



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Luísa Gappo Lacombe

**Novas narrativas para velhos monstros: como *Penny Dreadful* reinventa  
*Frankenstein***

Rio de Janeiro

2022

Luísa Gappo Lacombe

**Novas narrativas para velhos monstros: como *Penny Dreadful* reinventa *Frankenstein***



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Júlio César França Pereira

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

L142 Lacombe, Luísa Gappo.  
Novas narrativas para velhos monstros: como Penny Dreadful reinventa Frankenstein / Luísa Gappo Lacombe. – 2022.  
107 f.

Orientador: Júlio César França Pereira.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Shelley, Mary Wollstonecraft, 1797-1851. Frankenstein - Teses. 2. Frankenstein, Monstro de (Personagem fictício) – Teses. 3. Shelley, Mary Wollstonecraft, 1797-1851 – Adaptações para a televisão – Teses. 4. Penny Dreadful (Seriado de televisão) - Teses. 5. Televisão – Seriados - Teses. 6. Monstros na literatura – Teses. 7. Ficção gótica (Gênero literário) – Teses. I. França, Júlio. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82-344

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Luísa Gappo Lacombe

**Novas narrativas para velhos monstros: como *Penny Dreadful* reinventa *Frankenstein***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 16 de dezembro de 2022.

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Júlio César França Pereira (Orientador)  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Maria Conceição Monteiro  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof. Dr. Bruno Anselmi Matangrano  
École Normale Supérieure de Lyon

Rio de Janeiro

2022

## AGRADECIMENTOS

Aos monstros, nas páginas, nas telas, e em todos os lugares em que habitam.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, seus professores, funcionários e alunos, pela dedicação ininterrupta à pesquisa e ao ensino público;

Ao Prof. Dr. Júlio França, pela disposição e paciência em orientar este trabalho;

À Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Alice Gonçalves Antunes, à Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Conceição Monteiro e à Prof.<sup>a</sup> Dra. Regina Silva Michelli Perim pelos ensinamentos transmitidos nas disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ;

Às colegas da editora Intrínseca, Alice Cardoso, Beatriz Vianna, Luisa Suassuna, Marina Ginefra, Rachel Rimas, Suelen Lopes e Talitha Perissé pelo companheirismo e incentivo diário;

Aos meus pais, Eduardo Lacombe e Teresa Gappo, por compartilharem comigo o jornalismo e o gosto pelas histórias;

Às minhas irmãs Fernanda e Larissa Lacombe, pelo carinho e incentivo para o estudo, carreira, e outras áreas da vida;

Às amigas Aline Kauffmann e Gabriela Girelli, pelo bom-humor e apoio constantes, no Rio de Janeiro e em São Paulo;

Ao professor Lucas Paraizo, ao professor Luiz Favilla (in memoriam), e à Prof.<sup>a</sup> Dra. Tatiana Siciliano, pelos ensinamentos, apoio e influência na minha formação em Cinema, na PUC-Rio;

À Escola de Letras da UNIRIO, especialmente ao Prof. Dr. Gustavo Naves Franco, pela dedicação aos estudos de Letras e Humanidades, e pelo apoio dentro e fora da sala de aula;

Às Histórias em Quadrinhos, por todos os anos de aprendizado e trabalho duro, pelas companhias feitas no caminho, e por sempre manterem as portas abertas.

## RESUMO

LACOMBE, Luísa Gappo. *Novas narrativas para velhos monstros: como Penny Dreadful reinventa Frankenstein*. 2022. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Este trabalho tem como objetivo compreender como a série de televisão *Penny Dreadful* reinventa o personagem da Criatura do romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, ressignificando sua monstrosidade de modo a humanizá-lo. Para isso, ambas as produções são utilizadas como *corpus ficcional* da análise. Parte-se de duas premissas fundamentais: a de que o monstro — e consequentemente, a monstrosidade — é um conceito cultural, como definiu Jeffrey Cohen; e que o processo de adaptação do romance de Shelley promove a expansão deste, pois *Penny Dreadful* deve ser entendida como uma produção cinematográfica, e por isso, é capaz de construir sentido e realidade a partir de seus aspectos técnicos. Em um primeiro momento, será analisada a construção da monstrosidade da Criatura em *Frankenstein*, utilizando a conceituação de Monstro de Cohen aliada a um panorama histórico de Stephen T. Asma sobre a monstrosidade. Em seguida, será discutido o lugar de *Frankenstein* dentro da Literatura Gótica, a partir dos escritos de Fred Botting e David Punter. Nesta etapa será feita a análise da narrativa do romance, com foco na trajetória do monstro de Victor Frankenstein. O segundo momento se dedicará a compreender a monstrosidade da Criatura em *Penny Dreadful*. Asma será retomado para que se entenda o monstro não apenas por seus aspectos externos, mas também internos, a partir do surgimento da Psicanálise, no século XIX. Na sequência, será proposta uma reflexão sobre o lugar de *Penny Dreadful* na televisão dos Estados Unidos dos últimos 50 anos, com base na análise de Brett Martin sobre o tema. Em seguida será estabelecido um conceito de adaptação, utilizando os escritos de André Bazin sobre a objetividade essencial da imagem cinematográfica, e de Andrei Tarkovski sobre como o fazer cinematográfico se apropria do registro da realidade para construir novos sentidos. Para focar nos aspectos técnicos específicos das adaptações cinematográficas, serão trazidos os comentários de Frédéric Subouraud. Os escritos de Julie Sanders sobre a adaptação como um processo de expansão virão em sequência. Por fim, será analisada a trajetória da Criatura em *Penny Dreadful*.

Palavras-Chave: Frankenstein. Penny Dreadful. Monstro. Gótico. Adaptação.

## ABSTRACT

LACOMBE, Luísa Gappo. *New narratives for old monsters: how Penny Dreadful reinvent Frankenstein*. 2022. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

This work aims to understand how the television series *Penny Dreadful* reinvents the character of the Creature from the novel *Frankenstein*, by Mary Shelley, resignifying its monstrosity in order to humanize it. For this, both productions will be used as a fictional corpus of analysis. It will start from two fundamental premises: that the is monstrous — and, consequently, the monstrosity — is a cultural concept, as defined by Jeffrey Cohen; and that the process of adapting Shelley's novel is also an expansion, as *Penny Dreadful* must be conceived as a cinematographic production, and therefore, it is capable of constructing meaning and reality from its technical aspects. At first, the construction of the monstrosity of the Creature in *Frankenstein* will be analysed, using a conceptualization of Cohen's monster combined with a historical overview of Stephen T. Asma on the monstrosity. Then, the place of *Frankenstein* within Gothic Literature will be discussed, based on the writings of Fred Botting and David Punter. In this stage, the narrative of the novel will be analysed, focusing on the trajectory of Victor Frankenstein's monster. The second moment will be dedicated to understanding the monstrosity of the Creature in *Penny Dreadful*. Asma will be resumed so that the monster is understood not only by its exteriority, but by also interiority, from the emergence of Psychoanalysis, in the 19th century. Following, it will be a propose a reflection about the place of *Penny Dreadful* on US television in the last 50 years, based on Brett Martin's analysis on the subject. Then, a concept of adaptation will be built, using André Bazin's writings on the essential objectivity of the cinematographic image, and Andrei Tarkovski's on how filmmaking appropriates the record of reality to build new meanings. To focus on the specific technical aspects of film adaptations, comments by Frédéric Subouraud will be brought. Julie Sanders' writings on adaptation as an expansion process will follow. Finally, the trajectory of the Creature in *Penny Dreadful* will be analysed.

Keywords: Frankenstein. Penny Dreadful. Monster. Gothic. Adaptation.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	7
1	<b>O ROMANCE: <i>FRANKENSTEIN</i>, DE MARY SHELLEY</b> .....	20
1.1	<b>Breve resumo do romance</b> .....	20
1.2	<b><i>Frankenstein</i> na história dos monstros</b> .....	30
1.3	<b><i>Frankenstein</i> na Literatura Gótica</b> .....	44
2	<b>A SÉRIE: <i>PENNY DREADFUL</i>, DE JOHN LOGAN</b> .....	59
2.1	<b>Breve resumo da série</b> .....	59
2.1.1	<b><u>Primeiro ano</u></b> .....	59
2.1.2	<b><u>Segundo ano</u></b> .....	64
2.1.3	<b><u>Terceiro ano</u></b> .....	69
2.2	<b><i>Penny Dreadful</i> e os monstros internos</b> .....	74
2.3	<b><i>Penny Dreadful</i> e os “homens difíceis” da televisão dos Estados Unidos</b> .....	79
2.4	<b><i>Penny Dreadful</i> como uma adaptação</b> .....	87
2.5	<b>A humanização da Criatura em <i>Penny Dreadful</i></b> .....	96
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	103
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	107

## INTRODUÇÃO

“Quem são as figuras da diferença que assombram a imaginação ocidental, e o que significa refletir, trabalhar sobre elas e revalorizá-las?”<sup>1</sup>. A pergunta feita por Margrit Shildrick (2002, p.1) na abertura de seu livro *Embodying the monster: encounters with the vulnerable self* (2002) é um convite para que o leitor embarque no seu projeto de revalorização daqueles que povoam o imaginário humano desde o início dos tempos: os monstros.

A longevidade de sua presença é comparável à sua mutabilidade. Monstros nunca pararam de existir e parecem vir nos mais diferentes formatos. Podem ser os ciclopes da mitologia grega, as bruxas queimadas em fogueiras durante a Idade Média, animais de biologia inusitada e podem até mesmo assumir forma humana. Para Jeffrey Cohen, a explicação para essa variedade é o caráter cultural do monstro, um conceito que passa por transformações em momentos históricos específicos incorporando medos, ansiedades e fantasias de seus gestores. “Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o *monstrum* é, etimologicamente, ‘aquele que revela’, ‘aquele que adverte’, um glifo em busca de um hierofante” (COHEN, 2000, p. 27).

