetas.

O terceiro elemento desta construção frankensteniana é a tomada de consciência, momento em que o sujeito assume seu lugar, torna-se responsável em um processo responsivo, enxergando em si o olhar exotópico e percebendo que constitui o mundo com seus posicionamentos, alteridade. É condição *sine qua non* o sujeito assumir sua posição na existência para que ocorre o processo de alteridade. Ao fim, estes momentos cruciais de rompimento, que fazem parte das próprias tramas da narrativa, pois, é da narrativa da criatura de Shelley o abando e agressão do doutor e da sociedade, assim como a resposta da criatura à estes sujeitos. É da narrativa, afinal, o rebaixamento de Quasímodo por

Frollo (que já evidenciado em seu nome, no qual significa “malformado”, trata-se da posição ético-reflexiva do próprio “pai”, o nome “revela” os sujeitos); o aborto de Edward pelo pai, etc. Estes momentos são da narrativa, mas, a leitura, a análise é nossa, nosso posicionamento enquanto autor-criador deste relatório. Enxergamos estes rompimentos como o processo *eu-para-mim*, *eu-para-outro* e, ao final, quando voltamos ao nosso lugar e “respondemos” ao mundo (tomada de consciência) *outro-para-mim*.

Quasímodo é colocado como um “pecado” preso no campanário da igreja (seu lugar “acima”, vendo o mundo de cima para baixo, também revela o aspecto do divino no diálogo com o cristianismo, estar elevado, mas ser considerado “baixo”, ambivalência); Edward Mãos de Tesoura, por sua vez, não foi rejeitado por seu “pai” (seu inventor, criador) mas a ausência dele “abortou” sua consciência: Edward nunca cresceu, pois ficou trancado em seu castelo, solitário. O sujeito que habita a solidão não se constrói, pois, a identidade é um processo coletivo e incessante, contínuo. Homem solitário não é processo, é produto dialético, “descartiano”. Observamos que Edward não possui consciência sobre si. O grande problema não é habitar o castelo, mas negar que se habita na palavra e nos olhos do *outro*, mesmo que não gostemos do posicionamento do outro em relação a mim. Ao final, Edward retorna ao castelo, mas consciente sobre si e seu lugar no mundo. Ele decide ser máquina, pois a “humanidade” (esta que o agrediu) é menos humana que ele. Caliban/John Clare e a criatura da obra literária chegam na mesma conclusão: “sou diferente e se me nomeiam “máquina” e “monstro”, serei *monstruosamente* humano em minha coxia, porão e campanário”. Eis a linha a linha que costura estes pedaços, fragmentos, tornando-os *um* em temática.

Pontuamos no método, também, que nossa leitura não é dialética, não se conclui em uma síntese, mas é, antes, dialógica. O signo ideológico é dialógico, o enunciado, por sua vez, também. O enunciado apresenta um tema (o que está sendo dito), a forma composicional (que conta com um gênero, a estrutura, o palpável) e o estilo autoral (como o autor constrói a arquitetura, relacionando a estrutura com o conteúdo temático). A estrutura (*como* que está sendo dito), portanto, reafirma *o que* está sendo dito. Nosso *corpus* consiste em uma série televisiva, gênero que têm em suas materialidades composicionais as imagens, trilhas sonoras, entonação de voz, *mise-en-scène*, figurino, ângulo da câmera, paleta de cores, tomadas e afins. Todos estes elementos, portanto precisam ser considerados; eis porque nós anexamos as sequências de fotogramas ao decorrer de nossas análises. Decidimos, também, organizar os fotogramas em uma

sequência de três, afim de tentar reproduzir a sequência do enunciado fílmico, pois, não se trata de uma imagem “estática”, mas fluída, com tomadas que dialogam entre si e fazem parte da construção de sentido. É nesta visão, sustentada no Círculo, que observamos o enunciado com verbivocovisual. Contextualizamos estas questões para que reafirmemos o método, tão caro para nós, que utilizamos para construir nossas análises.