Alguns monstros, porém, assombram nossa imaginação com mais frequência do que outros. Nos últimos 200 anos, um deles parece ter uma constância especial: a Criatura de *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* (1818), de Mary Shelley. Essa permanência fez Chris Baldick defini-lo como um “mito moderno”, mas esta pretensão já aparece no seu título, que traz para a modernidade o mito grego de Prometeu<sup>2</sup>. Porém, quando nos debruçamos nas definições mais tradicionais do mito, a comparação soa equivocada, uma vez que a noção de mito parece remontar a sociedades e mentalidades distantes da vida moderna.

A resistência em considerar *Frankenstein* um mito moderno geralmente funda-se na recusa de se atribuir ao romance o mesmo valor de narrativas pré-literárias. Tal visão, porém, ignoram toda a produção literária ocidental dos últimos séculos:

---

<sup>1</sup> Todas as traduções da língua inglesa desta dissertação foram realizadas pela autora do trabalho. No original: “What are the figures of difference that haunt the western imaginary, and what would it mean to reflect on, rework and valorise them?”

<sup>2</sup> Na mitologia grega, Prometeu é o titã responsável pela criação dos seres humanos. Na tentativa de auxiliar sua criação, Prometeu lhes apresentou o fogo, que seria restrito aos deuses. Para puni-lo por sua desobediência, Prometeu é acorrentado a um penhasco e todo dia é atacado por uma águia, que come parte de seu fígado.

Que esses mitos existam, porém, em formas muito mais fortes do que o senso comum de mito como mera falácia parece inegável se considerarmos o significado duradouro das histórias de Fausto, Don Quixote, Robinson Crusoe, Frankenstein, Jekyll e Drácula na cultura ocidental (BALDICK, 1987, p.2)<sup>3</sup>

Quando Baldick pensa em *Frankenstein* como um mito, porém, ele não está pensando exatamente em seus atributos artísticos, mas em sua maleabilidade enquanto narrativa. Os textos literários geralmente são fixos na forma e plurais em significados. “Um mito, por outro lado, está aberto a todos os tipos de adaptação e elaboração, mas preservará ao mesmo tempo uma estabilidade básica de significado” (BALDICK, 1987, p. 2)<sup>4</sup>. *Frankenstein* é mitológico na medida em que sua história essencial é flexível o bastante para ser mantida nas sociedades letradas e está sujeita aos processos de reavaliação que Shildrick sugere.

Em concordância com seu caráter mitológico e monstruoso, o romance de Shelley é uma narrativa constantemente revisitada, seja na literatura ou em adaptações para o teatro, cinema e televisão. Entre as mais recentes, destaca-se a série *Penny Dreadful*. Criado por John Logan para o canal Showtime em 2014, o programa combinava diferentes narrativas góticas do século XIX (como *Drácula*, *O Retrato de Dorian Gray* e *O Médico e o Monstro*) em uma trama única, que se desenrola em 1890, na Inglaterra vitoriana. A estrutura narrativa da série não busca criar uma hierarquia entre as histórias adaptadas, mas construir uma teia de relações entre elas. Entre as personagens do elenco principal do programa estão Victor Frankenstein e sua Criatura.

O formato narrativo de *Penny Dreadful* permite que o pensemos dentro de um conceito mais aberto de adaptação, que não se resume à simples transposição dos acontecimentos de um meio artístico para outro, mas que viabiliza a revisão e ampliação da obra original. Pois como afirma Julie Sanders, a adaptação está longe de ser um processo neutro, de simples repetição, e geralmente, podemos encontrar diálogo entre as diferentes adaptações. “Talvez nos sirva melhor pensar em termos de processos complexos de filtragem e em termos de teias intertextuais ou campos significantes, em vez de linhas simplistas de influência unilateral da fonte à adaptação.” (SANDERS, 2006, p. 24)<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> No original: “That these myths exist, though, in forms much stronger than the everyday sense of myth as mere fallacy, seems undeniable if we consider the lasting significance in Western culture of the stories of Faust, Don Quixote, Robinson Crusoe, Frankenstein, Jekyll, and Dracula”.

<sup>4</sup> No original: “A myth, on the other hand, is open to all kinds of adaptation and elaboration, but will preserve at the same time a basic stability of meaning”.

<sup>5</sup> No original: “Perhaps it serves us better to think in terms of complex processes of filtration, and in terms of intertextual webs or signifying fields, rather than simplistic one-way lines of influence from source to adaptation”.

Longe de se contentar em apenas repetir e assimilar narrativas, *Penny Dreadful* propõe mudanças consideráveis na trajetória do monstro de Frankenstein. Quando comparamos romance e seriado, percebemos que a maioria das diferenças são causadas pelas escolhas relacionada à ambientação geográfica e histórica, além da própria premissa da série — fazer com que personagens de diferentes narrativas de horror interajam em um novo enredo. Essas alterações de ambiente já trazem novas características ao monstro, ainda que não o alterem de forma radical.

Em ambas as obras, o monstro é criado por Victor e é por ele abandonado praticamente em seguida. Seu caráter monstruoso manifesta-se principalmente em sua profunda ambiguidade: **física**, uma vez que a Criatura, sendo composta por partes de outros cadáveres, não está nem plenamente viva nem morta; **moral**, pois ao mesmo tempo que parece dotada de bondade e sensibilidade, é capaz de cometer crimes terríveis motivados por raiva ou desprezo.

A caracterização física da Criatura em *Penny Dreadful* é muito próxima da descrição que encontramos no romance de Shelley: uma estatura elevada, “com quase dois metros e meio de altura e largura proporcional” (SHELLEY, 2015, p.126), a pele amarelada que “mal dava conta de encobrir o mecanismo de músculos e artérias debaixo dela; seu cabelo escorrido era de um preto lustroso; os dentes, de um branco perolado.” (SHELLEY, 2015, p.131). Suas características descritas por Victor como “luxuriantes”, porém, “apenas tornavam mais horrendo o contraste com o rosto enrugado, os lábios negros e retos e os olhos aquosos, os quais pareciam quase da mesma cor branco-acinzentada das órbitas em que se encaixavam.” (SHELLEY, 2015, p.131).

O estado emocional da Criatura, segundo Victor, parece afetar diretamente sua aparência física. “Seu semblante era de angústia amargurada, somada a desprezo e malignidade, ao passo que sua aparência hedionda e sobrenatural tornava essa visão quase pavorosa demais para os olhos humanos.” (SHELLEY, 2015, p.184). A descrição feita por Walton — explorador que resgata Victor — no fim do romance complementa as já mostradas:

Inclinado sobre o caixão, o ser tinha o rosto encoberto por longas madeixas de cabelo desgrenhado; espaiada, porém, sua mão enorme parecia, na cor e na textura, a de uma múmia. [...] Jamais vi algo tão horrendo quanto seu rosto, de um aspecto hediondo que o tornava repugnante, e ao mesmo tempo, extraordinário. (SHELLEY, 2015, p. 328).

Com exceção da estatura elevada, a caracterização em *Penny Dreadful* segue um caminho contrário ao da maioria das representações visuais, que costumam referenciar a do filme *Frankenstein* (1931), de James Whale, com Boris Karloff no papel do monstro. A imagem do ator com a cabeça quadrada e os parafusos no pescoço se tornou a epítome do monstro de Frankenstein. Chris Baldick (1987, p. 5) aponta que tal imagem se fixou na nossa imaginação de forma que é difícil nos livrarmos dela. “As versões cinematográficas e seus descendentes agora são, naturalmente, parte do mito, mas dominam uma fase dele em que as várias possibilidades da história foram estreitadas e reduzidas pelo simples impacto visual da performance de Karloff”<sup>6</sup>.

Entre as possibilidades de sentido que foram reduzidas pela hegemonia conquistada pelo filme de Whale está a capacidade de comunicação da Criatura. Essa característica vital do monstro de Karloff e da maioria de seus descendentes pode ter sua origem traçada até a primeira adaptação do texto de Mary Shelley para outras mídias: a peça de teatro *Presumption: or the Fate of Frankenstein* (1823), de Richard Brinsley Peake.

Usando como referência a pesquisa de Elizabeth Nitchie sobre as adaptações teatrais de Frankenstein, Baldick afirma que a peça sofreu uma campanha moral de boicote. Exigiu-se que a gerência do teatro onde ela seria exibida tivesse que se manifestar, explicando que “a moral impressionante exibida nesta história é a consequência fatal daquela presunção que tenta penetrar, além das profundezas prescritas, nos mistérios da natureza” (NITCHIE apud BALDICK, 1987, p.58)<sup>7</sup>.

Algumas mudanças feitas pelo dramaturgo na trama original deram-lhe um tom moralizante explícito, como a inclusão do personagem Fritz, um assistente de Victor que comentava os acontecimentos valendo-se de noções cristãs, como pecado e danação. De todas as mudanças, talvez a mais significativa, porém, seja o silêncio do monstro. Embora reativo à música e capaz de realizar tarefas manuais, a Criatura nunca recebe a chance de desenvolver algo além de uma raiva e poder cegos, muito menos de aprender a linguagem e os costumes humanos, até o momento em que é enterrado junto de seu criador em uma avalanche. (cf.

---

<sup>6</sup> No original: “The film versions and their offspring are of course now very much part of the myth, but they dominate a phase of it in which the story’s several possibilities have been narrowed and reduced by the sheer visual impact of Karloff’s performance”.

<sup>7</sup> No original: “The striking moral exhibited in this story, is the fatal consequence of that presumption which attempts to penetrate, beyond prescribed depths, into the mysteries of nature.”

BALDICK, 1987, p. 59). A sensibilidade e capacidade crítica extremamente marcantes no romance são ignoradas na peça.

Também nesse aspecto, a série segue um caminho contrário às adaptações audiovisuais anteriores<sup>8</sup>. Além da aparência física mais humana, sua eloquência e sensibilidade são mantidas. A capacidade do monstro de se comunicar e expressar seus sentimentos permite que o público da série estabeleça mais facilmente vínculos empáticos com ele. Do mesmo modo que ocorria no livro, suas qualidades intelectuais e sensíveis desenvolvem-se através da sua instrução informal. No romance, a Criatura aprende sobre o mundo — seja através de sua própria leitura, seja acompanhando leituras de outras personagens — através de quatro obras: *As Ruínas de Palmira* (1791), do Conde de Volney; um volume de *Vidas Paralelas* (c.100 d. C.), de Plutarco; *Os Sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe; e *Paraíso Perdido* (1667), de John Milton. Também vale mencionar a leitura dos diários de Victor, que o fazem compreender melhor sua própria criação e condição.

Na série, o monstro também é autodidata, mas suas referências são um pouco diferentes, sendo majoritariamente compostas por poetas românticos ingleses como William Wordsworth, John Keats, William Blake e John Clare. Ao longo das temporadas, a personagem aparece recitando poemas como “*Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*”, de Wordsworth; “*Auguries of Innocence*”, de Blake, e “*I am*”, de Clare. É do último, inclusive, de quem toma emprestado o nome e assume como sua identidade, a partir da segunda temporada do programa.

Outras duas leituras são transpostas para a tela: os diários de Victor e *Paraíso Perdido*. Ambos possuem na série as mesmas funções que têm no romance. Enquanto o diário apresenta para a Criatura os fatos concretos sobre sua origem, o poema épico de Milton, que relata a queda de Lúcifer e a expulsão de Adão e Eva do Jardim do Éden, lhe traz “emoções distintas e mais profundas” (SHELLEY, 2015, p.220), permitindo-lhe refletir sobre sua condição. Inicialmente, o monstro se enxerga na figura de Adão, pois “aparentemente laço nenhum unia-me a qualquer outro ser existente” (SHELLEY, 2015, p.220). Mas, enquanto Adão contava com a proteção divina e o convívio com outros seres, a Criatura de

---

<sup>8</sup> A já citada adaptação de Whale é uma das várias que surgiram ao longo do século XX. Além da sequência deste, intitulado *A Noiva de Frankenstein*, a Criatura ganhou versões de diretores como Mel Brooks (*O Jovem Frankenstein*, de 1974), Kenneth Branagh (*Frankenstein de Mary Shelley*, de 1994), e uma série de longas-metragens realizados pela produtora Hammer, de 1957 a 1974. Além destas, vale destacar também a encontrada no filme de ação *Van Helsing* (2004), de Stephen Sommers, pois assim como *Penny Dreadful*, também apresenta um monstro de Frankenstein eloquente e articulado.

Frankenstein se vê sozinha e amargurada. Por isso, começa a se identificar com o Satã de Milton, pois, “como ele, diante da bem-aventurança de meus protetores, eu sentia se avolumar em mim a bile amarga da inveja.” (SHELLEY, 2015, p.221).

Embora de fato compartilhe algumas semelhanças com o anjo caído de *Paraíso Perdido*, como a eloquência e a condição de anti-herói, existe algo que mesmo Satã possui, e a Criatura parece incapaz de conseguir: companhia. Sua aparência monstruosa provoca horror aos outros seres humanos, impossibilitando-o de estabelecer laços sociais. Como o monstro afirma a Victor:

Deus, que é piedoso, fez o homem belo e atraente, à Sua imagem. Minha forma, porém, é uma versão impura da tua, ainda mais horrenda pela própria semelhança. Satã tinha seus comparsas, seus demônios-irmãos para admirá-lo e incentivá-lo; eu, no entanto, sou solitário e abominado. (SHELLEY, 2015, p.221)

É a condição solitária que o motiva a exigir de Victor a criação de uma companheira. O monstro acredita que, por possuírem a mesma origem artificial, ela o enxergaria não como um Outro, a diferença monstruosa, mas como um indivíduo. Esse ponto vai provocar as mudanças mais significativas entre romance e seriado, que serão desenvolvidas mais adiante na dissertação.

É importante destacar que John Logan não parece buscar uma fidelidade rígida aos romances dos quais se apropriou para criar *Penny Dreadful*. Isso pode ser notado na forma como estabelece personagens não encontrados nos textos originais (como a protagonista da série, Vanessa Ives) e, ainda, por mudanças de ambiente e temporalidade.

Quando nos voltamos para as principais diferenças entre o romance e a série, a primeira que podemos pontuar é o modo de narração. Na narrativa de Mary Shelley, o monstro tem espaço para relatar sua jornada e suas angústias, mas esse relato está inserido dentro da narrativa de Victor, que, por sua vez, está inserida nas cartas de Walton. Na série, não existe um narrador em primeira pessoa que seja responsável por amarrar os relatos, de modo que não existe essa hierarquia entre as falas de Victor e as da Criatura. Os dois fazem parte do grupo de personagens recorrentes do programa, e, muito embora o monstro tenha menos tempo de tela do que outras figuras e esteja à margem da trama principal, ele apresenta um arco narrativo próprio.

Outra diferença fundamental é, como já mencionamos, a ambientação da série. No livro, Victor nasce e cresce em Genebra, na Suíça. Não são informadas datas precisas, mas sabemos que seu encontro com Walton se dá no século XVIII, por conta das cartas que este troca com a irmã, e que servem de moldura para o relato de Frankenstein. Quando chega à idade adulta, parte para estudar na universidade de Ingolstadt, na região da Baviera, na Alemanha.

O monstro é criado na cidade, mas ao fugir do laboratório, vai para uma zona rural próxima, e sobrevive ao se abrigar em qualquer lugar seco e se alimentando do que encontra na natureza. Quando decide buscar Victor, viaja da Baviera para Genebra. Ao longo do romance, segue seu criador por sua viagem pela Inglaterra, Irlanda e Escócia, e é seguido por este quando parte para o Ártico. Embora existam diversas referências a cidades e centros urbanos nesses países, o que captura a atenção de Victor é a natureza de sua terra natal, descrita em seus passeios pela região.

Quanto mais alto eu subia, mais magnífico e espantoso era o cenário do vale. Castelos em ruínas pendurados aos precipícios de montanhas cobertas de pinheiros; o impetuoso Arve, e chalés aqui e ali, espiando por entre as árvores, formavam uma paisagem de singular beleza. Reforçada, no entanto, e tornada sublime, pelos poderosos Alpes, cujos domos e pirâmides brancos e resplandecentes elevavam-se acima de tudo, como se pertencentes a outro mundo, morada de outra espécie de seres.” (SHELLEY, 2015, p.179)

Na série, os acontecimentos se desenrolam nos anos 1890, em Londres. Do mesmo modo que no romance, o monstro parte em busca de Victor. A metrópole é representada na série como um local efervescente e moderno, marcado por grandes contrastes. A mesma cidade que abriga as elites, às quais pertencem personagens como Vanessa Ives, Sir Malcolm e Dorian Gray, será a cidade daqueles que precisam vender sua força de trabalho em condições nem sempre favoráveis, como a própria Criatura de Frankenstein. Por conta de sua instrução e sua aparência, o monstro encontra trabalho em dois locais inusitados: o teatro Grand Guignol e a Câmara dos Horrores da família Putney.

O Grand Guignol se diferencia pelas peças sensacionalistas que exhibe. As histórias representadas são repletas de criaturas monstruosas, assassinatos espetaculares e litros de sangue falso, com o objetivo de chocar e divertir o público. O estabelecimento dos Putney também tem essa finalidade, mas a realiza através da recriação de crimes famosos com bonecos de cera extremamente realistas. Os dois estabelecimentos são mais um exemplo dos

contrastes da Londres vitoriana da série. Em meio ao desenvolvimento da tecnologia e das ciências — representado pelas fábricas, automóveis e até mesmo o Museu Britânico —, existe um gosto pelo grotesco e absurdo.

Esse fascínio não era exclusivo dos londrinos, seja no universo da série, ou no mundo real. Ao analisar as diferentes percepções acerca da monstruosidade ao longo dos séculos, Stephen T. Asma aponta que os séculos XVIII e XIX são marcados por uma cientificação da visão sobre os seres — animais e humanos — que não se encaixam na ordem natural. Ao mesmo tempo, o período é marcado pelo surgimento de formas de entretenimento que buscam chocar as audiências e expô-las a emoções intensas. Entre os exemplos, o mais pertinente de ser citado é o caso dos *freak shows*, exposições de supostas aberrações — no caso, seres humanos dotados de características físicas que lhes garantiam a alcunha de monstruosos.

Um dos *freak shows* mais famosos e bem-sucedidos foi o empreendido por P.T. Barnum. Sua primeira exibição foi Joyce Heth (em 1835), uma ex-escrava de supostamente 160 anos de idade e que teria sido babá de George Washington. O sucesso alcançado pela falsa história sobre Heth fez Barnum perceber o apelo que tais *curiosidades* exerciam — e conseqüentemente, sua rentabilidade. Sua sagacidade, porém, foi a de perceber que as pessoas “ficariam em filas e pagariam por todos os tipos de curiosidades, fossem elas históricas, zoológicas ou teratológicas” (cf. ASMA, 2011, p.135).<sup>9</sup> As curiosidades exibidas por Barnum nas épocas seguintes envolviam desde criaturas forjadas, como a Sereia de Fiji — que juntava o torso de um macaco com a cauda de um peixe —, a seres humanos reais tidos como aberrações. Entre os casos mais célebres, estavam Chang e Eng Bunker, gêmeos siameses, e William Henry Johnson, um homem negro apelidado de “cabeça de alfinete” por conta do tamanho desproporcional da parte superior de seu crânio. (cf. ASMA, 2011, p.135).