No segundo capítulo apresentamos os alicerces deste teatro e as tintas deste folhetim: o subsídio teórico. A partir das concepções de sujeito, enunciado, ideologia e dialogia, construímos o alicerce que sustenta os posicionamentos analíticos tecidos neste trabalho. Para Bakhtin, não é possível separar os conceitos em pequenos frascos e forçá-los em objetos com proporções incompatíveis. Assim como o homem no mundo, os conceitos se encaixam, só são possíveis porque complementam-se, unificam-se em um *todo*. O Círculo é fragmentário, composto por pedaços que ganham sua significação, sentido, a partir do(s) outro(s). Esta é a mentalidade que guiou os olhares críticos desta pesquisa e, também, a elaboração deste relatório. A separação por subitens das concepções *bakhtinianas* foram por critério de organização, para que a leitura se tornasse mais fluída.

O terceiro e último capítulo consiste no aprofundamento analítico, saímos da superfície, dispensamos as apresentações e o nado raso para alcançar as regiões mais profundas. A partir de nosso eixo temático, Criação e Criatura, tecemos fios intertextuais e interdiscursivos, deslocamo-nos e dissecamos o objeto, afim de compreender a questão da ambivalência humana que permeia as criaturas que estão conectadas entre si e em diálogo com os demais, os personagens por cotejo. Partimos dos episódios de suas criações como momentos chaves, o núcleo, coração de nossa hipótese. A partir do nascimento nós verificamos como que cada criatura, recém-nascido se comporta na vida, como cada um atinge sua idade adulta e, ao final, quem se tornaram. Todos nasceram como anjos ou demônios, nunca homens, nunca parte de algo, sempre alheios a si e ao mundo. Mesmo Protheus, que foi bem recebido por seu pai, ainda sim era uma criatura desencaixada. Verificamos, a partir das criaturas, como que o sujeito se fragmenta e, para pensar na fragmentação, também trouxemos personagens por cotejos, como, por exemplo, Dorian Gray com a vida e arte, tão fútil e com sentimentos efêmeros, mesmo sendo imortal. Verificamos uma recorrência figurativa ao decorrer dos episódios: a presença dos relâmpagos na criação e nos momentos dramáticos; janelas, portas, cortinas – o ato de

estarem fechadas, abertas ou cobertas – assim como a forma que os personagens interagem com estes objetos.

Verificamos que os personagens, em suas fragmentações, em seus pedaços, posicionam-se de forma distintas. John Clare, por exemplo, abandona o nome “Caliban”, assume-se uma criatura pastoril, ligada mais a poesia e a simplicidade (John Clare), não mais uma personificação da capitalista cidade cruel, imparável e instintiva como Caliban. No entanto, quando capitalistas selvagens prendem Clare para ganhar lucro em cima de sua fisionomia “anormal”, John Clare se torna Caliban e responde, da maneira fria e calculista como o próprio capitalismo é, com a morte. Lily também passou por um processo fragmentário e seus nomes também revelaram suas personalidades e vivências: Lily, prostituta e incapaz de reagir à máquina de moer se submeteu; Lily, em sua inocência, na alta sociedade, submeteu-se; Lily e Brona, juntas, como dois pedaços, tornaram-se um *todo*-mulher, empoderada. Uma força conjunta de Lily e Brona que rompeu os grilhões. Com o corpo de Lily – criatura imortal – e a mente de Brona, a(s) criatura(s), tornaram-se um ser novo, tornando-se conscientes e livres. Livres, inclusive, para livrar *outros e outras*.

Enfim, ao decorrer deste trabalho, especialmente no capítulo de análise, nós refletimos acerca da ambivalência humana. Nossa hipótese foi refletir sobre como o homem se constitui não por dicotomias, mas pela ambivalência. Mergulhamos na arquitetônica do enunciado para verificar como estas questões aparecem na estrutura da narrativa, construção dos sujeitos e no diálogo temático e figurativo. O homem é jogo de coisas. De fato complexo. Verificamos que a estrutura da série se relaciona com a estrutura dos sujeitos que revelam suas identidades a partir da relação de alteridade. É isso que reflete e refrata a ambivalência humana: o homem é herói e vilão, divino e profano, criador e criatura. A vida é, ao mesmo tempo, processo e produto e a série, por sua vez, harmoniza-se com a proposta pois se configura produto de um processo de um conceito.