Os *freak shows* como o de Barnum surgiram em um estágio do desenvolvimento científico em que já haviam sido estabelecidas regras para o mundo natural. No século XIX, Darwin publicaria *A Origem das Espécies* em 1859, demonstrando o processo evolutivo ao qual todos os seres vivos estão sujeitos; médicos como John Hunter e William Lawrence estudavam embriologia, na tentativa de compreender de que modo variações biológicas e mutações ocorriam. Por meio de métodos empíricos, diversas teorias e explicações inseriam os monstros nas regras da natureza, desmistificando antigas superstições, mas não eram suficientes para acabar com o fascínio que estes corpos monstruosos exerciam. O apelo

---

<sup>9</sup> No original: “stand in line and pay for all manner of curiosities— historical, zoological, or teratological.”

popular das “aberrações” aparece em *Penny Dreadful*: após perceber as peculiaridades da Criatura, os Putney decidem transformar seu empregado na primeira atração de seu próprio *freak show*, que acreditavam ser mais rentável do que o museu de cera.

Os Putney e os trabalhadores do Grand Guignol são o meio pelo qual o monstro irá se relacionar com a humanidade. Na tentativa de suprir a rejeição sofrida por Victor, ele tenta estabelecer laços que os tornarão menos monstruoso e mais próximo aos humanos. Juntam-se a eles Marjorie e Jack, respectivamente sua esposa e seu filho quando ainda era vivo<sup>10</sup>. As nuances dessas relações serão melhor explicadas mais adiante, mas neste momento, nos interessa relacioná-los a outros personagens encontrados apenas no romance: a família De Lacey.

Formada pelos irmãos já adultos Félix e Agatha, seu pai cego e a noiva de Félix, Safie, são exilados franceses encontrados pelo monstro logo após sua fuga do laboratório de Victor. É observando os De Lacey que o monstro aprende a se comunicar. Seu modelo familiar, baseado no apoio mútuo e um afeto sincero, toca o coração da Criatura, fazendo-a desejar fazer parte do grupo. “Olhava para eles como seres superiores que decidiriam meu destino. Criei na imaginação mil cenas em que me apresentava e sobre como me receberiam.” (SHELLEY, 2015, p.203). Apesar do receio de ser rejeitado, o monstro acreditava que podia conquistá-los com suas palavras. Depois de observá-los e lhes fazer pequenos favores em segredo, tenta uma aproximação. Ele consegue trocar algumas palavras rápidas com o velho De Lacey, que por motivos óbvios, não vê sua aparência monstruosa, e fica tocado por seu relato sensível. Porém, os dois são flagrados pelos filhos, que ao verem o monstro, o atacam e o expulsam. Do mesmo modo, na série, as tentativas da Criatura de aproximação com os grupos se mostram ineficientes. Em todos os casos, ele é incapaz de superar a diferença monstruosa de sua condição.

Outra figura fundamental nesse processo é a sua companheira. Vendo-se incapaz de se igualar aos humanos, o monstro pede a Victor que lhe crie uma parceira. No romance, o cientista começa o projeto, mas é acometido por diversos temores, sendo o principal deles, de que os dois procriem e gerem uma nova “raça de demônios” que espalharia terror pelo mundo (SHELLEY, 2015, p. 267). Com isso, o cientista destrói seu protótipo e abandona a ideia. Esse episódio é o ponto de partida para que o monstro decida sujeitar seu criador à mesma

---

<sup>10</sup> Uma das várias mudanças que *Penny Dreadful* introduz sobre o texto de *Frankenstein* é a de que a Criatura adquire, aos poucos, lembranças de sua vida anterior, antes da morte e do renascimento como monstro. Com isso, ele se lembra de que tivera uma família, e é capaz de localizá-la. Como veremos no segundo capítulo desta dissertação, a família da Criatura terá um papel fundamental no destino do personagem.

condição solitária que ele. A Criatura assassina os familiares e amigos de Victor, de modo que o único objetivo de vida de ambos se torna a destruição um do outro.

Na série, a companheira monstruosa é criada a partir do cadáver de Brona, uma prostituta com tuberculose que morre ao fim da primeira temporada. Em sua nova existência, recebe de Victor a identidade de Lily, uma prima fictícia, que estaria noiva do monstro. Mas do mesmo modo que a Criatura tem uma personalidade e desejos próprios, Lily aproveita sua nova vida e condições físicas para atender a suas próprias ambições. Contrariando as expectativas do cientista e do monstro, ela recusa-se a ser submissa e decide trilhar o próprio caminho, abandonando a dupla no fim da segunda temporada.

A partir desse ponto, apesar de alguns detalhes circunstanciais diferentes, as trajetórias dos monstros nas duas obras não levam a desfechos muito distantes. *Penny Dreadful*, porém, permitirá uma reinvenção de *Frankenstein* no momento em que cruza o destino da Criatura com a protagonista da série, Vanessa Ives. De origem abastada, bem-educada e muito bonita, Vanessa teria tudo para ser apenas uma dama comum da alta sociedade se não fosse por uma série de ambiguidades que a caracterizam. Apesar de seu status social, tem um comportamento mais independente e liberal do que seria esperado naquele contexto histórico. É uma católica devota, porém médium e bruxa, e possui poderes demoníacos, que a levam a ser alvo constante do assédio físico e psicológico de criaturas sombrias. Seus principais perseguidores são Drácula e o Diabo em pessoa, que acreditam que a moça seria a reencarnação de uma entidade chamada Mãe do Mal, com quem se uniriam para destruir a humanidade.

Do mesmo modo que a Criatura, Vanessa é dotada de uma ambiguidade monstruosa que a isola dos outros. Esse estado solitário, comum aos dois, os coloca em constante vulnerabilidade: embora contem com aliados ocasionais, seus desafios devem ser enfrentados por conta própria. É um processo que praticamente se retroalimenta: sua monstruosidade os torna solitários; e sua solidão reforça seu status de monstro, de Outro. As duas figuras monstruosas desenvolvem uma relação de amizade e afeto em que não apenas reconhecem e respeitam a monstruosidade um do outro, mas também revalorizam a sua. O laço, porém, que estabelecem, propõe uma mudança de perspectiva em relação à monstruosidade de si e dos outros. Esse processo será fundamental para que, ao fim da série, tomem decisões que respeitam suas trajetórias: a Criatura, após reencontrar sua família de quando era vivo, acabará novamente solitária, pois se recusará a ressuscitar seu filho falecido com a ajuda de Victor Frankenstein; Vanessa preferirá ser morta do que desempenhar o papel de Mãe do Mal.

A comparação entre os arcos narrativos da Criatura no romance e na série revela que *Penny Dreadful* não apenas cumpre seu papel como uma adaptação nos termos propostos por Julie Sanders — trazendo uma ampliação da obra de origem —, como também ilustra as reflexões de Shildrick, para quem falar de monstruosidade é falar de vulnerabilidade. Isso se deve ao fato de que taxamos como monstruoso e vulnerável todo ser — e conseqüentemente, seu corpo — que não se encaixa em um padrão de normalidade baseado na separação dos aspectos físico e psicológico que se inicia com Descartes e permanece até os dias atuais. “Em uma tradição principal, o próprio corpo é simplesmente o alojamento mecânico do sujeito e, como tal, pode ser colocado à parte, não representado, transcendido.” (SHILDRICK, 2002, p.48)<sup>11</sup>. Nessa lógica, toda corporalidade que não pode ser transcendida, ignorada, mas impacta diretamente o estar no mundo, é tida como aberrante.

A proposta da Shildrick então é repensar a natureza de nossa corporificação, enxergando a vulnerabilidade — e a monstruosidade — não como exceções, mas como estados inerentes até mesmo àqueles cujos corpos seriam capazes de ser transcendidos. Nas palavras da autora, “[a] ligação que quero fazer é que estamos sempre e em toda parte vulneráveis precisamente porque o monstruoso não é apenas uma exterioridade” (SHILDRICK, 2002, p.1)<sup>12</sup>. Quando entendemos a monstruosidade como um aspecto não apenas físico, mas que pode assumir diferentes formatos, em diferentes contextos, percebemos que, em algum nível, ela faz parte de todos nós. A partir do reconhecimento da inevitabilidade de ser tanto monstruoso quanto vulnerável, é possível repensar a corporeidade de forma menos excludente. Através do relacionamento entre a Criatura e Vanessa, *Penny Dreadful* se alinha aos postulados de Shildrick.

O objetivo principal desta dissertação é compreender como *Penny Dreadful* reinventa o romance de Mary Shelley ao ressignificar a monstruosidade da Criatura de Victor Frankenstein. Para tanto, será preciso entender como o romance e a série constroem a monstruosidade da personagem, o que será feito nos capítulos seguintes, a partir de duas premissas fundamentais: em primeiro lugar, a consideração do monstro como um conceito cultural, como define Cohen; em segundo lugar, o entendimento de que a adaptação é um processo de expansão de uma obra, pensando na capacidade do cinema e do audiovisual em construir realidade e sentido através do registro de um momento, aliado a seus diversos

---

<sup>11</sup> No original: “In one major tradition, the body itself is simply the mechanical housing of the subject, and as such may be bracketed out, unrepresented, transcended.”

<sup>12</sup> No original: “The link that I want to make is that we are always and everywhere vulnerable precisely because the monstrous is not only an exteriority”.

aspectos técnicos, que incluem o roteiro, direção de fotografia, montagem, a interpretação dos atores, entre outros.

No primeiro capítulo, será discutida a construção da monstrosidade da Criatura em *Frankenstein*, de Mary Shelley, a partir do estabelecimento de um conceito de monstro baseado nos escritos de Jeffrey Cohen, e com o auxílio do panorama histórico que Stephen T. Asma desenvolve sobre as percepções históricas acerca da monstrosidade, dando especial atenção à relação entre o romance de Shelley e o processo de cientificação dos monstros que ocorria no período. Na sequência, será estabelecido o lugar que *Frankenstein* ocupa dentro da literatura gótica, tendo como base teórica os escritos de Fred Botting e David Punter. A ideia é pensar não apenas a relação da autora com sua geração, mas também dentro de uma tradição literária que a antecedeu. Inserido o romance em uma moldura história e literária, será feita a análise de fato, focando nos aspectos fundamentais da condição monstruosa da Criatura.

Seguindo o modelo do capítulo anterior, o segundo começará com um breve resumo da trama de *Penny Dreadful*, ao longo de suas três temporadas, e retomará as considerações de Asma para entender a série dentro de uma tradição sobre monstros, pensando como o surgimento da psicanálise, no século XIX, foi fundamental para uma compreensão da monstrosidade como um processo tanto interno quanto externo. Na sequência, será proposta uma reflexão sobre o lugar que *Penny Dreadful* ocupa na história da televisão, principalmente quando levamos em conta que a série surge logo após um período de grande efervescência do meio, marcado por um maior investimento da indústria e do público. Para fazer essa contextualização, serão utilizadas as reflexões de Brett Martin sobre o desenvolvimento da televisão nos últimos cinquenta anos, e o surgimento dos “homens difíceis”, personagens de moral ambígua que cativam o público na mesma medida que o repelem.

Em seguida, ainda no segundo capítulo, será estabelecido um conceito de adaptação, pensando especificamente na transposição do texto literário para a obra cinematográfica. Primeiramente, será utilizado o conceito de André Bazin sobre a objetividade essencial das imagens fotográfica e cinematográfica, aliado às reflexões de Andrei Tarkovski sobre como o fazer cinematográfico se apropria do registro da realidade para construir novos sentidos. Para pensar especificamente de que forma os diferentes aspectos da produção cinematográfica influenciam no processo de adaptação, contaremos com os comentários de Frédéric Subouraud. E para refletir sobre como uma adaptação permite a ampliação de uma narrativa específica, iremos recorrer ao estudo de Julie Sanders sobre o tema. Por fim, teremos a análise

da trajetória do monstro na série, levando em conta o que foi trabalhado em ambos os capítulos. Encerrando a dissertação, uma conclusão retoma os pontos principais discutidos.

## 1 O ROMANCE: *FRANKENSTEIN*, DE MARY SHELLEY

### 1.1 Breve resumo do romance

*Frankenstein*<sup>13</sup> se estrutura como uma narrativa moldura: a história de Victor Frankenstein e seu monstro é apresentada por cartas que o explorador Robert Walton envia para sua irmã, Margareth, enquanto viaja de barco rumo ao Polo Norte, em um ano não definido do século XVIII. Em meio as geleiras, Walton localiza um trenó sendo puxado por cães, e conduzido por um homem de “estatura desmesurada”, com a aparência de um “habitante selvagem de alguma ilha desconhecida” (SHELLEY, 2015, p. 91).

Logo após essa visão, os navegantes encontram outro homem boiando em um grande pedaço de gelo, acompanhado apenas de seu trenó e um cachorro. Walton o descreve como alguém em um estado deplorável: “seus membros estavam quase congelados e o corpo, terrivelmente mirrado pela fadiga e pelo sofrimento” (p. 92). Seu temperamento combinava com sua aparência desgastada, pois era “um homem normalmente melancólico e atormentado; por vezes rosna entredentes, como se desgostoso com o peso da extrema tristeza que o oprime” (p. 92). O resgatado não dá detalhes de sua viagem, mas quando é informado sobre a aparição do sujeito de estatura elevada, demonstra grande interesse. Graças aos cuidados de Walton, o homem se restabelece, e os dois desenvolvem uma relação de confiança e amizade. Então, após ouvir sobre as ambições do explorador, o homem resgatado decide contar sua história de infortúnios, como uma espécie de aviso ao desejo de conhecimento e glória do novo companheiro.

O homem revela ser Victor Frankenstein, o primogênito de uma das famílias mais proeminentes de Genebra, na Suíça. Victor cresce ao lado de dois irmãos mais novos, Ernest e William, e de Elizabeth, uma irmã adotiva a quem chama de prima, acolhida pelo casal Frankenstein durante uma viagem à Itália. O desejo da mãe de Victor era de que os dois um dia se casassem. Além da família, sua única companhia recorrente é Henry Clerval, filho de um mercador. Frankenstein descreve sua vida doméstica como um período de bondade e indulgência, apesar da morte prematura da mãe, vítima de escarlatina.

---

<sup>13</sup> A narrativa aqui estudada é a da edição de 1831, que apresenta alterações, feitas pela própria autora, em relação à primeira edição, de 1818.

Desde a infância, seus interesses eram voltados para aprender sobre “os mistérios do céu e da terra” (p. 107). Aos 13 anos, teve acesso a um volume dos escritos do ocultista e cabalista alemão Cornélio Agrippa. Fascinado com o livro, mostra-o ao pai, que reage com desdém, mas não o reprime. O gesto é considerado por Victor como fatal, pois tal leitura o conduziu a uma série de escolhas que condenariam sua vida. Em seguida, entra em contato com as obras do médico e alquimista Paracelso, e do teólogo Alberto Magno. Autodidata e sem outras referências, ele se considerava um discípulo destes autores, a buscar pela pedra filosofal, pelo elixir da vida e pelos mistérios da necromancia. Um episódio, porém, fez com que suas ideias mudassem de curso. Durante uma tempestade, Victor vê uma árvore ser atingida por um raio, sendo totalmente destruída. Com isso, sua atenção se volta para a eletricidade, e ele abandona seus mestres anteriores. “Com esse espírito, voltei-me para a matemática e para as áreas de estudo atinentes a essa ciência, vendo-as como calcadas em sólidos alicerces e, portanto, dignas de minha consideração” (p. 111).

Aos 17 anos, é enviado pelos pais para a universidade de Ingolstadt, na região da Baviera (atual Alemanha). Seu primeiro contato com a academia é pelo Sr. Krempe, professor de filosofia natural. O mestre faz pouco caso de seus estudos de alquimia, e lhe indica toda uma nova bibliografia para estudo. Seu desânimo é compensado pelas aulas de química do Sr. Waldman, que reacendem suas pretensões da infância: “[S]erei o pioneiro de um novo método, explorarei forças desconhecidas e revelarei ao mundo os mais profundos mistérios da criação.” (p. 119).

Empenhado em suas pesquisas, Victor aos poucos deixa a química de lado e se volta para a fisiologia, na tentativa de descobrir o que existe por trás da decadência e morte do corpo físico. Seus esforços são recompensados: “Depois de dias e noites de esforço e cansaço inimagináveis, logrei descobrir a causa da geração da vida; e, mais importantes, tornei-me capaz de reanimar matéria morta.” (p. 125). Os detalhes desta descoberta, porém, não serão revelados em momento algum de seu relato. “Não te conduzirei, desprevenido e impetuoso, ao encontro da destruição e da inevitável infelicidade, como eu mesmo fui” (p. 125), Victor argumenta para Walton — e para os leitores.

Victor começa de fato a construir sua Criatura: “Como a miudeza das partes revelou-se um grande obstáculo à velocidade da execução, resolvi (...) produzir um ser de estatura gigante; ou seja, com quase dois metros e meio de altura e largura proporcional” (p. 126). Neste momento, seus sentimentos são de entusiasmo e otimismo, inclusive com a possibilidade de criar um novo ser:

Uma nova espécie me abençoaria como seu criador, e de sua origem; muitos seres de excelente e feliz natureza sentiriam-se em débito comigo por sua existência. Não haveria pai que pudesse reivindicar tamanha gratidão de um filho quanto a que eu mereceria de minhas criaturas. (p. 127).

Sozinho no sótão que transformou em laboratório, Victor se dedica por inteiro à sua criação, confeccionando um corpo monstruoso com pedaços de cadáveres que roubava de cemitérios. O estudo e trabalho intensos já o mantinham afastado de casa havia dois anos, e a promessa de terminar com mais rapidez o experimento o mantém em estado obsessivo, ignorando as cartas de seu pai e as tentativas de contato de colegas e professores. Finalmente, “numa noite lúgubre de novembro” (p. 131), a Criatura de Victor Frankenstein ganha vida.

Já era uma da manhã: a chuva batucava sinistramente nas vidraças e minha vela tinha queimado quase até o fim quando, sob o brilho daquela luz semiapagada, vi o opaco olho amarelo da criatura se abrir; sua respiração era pesada, e um movimento compulsivo agitou-lhe os membros. (p. 131)

O entusiasmo, porém, rapidamente se torna desespero. Embora sua criação possuísse aspectos belos e proporcionais, também é dotada de características monstruosas: o rosto enrugado, lábios negros e retos, e olhos aquosos, quase da mesma cor branco-acinzentada de suas órbitas. O deslumbramento de Victor desaparece, e o que lhe resta é o horror e a repulsa. Confuso e cansado, Victor abandona o laboratório e tenta dormir.

Seu sono, porém, é perturbado por um pesadelo: ele encontra com Elizabeth nas ruas de Ingolstadt, e, ao tomar a moça em seus braços, ela se transforma no cadáver da mãe, repleto de vermes. O sonho o desperta, e para sua surpresa, vê que a Criatura o observa. “A mandíbula se abriu, ele balbuciou sons inarticulados, o vinco nas bochechas marcando um sorriso” (p. 132). Antes que o monstro pudesse tentar outra interação, Victor foge, em desespero, abandonando o ser recém-criado sozinho no laboratório.

Victor passa a noite em claro, no pátio interno de casa, horrorizado com o que criara. Ao amanhecer, ele ainda não tem coragem de retornar ao laboratório, e deixa sua casa. Após caminhar por um tempo sem rumo, encontra Henry Clerval. Depois dos cumprimentos iniciais, os dois se dirigem a casa de Victor. Temeroso de que o monstro fosse visto por Clerval, o cientista entra na frente. Mas quando chega em seus aposentos, eles estão vazios. Logo em seguida, Victor cai doente de uma febre nervosa, que o deixa de cama por muitos meses, aos cuidados do amigo. Aos poucos restabelece sua saúde física e mental, mas não comenta com ninguém sobre suas descobertas científicas.

Fica decidido que ele retornará para Genebra. Pouco antes da viagem de volta, porém, Victor recebe uma carta do pai, com notícias terríveis: William, o caçula da família, fora

assassinado. Como o corpo trazia marcas de dedos em torno do pescoço, Elizabeth acreditava que a morte fora resultado de uma tentativa de roubo. Victor antecipa seu retorno, mas à medida que se aproxima de Genebra, é tomado por uma “profusão de sensações” (p. 152) que o fazem adiar sua chegada em mais alguns dias. Quando enfim chega a sua cidade natal, os portões já estão fechados e ele precisa passar a noite no vilarejo vizinho.