O nome original da obra escrita por Mary Shelly faz menção à figura de “Prometeu”, mas não se trata da acepção antiga, clássica, mas nova, pois esse Prometeu é *moderno*. Na mitologia grega, esta entidade, um titã, roubou o fogo dos deuses – o conhecimento, a ciência e o discernimento – e os entregou aos homens. Com o fogo vieram também as mazelas, infortúnios e sentimentos ruins que posteriormente maculam a existência humana. A batalha entre Victor Frankenstein e suas criaturas, ao longo de

*Penny Dreadful*, é, principalmente, um embate entre *forças*, dominação, afirmar-se mais deus em cima (e acima) do *outro*, ignorando-o como um sujeito concreto, vivo, que sente, vive e está presente no mundo. Ao final, em um dos últimos fotogramas analisados da temática da criação, Victor Frankenstein está de joelhos de frente para Lily, a qual também se encontra no chão. Mesmo plano hierárquico. Eles estão de cabeças baixas confessando-se, um para o outro, *humanos*. Finalmente humanos. Não há relâmpago, não há máquinas, não há a luz do sol ou archotes, apenas uma fogueira, as centelhas do fogo de Prometeu. Os homens, então, tornaram-se, de fato, imagem e semelhança das divindades: pequenos deuses e, ao mesmo tempo, criaturas confessas. Submissos e conquistadores, servos e senhores de si e do outro, mas, agora, tomam consciência das mazelas que herdaram e se propõem a lidar com elas. Comentamos nestas considerações que as criaturas nasceram sendo *tudo* menos humanas: demônios, anjos, aberrações e monstros. No final, Caliban, Lily e Frankenstein são *tudo, inclusive* humanos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORIM, M. O pesquisador e seu outro. Bakhtin nas Ciências Humanas. São Paulo: Musa, 2001.
- BAKHTIN, M. M. (VOLOCHINOV) (1929). Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo: Hucitec, 1992.
- \_\_\_\_\_. Discurso na vida e discurso na arte. In: \_\_\_\_ Estética da Criação Verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. Freudismo. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BAKHTIN, M. M. (MEDVEDEV). O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica. Trad. (russo) Sheila Grillo e Ekaterina Americo. São Paulo: Contexto, 2012.
- BAKHTIN, M.M (1920-1974). Estética da Criação Verbal. Trad. (russo) Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. (1975). Questões de Literatura e de Estética. São Paulo: UNESP, 1993.
- \_\_\_\_\_. Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas. São Paulo: Editora, 2017.
- \_\_\_\_\_. Para uma filosofia do ato responsável. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.
- \_\_\_\_\_. Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- BARROS, D.L.P.; FIORIN, J.L. Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin. São Paulo: EDUSP, 1999.
- \_\_\_\_\_. Teoria do Romance I – A Estilística. Rio de Janeiro: Editora 34, 2015.
- \_\_\_\_\_. Teoria do Romance II – As formas do tempo e do cronotopo. São Paulo: Editora 34, 2018.
- \_\_\_\_\_. Questões de estilística no ensino da língua. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BEMONG, p. et al. Bakhtin e o cronotopo: Reflexões, aplicações, perspectivas. Trad. Oziris Borges Filho et al. São Paulo: Parábola, 2015.

BRAIT, B (Org). Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. Campinas: Editora da Unicamp, 2001

\_\_\_\_\_. Os gêneros do discurso. São Paulo: Editora 34, 2016.

\_\_\_\_\_. (Org.). Bakhtin: Conceitos-Chave. São Paulo: Contexto, 2005.

\_\_\_\_\_. (Org.). Bakhtin: Outros Conceitos-Chave. São Paulo: Contexto, 2007.

\_\_\_\_\_. (Org.). Bakhtin e o Círculo. São Paulo: Contexto, 2009.

\_\_\_\_\_. (Org.). Bakhtin – Dialogismo e Polifonia. São Paulo: Contexto, 2009.

\_\_\_\_\_. (Org.). Estudos enunciativos no Brasil: histórias e perspectivas. Campinas: Pontes, 2001.

BRANDIST, C. Repensando o Círculo de Bakhtin: novas perspectivas na história intelectual. CAMPOS, M. I. B., SCHETTINI, R. H. (org.), São Paulo: Contexto, 2012.

CHEVALIER, J. Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 28 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

FARACO, C. A. Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

FIORIN, J. L. Elementos de Análise do Discurso. São Paulo: Contexto, 2005.

\_\_\_\_\_. Em busca dos sentidos – Estudos Discursivos. São Paulo: Contexto, 2008.

MACHADO, I. A. O romance e a voz – A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin. São Paulo: Imago/FAPESP, 1995.