Decide então fazer uma caminhada até o local onde William fora encontrado. Enquanto observa uma tempestade próxima do alto de um pequeno monte, percebe que é observado:

O clarão de um relâmpago iluminou a imagem, revelando-me plenamente sua forma; a estatura gigante e a aparência disforme, mais horrenda do que era possível a um humano, informaram-me no mesmo instante de que se tratava do infeliz, do demônio obscuro ao qual eu dera vida. (p. 154).

O observador consegue fugir e desaparece, escalando com facilidade sobrenatural os alpes. Victor se convence de que o monstro era o assassino de William, e volta se culpar por seus atos. “Ai de mim! Deixara à solta no mundo um miserável degenerado, cujos prazeres eram os da carnificina e da desgraça; pois não matara meu irmão?” (p. 155).

Quando o dia amanhece, Victor se dirige à casa do pai, com o intuito de revelar toda a sua história. Desiste, porém, antes mesmo de chegar ao local, por achar que ninguém lhe daria crédito. Em casa, é recebido primeiro por seu irmão Ernest, que lhe revela que o assassino já tinha sido descoberto. Era Justine Moritz, uma das criadas da família, adorada por todos. O principal motivo para incriminarem a moça fora a descoberta do colar supostamente roubado em suas vestes. Elizabeth acredita em sua inocência, e Victor insiste no mesmo.

No dia seguinte, a família Frankenstein comparece ao julgamento de Justine. A moça relata ter passado o dia fora de Genebra e ter dormido fora dos portões da cidade por causa do horário em que retornara. Porém, não consegue explicar como o colar aparecera em suas vestes. Elizabeth se manifesta em sua defesa, mas não é suficiente para convencer os presentes. Penalizado por Justine, mas sem coragem de revelar sua história, Victor abandona o tribunal. Apesar dos apelos de Elizabeth, Justine se conforma com seu destino e é morta no dia seguinte.

Victor volta ao mesmo estado de angústia mental de quando criara o monstro, sendo torturado pela culpa. Chega a cogitar o suicídio, mas teme deixar sua família à mercê da Criatura, que deseja vingar-se com as próprias mãos. Um dia, durante um dos passeios que faz para se tranquilizar, vai até um vilarejo próximo e decide escalar um dos montes da região. É

ali, isolado, em meio a neve, que vê um homem se aproximando, saltando por entre as rachaduras de gelo, quase sem esforço. “Aproximou-se; seu semblante era de angústia amargurada, somada a desprezo e malignidade, ao passo que sua aparência hedionda e sobrenatural tornava essa visão quase pavorosa demais para os olhos humanos.” (p. 184). Criador e Criatura ficam novamente frente a frente.

Diante da revolta de Victor, o monstro insiste que ele assuma suas responsabilidades e lhe dedique compaixão. A Criatura afirma que deveria ter sido como Adão, mas acabara como um anjo caído. “Em toda parte vejo júbilo, do qual apenas eu fui irrevogavelmente excluído. Eu era benevolente e bom; a infelicidade transformou-me em demônio. Faz-me feliz e serei outra vez virtuoso.” (p. 186). Ela insiste que Victor ouça sua história e entenda seus motivos, pois o cientista teria o poder de decidir o destino de ambos. “Cabe a ti resolver se abandono para sempre a companhia dos homens e sigo inofensivamente minha vida, ou se me transformo no carrasco de teus iguais e na causa de tua própria e acelerada ruína.” (p. 187). Frankenstein cede, e os dois se abrigam nas montanhas, protegendo-se da neve e do frio. Então o monstro começa a narrar sua história, criando mais uma camada de narrativa emoldurada no romance.

A Criatura narra sobre como após fugir do laboratório, levando apenas algumas peças de roupa, se refugiou na floresta próxima a Ingolstadt, onde se alimentou de frutas silvestres e bebeu a água de um riacho. Além de sofrer com o frio, sentia medo por se ver abandonado. “Eu era um pobre ser indefeso e miserável; não sabia nem era capaz de distinguir nada. Invadido de dor por todos os lados, sentei-me e chorei.” (p. 190). A escassez de comida o levou a deixar o local e a procurar novas fontes de alimento. Após três dias caminhando, encontra uma cabana. Curioso com a construção, que via pela primeira vez, entra sem pensar. O velho camponês que ali morava se assusta ao vê-lo e foge, deixando para trás seu café da manhã. A Criatura se alimenta e descansa por algumas horas, e então recomeça seu caminho. Após algum tempo, encontra um vilarejo. Admirado pela horta e pelos queijos e leite que vê junto à janela de alguns chalés, entra um deles. A reação que causa é pior que a do camponês anterior. Algumas pessoas fogem, mas outros o atacam. O monstro corre e se refugia em uma cabana miserável, em anexo a um chalé, mas que serve como um abrigo para o frio e a chuva.

No dia seguinte, vê por entre as frestas da cabana um dos moradores do chalé: uma moça de aspecto delicado, mas triste e vestida de forma simples. Após buscar leite, ela encontra um rapaz com o mesmo aspecto melancólico. Percebendo que a cabana e o chalé são conectados, o monstro observa o interior da casa de seus vizinhos, e descobre que o rapaz e a

garota vivem com um senhor de idade cego. O monstro passa a observar o trio e sua rotina. A característica que mais lhe chama atenção é sua amabilidade, tão diferente da que observara nos moradores do vilarejo mencionado anteriormente. “Nada seria capaz de superar o amor e o respeito que os dois mais jovens mostravam por seu venerável companheiro. Nos mínimos detalhes, agiam afetosamente com ele e o serviam com gentileza; e ele os recompensava com seus bondosos sorrisos.” (p. 198).

Para além de seus modos gentis, os moradores do chalé impressionam por sua aparência — dotada de graça, beleza e delicadeza —, tão diferente da sua:

Ao ver a mim mesmo refletido na água transparente, como ficava aterrorizado! De início, recuava, incapaz de acreditar que era eu refletido no espelho, e quando me convencia de todo de que eu era, na realidade, este monstro, fui tomado das mais desagradáveis sensações de decepção e abatimento. (p. 202)

O monstro realiza em segredo pequenas tarefas domésticas para ajudá-los e, a partir da observação de sua rotina, aprende seus nomes e a relação entre eles. Os mais jovens são irmãos, Félix e Agatha, e o mais velho é pai de ambos. São os De Lacey, citados na introdução deste trabalho.

A chegada no chalé de uma jovem de origem turca, chamada Safie, permite que a Criatura aprenda mais sobre os De Lacey e o motivo de sua vida modesta. A moça é filha de um mercador turco detido pelo governo francês, cuja fuga da prisão fora auxiliada por Félix. Embora o pai de Safie tenha conseguido fugir, os De Lacey foram condenados por seu envolvimento e acabaram exilados, perdendo todos os seus bens. Safie, contrariando as vontades do pai, estava apaixonada por Félix e por isso fora atrás do trio. Agora reunidos com a moça, os De Lacey não pareciam tão melancólicos — principalmente Félix, que retribuía seus sentimentos. Safie tem uma função narrativa importante porque é através dos ensinamentos do idioma francês e da história ocidental transmitidos por Félix que o monstro começará a aperfeiçoar suas capacidades de comunicação e entendimento do mundo.

O livro usado para instruir Safie é *As Ruínas de Palmira*. A partir dele, o monstro aprende “um conhecimento básico de história e uma visão dos vastos impérios existentes hoje no mundo” (p. 208) — e, não menos importante, sobre a inclinação humana tanto para o bem quanto para o mal. Ao mesmo tempo, ele torna a olhar para si: destituído de ascendência nobre e riqueza, o que realmente era? “Um absoluto ignorante acerca da minha criação e do meu criador; e sabia que não tinha dinheiro, amigos, nenhum tipo de posse.” (p. 209). Suas características diferenciadas o confundem: podia sobreviver a temperaturas extremas, necessitava de uma alimentação mais simples que a dos outros humanos e tinha uma estatura

muito elevada. Não enxerga outros como ele, e começa a perceber que se distingue de forma negativa. “Seria eu, então, um monstro, uma nódoa sobre a terra, alguma coisa da qual todos os homens fugiam e a quem todos repudiavam?” (p. 210.)

Suas leituras seguintes serão feitas por conta própria, através de exemplares guardados em uma mala abandonada que encontra na floresta. É aí que a Criatura entrará em contato com *Vidas paralelas*, *Os sofrimentos do jovem Werther*, e *Paraíso Perdido*. Com Plutarco, aprende a “admirar e amar heróis do passado” (p. 220). As biografias de figuras célebres fazem brotar na Criatura “o mais intenso fervor pela virtude e repugnância pela maldade à medida que compreendia o sentido desses termos e os aplicava, relativos como eram, tão somente ao prazer e ao sofrimento.” (p. 220).

Já *Os sofrimentos do jovem Werther* lhe provoca êxtase, e ao mesmo tempo, depressão. Apesar do enredo simples, as diversas opiniões debatidas são uma fonte de especulação e assombro. E do mesmo modo que com *Paraíso Perdido*, o livro o faz questionar sua condição e seus sentimentos. “Percebi que eu era parecido, mas ao mesmo tempo estranhamente diferente dos seres de que tratava minha leitura e daqueles cujas conversas eu ouvia.” (p. 219). Sem depender de ninguém ou ter laços sociais, ele novamente se encontra no local de diferença. “Quem era eu? O que era eu? De onde eu vinha? Qual era o meu destino?” (p. 219). Tais perguntas serão respondidas ao encontrar nas roupas que trouxera consigo alguns papéis que compunham os diários de Victor sobre sua criação.

Nele relatas tudo sobre minha desgraçada origem; está exposta cada minúcia da série de repulsivas circunstâncias que o levaram àquele ponto; são descritos pormenores de minha odiosa e desprezível pessoa, e numa linguagem que revelava teus próprios horrores e tornava indelévels os meus. (2015, p. 221).

Ao mesmo tempo que refinam sua sensibilidade e percepção do mundo, as leituras revelam para a Criatura sua condição monstruosa inescapável.

Adquirir mais conhecimento só me fazia perceber com maior clareza o pária miserável que eu era. Alimentava esperanças, é verdade; mas elas desapareciam quando via minha figura refletida na água ou minha sombra à luz da lua, ainda que fossem apenas uma imagem efêmera e um contorno incerto. (p. 222).

Apesar de seus receios, a Criatura deseja participar daquela comunhão. Com isso, toma coragem e decide se revelar para o grupo, aproveitando um momento que o velho De Lacey é deixado sozinho em casa, sem os filhos. Fingindo ser um viajante, ele pede abrigo ao pai e consegue entrar no chalé. A Criatura revela que busca conquistar a afeição dele e dos filhos. No mesmo instante, Félix, Agatha e Safie retornam, e, ao ver a criatura monstruosa ao lado do pai, atacam-no e o põem para fora.

De volta à floresta, o monstro retorna ao estágio inicial, sem saber para onde seguir. É quando lembra das informações contidas no diário de Victor, e decide ir ao seu encontro. “Tu eras a esperança que me restara de algum socorro, embora não sentisse por ti nada além de ódio.” (p. 232).

A criatura segue a pé até Genebra. No meio do caminho, passa por uma menina que acaba caindo em um rio de correnteza forte. O monstro a socorre, apenas para ser encontrado por um camponês, que, ao vê-lo, atira em sua direção. A recuperação do ferimento atrasa sua viagem e alimenta nele um sentimento de injustiça. “Dia após dia eu jurava vingança — uma vingança profunda e mortal, como única forma de ter a compensação devida pela indignidade e pela angústia que suportava.” (p. 234).

Depois de recuperado, após mais dois meses de viagem, a Criatura alcança Genebra. Encontra então um belo menino, e acredita que finalmente conhecera alguém que ainda não tivesse desenvolvido preconceitos, e poderia aceitá-lo como companhia. Ao segurá-lo, porém, o garoto se desespera e exige ser solto, ameaçando chamar o pai — o sr. Frankenstein. Ao ouvir o sobrenome de Victor — o responsável por todo o seu sofrimento — agarra William pela garganta e o mata sufocado.

Contrariando o “fervor pela virtude” que afirmara ter desenvolvido antes de ser rejeitado pelos De Lacey, o monstro vibra com sua realização. “Também sou capaz de causar desolação; meu inimigo não é invulnerável, esta morte provocará seu desespero, e mil outros tormentos e desgraças o destruirão.” (p. 236). Vendo que William carregava um colar com o retrato de uma bela mulher, toma o objeto para si.

Após o assassinato, busca abrigo em um celeiro abandonado. Lá, encontra uma bela dama adormecida. Já contando com uma possível rejeição, coloca o colar que roubara de William nos seus bolsos. “Não era eu, mas ela quem deveria sofrer; ela é quem pagaria por aquele assassinato, que eu cometera por ver-me eternamente privado de tudo que uma moça assim podia me oferecer.” (p. 237). Após estes acontecimentos, o monstro vagou pelos alpes, indeciso entre encontrar Victor, ou dar fim à própria vida. Por fim, decidiu-se: “Nenhum homem aceitará a minha companhia, mas uma companheira que seja tão horrenda e deformada quanto eu não me repelirá.” (p. 237) Assim, exige que Victor lhe crie uma companheira da sua mesma espécie.

O cientista, a princípio, recusa, alegando que prefere ser torturado a se rebaixar moralmente e criar outro ser como ele. A Criatura argumenta que, sendo odiada pela raça

humana, também não deve a ela nenhum tipo de afeição. Por isso, desejava uma companheira para que pudessem viver isolados da humanidade. Victor não se convence, e argumenta que suas demonstrações anteriores de maledicência o tornavam pouco confiável. A Criatura alega que a rejeição que sente é a verdadeira responsável por seus crimes. “Meus vícios são produtos de uma solidão forçada que abomino; e minhas virtudes necessariamente aflorarão quando eu puder viver em comunhão com um igual.” (p. 241). Victor reflete, levando em conta tanto o relato do monstro quanto suas habilidades sobre-humanas, que o impediriam de ser combatido. Decide por fim atender ao pedido, desde que o monstro promettesse abandonar qualquer lugar com presença humana próxima. A Criatura consente, e os dois se separam mais uma vez.

Entretanto, Victor não consegue reunir coragem para começar o trabalho. Após uma conversa com o pai, decide cumprir a promessa de se casar com Elizabeth o mais rapidamente possível. Inicia os preparativos para uma viagem à Inglaterra, onde terá acesso a descobertas de outros colegas que o ajudariam a realizar a tarefa temida. Por influência de seu pai e Elizabeth, acaba viajando na companhia de Clerval. Após visitarem algumas cidades inglesas, como Londres e Oxford, a dupla recebe a carta de um conhecido que os convida a visitá-lo na Escócia. Os dois decidem estender a viagem, e após chegarem a Perth, onde eram esperados, Victor convence Clerval a deixá-lo sozinho, e parte para as Ilhas Orkney, para concluir seu trabalho.

Ele se dedica ao projeto por alguns dias, mas então novamente é tomado pelo remorso. Mesmo que o monstro cumprisse sua promessa, não poderia ter certeza das intenções de sua parceira. “Ela talvez se revelasse dez mil vezes mais maligna que seu companheiro e viesse a cometer assassinatos hediondos simplesmente por prazer.” (p. 265), reflete. Além disso, ela poderia se recusar a viver isolada da humanidade, e talvez até mesmo, rejeitar o companheiro. Mas sua principal fonte de preocupação são os possíveis filhos do casal, “uma raça de demônios proliferando-se pelo mundo poderia tornar a existência da espécie humana precária e plena de terror.” (p. 267). Seus pensamentos são interrompidos ao perceber que o monstro o observa pela janela. Ao vê-lo, Victor destrói o protótipo no qual vinha trabalhando. Concluindo que o cientista está irredutível, o monstro afirma “Estarei presente na noite de seu casamento.” (p. 269).

Na manhã seguinte, Victor parte para Irlanda. Ao chegar, é tratado com desprezo e desconfiança, e logo descobre o motivo. Um assassinato fora cometido na noite anterior, e acreditam ser ele o culpado. Quando vê o corpo da vítima, Victor descobre, para seu horror,

que é ninguém menos que Henry Clerval. O choque o deixa doente por dois meses, sofrendo de febre e delírios. Victor acaba sendo inocentado, e é levado pelo pai de volta para Genebra.

Em casa, Victor consente em se casar logo com Elizabeth, pois acredita que a ameaça do monstro significava que o mataria na noite de núpcias. Na tentativa de dar uma última alegria para o pai e a “prima”, reafirma seu desejo pela união com a noiva, mas a avisa de que teria um segredo terrível para revelar no dia seguinte ao casamento. Os preparativos são realizados, os dois se casam e partem para a lua de mel, ficando em uma hospedaria à beira-mar. Na noite da data marcada pelo monstro, Elizabeth se recolhe para o quarto antes do noivo. Poucos minutos passam quando Victor escuta seus gritos. Mas quando entra no quarto, já é tarde demais. “Ali estava ela, inanimada, sem vida, a cabeça descaída, o semblante pálido e distorcido meio encoberto pelo cabelo. Para onde quer que olhe, vejo a mesma imagem — os braços lívidos dela e seu corpo desfalecido atirado pelo assassino sobre o esquife nupcial.” (p. 301). Victor vê o monstro observando-o pela janela, e tenta detê-lo com um tiro, mas a Criatura escapa.

De volta ao lar, a notícia do assassinato de Elizabeth provoca a morte prematura de seu pai. Todos os pensamentos de Victor se voltam para vingança, e ele começa a pensar nas melhores formas de capturar o monstro. Depois de levar seu relato a um incrédulo juiz criminal da cidade, decide que deve lidar com sua criação sozinho, e se compromete a “destruí-lo na vida ou na morte”. (p. 307). Com isso, abandona Genebra, e começa sua peregrinação atrás do monstro, seguindo rastros deixados intencionalmente. De barco pelo Mar Negro, depois pela então região da Tartária e em seguida pela Rússia, o caminho de criador e criatura chega ao Ártico, até o momento em que ambos são vistos por Walton e sua tripulação. Pouco antes, Victor quase o alcançara, mas com a quebra do gelo, ficará para trás. Chegando ao fim de seu relato, pede que Walton lhe prometa que não deixará o monstro escapar, caso ele mesmo morra antes de atingir seu objetivo.

Nas últimas páginas, Walton reassume o papel de narrador. O explorador tem seus próprios problemas: seu navio corre o risco de ser esmagado pelo gelo, e a tripulação está à beira de um motim, insistindo que o capitão recue — atitude condenada por Victor, que os incita a continuar. Seu discurso, porém, não logra êxito e parece drenar suas últimas forças. Victor sobrevive por apenas mais alguns dias. Em sua última conversa com Walton, justifica seu ódio e insistência na destruição da Criatura.

Num acesso de louco entusiasmo, criei um ser racional e tornei-me responsável por ele, por assegurar-lhe até onde estivesse a meu alcance, felicidade e bem-estar. Esse

era meu dever, mas havia algo ainda mais importante. Minhas obrigações para com os seres de minha própria espécie clamavam muito mais pela minha atenção, uma vez que incluíam, em maior proporção, felicidade ou infelicidade. (p. 326)

Após insistir que o explorador cumpra sua promessa, Victor Frankenstein falece. Walton mal tem tempo de processar o luto, pois, após deixar brevemente sua cabine e retornar, encontra a Criatura ao lado do corpo de Victor. Aos prantos, ele declara que Frankenstein é mais uma de suas vítimas, e pede seu perdão. Walton o acusa de hipocrisia, e o monstro responde que seu criador nada sofrera na consumação da vingança comparado a seu próprio sofrimento. “Meu coração foi feito” afirma, “para ser suscetível ao amor e à compaixão e, quando levado à maldade e ao ódio, porque miserável, a violência de tal transformação era suportada de forma tão torturante que não podes imaginar.” (p. 329). O monstro afirma que irá dar fim à própria existência, se jogando em uma pira funerária. Ele sai pela janela e é tragado pelo mar, desaparecendo de vista.