FREITAS, M. T. (Org.) Educação, arte e vida em Bakhtin. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

MIOTELLO, V. Ideologia. In: BRAIT, B. (Org.). Bakhtin: Conceitos-Chave. São Paulo: Contexto, 2005. PAULA, L. de;

PENNY DREADFUL: 1º Temporada. Direção: J. A. Bayona, Dearbhla Walsh, Coky Giedroyc, James Hawes. Produção de James Flynn, John Logan, Morgan O’Sullivan, Pippa Harrus, Sam Mendes. EUA: PARAMOUNT PICTURES, 2014. 3 DVDs (436 min), widescreen, color. Produzido por Neal Street Productions, Desert Wolf Productions.

PENNY DREADFUL: 2º Temporada. Direção: J. A. Bayona, Dearbhla Walsh, Coky Giedroyc, James Hawes. Produção de James Flynn, John Logan, Morgan O’Sullivan, Pippa Harrus, Sam Mendes. EUA: PARAMOUNT PICTURES, 2015. 4 DVDs (500 min), widescreen, color. Produzido por Neal Street Productions, Desert Wolf Productions.

PENNY DREADFUL: 3º Temporada. Direção: J. A. Bayona, Dearbhla Walsh, Coky Giedroyc, James Hawes. Produção de James Flynn, John Logan, Morgan O’Sullivan, Pippa Harrus, Sam Mendes. EUA: PARAMOUNT PICTURES, 2016. 3 DVDs (436 min), widescreen, color. Produzido por Neal Street Productions, Desert Wolf Productions.

PONZIO, A. A revolução bakhtiniana. São Paulo: Contexto, 2012.

- SHELLEY, M. W. (1797-1851). *Frankenstein, or the modern Prometheus* (tradução e notas Doris Goettens). São Paulo: Editora Landmark, 2016.
- STAFUZZA, G. (Orgs.). “Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável”. Volume 1. Série Bakhtin – Inclassificável. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. “Círculo de Bakhtin – diálogos in possíveis”. Volume 2. Série Bakhtin – Inclassificável. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. “Círculo de Bakhtin – pensamento interacional”. Volume. 3. Série Bakhtin – Inclassificável. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2013.
- SOBRAL, A. Elementos sobre a formação de gêneros discursivos: a fase “parasitária” de uma vertente do gênero de autoajuda. 2006. 325 pág. Tese- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006. Arquivo digital.
- TIHANOV, G. *The master and the slave: Lukács, Bakhtin, and the ideas of their time*. New York: Oxford University Press Inc, 2002.
- VOLOCHÍNOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- ZAVALA, I. *Bajtín y sus apócrifos*. Porto Rico: Antrophos, 1997

## DESCRIÇÃO DAS ATIVIDADES

Nesta seção, descreveremos as atividades realizadas pelo beneficiário, no que diz respeito a esta pesquisa, durante o período de vigência da bolsa concedida pela FAPESP, sob supervisão de sua orientadora.

O beneficiário possui experiência relativa à participação em eventos, uma vez que iniciou a pesquisa em seu primeiro ano de curso e já apresentou trabalhos em seminários, congressos e encontros na área de Análise do Discurso desde o primeiro ano de curso. A pesquisa foi aprovada pela FAPESP em julho de 2018, de forma que o beneficiário participou de 3 eventos com apresentação de trabalho durante a vigência da bolsa concedida pela FAPESP. Para comprovar as participações em eventos, os certificados estão anexos ao presente Relatório.

### **Atividades executadas:**

**Primeiro bimestre:** Descrição do *corpus*, pesquisa contextual acerca da série televisiva Penny Dreadful elencada como *corpus* e de outros enunciados que aparecem, neste relatório, por cotejo;

**Segundo bimestre:** desenvolvimento do embasamento teórico, análise das obras fílmicas, reflexão acerca do *frankenstenianismo* a partir da constituição dos sujeitos das obras elencadas por cotejo;

**Terceiro bimestre:** elaboração e entrega do Relatório Científico Final à FAPESP.

## ANEXOS

### 1. Documentos referentes às atividades realizadas durante à vigência da bolsa:

Seguem os documentos que comprovam a produção realizada e difundida referente à esta pesquisa, sendo a participação do beneficiário em eventos, ao que se refere à apresentação de trabalhos:

#### 1.1 Certificados de participação em eventos com apresentação de trabalho