## 1.2 *Frankenstein* na história dos monstros

Após esse resumo sobre a trama de *Frankenstein*, é possível ver com mais clareza o papel que a Criatura irá desempenhar na narrativa, bem como perceber como são as características monstruosas que definem sua trajetória. Seu aspecto, descrito como horrendo em diversos momentos, irá provocar sua exclusão da sociedade, e, conseqüentemente, o levará a odiar não apenas a humanidade como um todo, mas sobretudo o responsável por sua existência miserável: Victor, seu criador. Antes de prosseguirmos nossa análise, para compreender de que forma o romance constrói essa monstruosidade, precisamos definir o que de fato torna algo ou alguém monstruoso, e desse modo, delinear um conceito para o termo “monstro”.

Não se trata de uma tarefa simples, pois quando analisamos as representações da monstruosidade ao longo da história ocidental, percebemos que suas formas e significados variam no tempo e no espaço. Para dar conta dessa variedade, é preciso pensar uma conceituação flexível do termo. Por isso, recorreremos a Jeffrey Cohen e a Stephen T. Asma, autores que pensam o monstro como uma categoria cultural, que pode ser usada em áreas de conhecimento diversas, como religião, biologia, literatura e política. Isso significa que o monstro pode assumir diferentes formas e significados, que variam de acordo com o contexto

cultural em que ele se insere. Podemos então vê-lo como um habitante de terras longínquas, uma manifestação de ira divina, ou até mesmo seres humanos com deficiências físicas.

Cohen afirma que os monstros podem ser chaves de leitura das sociedades que os criam. A significação de um monstro não se encerra em si mesma, uma vez que a figura monstruosa é a representação de medos, ansiedades e preconceitos de um determinado período e lugar. Sua materialidade — sujeita a diversos aspectos sociais, históricos, biológicos e até políticos — nunca é fixa, mas ambígua, ao mesmo tempo corpórea e incorpórea, ainda quando deixa rastros. Nem mesmo a morte física é capaz de conter seu retorno. “Sua ameaça”, explica Cohen, “é sua propensão a mudar.” (2000, p. 28). Por isso, a história dos monstros é feita de construções e reconstruções. Para compreendermos o que significava ser um monstro nos tempos de Mary Shelley, vamos retomar alguns pontos dessa trajetória.

Algumas das primeiras figuras monstruosas conhecidas no mundo ocidental aparecem nas obras literárias de Homero e Hesíodo. Criaturas fantásticas também eram mencionadas em relatos de viagens de soldados, que absorviam as lendas dos locais por onde passavam. A incipiente História natural também se apropriou dessas narrativas, de modo que até o século XVII, os três gêneros se retroalimentavam. Os estudos nas áreas de zoologia e biologia não observavam o mesmo rigor científico atual, e, em um mundo praticamente inexplorado, era bastante razoável concluir que criaturas semelhantes a dinossauros viviam na Índia e em outros lugares distantes e misteriosos. (cf. ASMA, 2011, p. 32).

Os monstros desde cedo exerceram a função de ser o Outro, aqueles que estão sempre à parte, distantes, dotados de uma estranheza extrema. Nas palavras de Cohen, eles são a diferença feita carne. É a incorporação “do Fora, do Além — de todos aqueles *loci* que são retoricamente colocados como distantes e distintos, mas que se originam no Dentro” (COHEN, 2000, p. 32). É possível inscrever no corpo monstruoso qualquer tipo de alteridade: de espécie, gênero, etnia, orientação sexual, nacionalidade, entre outros.

Asma pontua que embora a visão geral no mundo antigo sobre o tema fosse amplamente sensacionalista, existia uma minoria mais racionalista. Um exemplo é a pesquisa de Aristóteles na área da teratologia — o estudo de malformações durante a gestação, os chamados “nascimentos monstruosos”. O filósofo acreditava que os organismos possuíam instruções formais que definiriam suas características fisiológicas, como o número de membros e suas posições no corpo. Monstros seriam o resultado de uma interrupção ou

corrupção dos processos reprodutivos, o que explicava seu caráter recorrente. (cf. ASMA, 2011, p. 47). Mesmo dentro da análise aristotélica, porém, o propósito dos monstros ainda não parecia óbvio.

Na medida em que o mundo se torna predominantemente monoteísta, outras questões surgem, pois, agora, essas criaturas deveriam ser pensadas existindo em um mundo sob a tutela de uma divindade única, onipresente e onisciente. Para compreender melhor essa dinâmica, podemos recorrer à Timothy Beal (2020). Segundo o autor, é muito comum pensarmos o monstro como um inimigo da ordem humana e divina. Entretanto, também pode assumir o papel de enviado do divino e do sagrado, trazendo uma ordem radicalmente diferente daquela conhecida pelos seres humanos. “É uma invasão do que podemos chamar de caos sagrado e desorientação dentro do eu, da sociedade e do mundo”, explica Beal (2020, p. 298)<sup>14</sup>.

Em outras palavras, embora disruptivo, o monstro seguiria ordens superiores. Para Asma, um bom exemplo disso é a aquiescência de Deus ao experimento que o Diabo faz com Jó, destruindo todos os seus bens na tentativa de provar a transitoriedade de sua fé. Esse tipo de conduta não é um caso isolado no Novo Testamento, e mesmo episódios como a possessão de Judas (em Lucas, 22:3), poderiam ser lidos como mais um passo na sequência criada por Deus para a redenção cristã.” Ainda dentro da história de Jó, encontramos Behemot e o Leviatã, criaturas gigantes que, tal qual o Diabo, operam como “lacaio” de Deus. “Eles atuam como outdoors vivos para a sublime criatividade e autoridade inspiradora de temor de Deus.” (ASMA, 2011, p.64)<sup>15</sup>. Aliados do Criador, representam sua face mais caótica e assustadora. Outras criaturas dignas de nota são as mencionadas no Apocalipse de João, como o dragão de sete cabeças identificado como Satã, o monstro marinho com sete cabeças felinas e uma besta com chifres que surgiria de dentro da terra.

Estes monstros servem a um propósito na Idade Média: demonstrar que a insurgência religiosa deve ser abatida e condenada pela justiça esmagadora de Deus. “Eles são símbolos do que os homens inevitavelmente se tornarão, peões em vários regimes de tortura, se

---

<sup>14</sup> No original: “It is an invasion of what we might call sacred chaos and disorientation within self, society, and world.”

<sup>15</sup> No original: “They act as living billboards for God’s sublime creativity and awe-inspiring authority.”

tentarem governar sem a orientação e aprovação de Yahweh (ASMA, 2011, p. 69)<sup>16</sup>. A partir destes exemplos, percebemos que todo monstro constitui, segundo Cohen, uma narrativa dupla, “uma que descreve como o monstro pode ser e outra — seu testemunho — que detalha a que uso cultural o monstro serve.” (2000, p. 42). Os monstros bíblicos são aquilo que o autor define como “monstros de proibição” e tem uma função específica: atentar às fronteiras que não podem, e jamais devem ser cruzadas.

Ao mesmo tempo em que trazia novos monstros, o monoteísmo — especialmente o cristianismo — trazia também novos heróis. Asma aponta o poema escandinavo *Beowulf* (1100)<sup>17</sup> como um dos primeiros exemplos dessa mudança, pois embora seja claramente inspirado em lendas nórdicas, já apresenta alguns elementos cristãos. O principal é a forma ambivalente que trata a bravura de seu herói homônimo e a monstruosidade de seu principal adversário, Grendel. Na Antiguidade, caçadores de monstro como Beowulf têm sua coragem e orgulho inflados para que possam derrotar criaturas assustadoras. Para o mundo cristão, porém, o heroísmo está no sofrimento. “A vitória não vem mais quando o herói está de pé sobre o monstro morto; vem na próxima vida, depois de ter vivido humildemente e provado a si mesmo ao acomodar grandes quantidades de sofrimento injusto.” (ASMA, 2011, p. 99)<sup>18</sup>. De acordo com essa mesma lógica, o monstro cristão é, por sua vez, apenas “uma alma confusa que precisa de um abraço em vez de um golpe de espada.” (ASMA, 2011, p. 100)<sup>19</sup>.

Possuiriam alma, então, os monstros? A pergunta é importante porque, para filósofos como Agostinho, isto é o que diferencia os seres humanos de outras criaturas vivas. Ter alma significa possuir racionalidade, e desse modo, ser capaz tanto de pecar quanto de se redimir. Por isso, monstros que exibissem algum tipo de racionalidade teriam também uma certa dose de humanidade. E de acordo com Asma, “envolvido nesta humanidade está o potencial para a redenção, imortalidade e posição legal e moral.” (2011, p. 81)<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> No original: “They are symbols of what men will inevitably become, pawns in various regimes of torture, if they attempt to rule without the guidance and approval of Yahweh.”

<sup>17</sup> Segundo Asma, muitos pesquisadores apontariam que esta é a data da primeira cópia manuscrita do poema. Porém, a história já seria conhecida por relatos orais anteriores.

<sup>18</sup> No original: “Victory no longer comes when the hero is standing over the slain monster; it comes in the next life, after one has lived humbly and proven oneself by accommodating large amounts of unjust suffering.”

<sup>19</sup> No original: “... but only a confused soul who needs a hug rather than a sword thrust”.

<sup>20</sup> No original: “Entailed in that humanity is the potential for redemption, immortality, and legal and moral standing”.

A questão da racionalidade não parece muito relevante quando pensamos em criaturas como o Leviatã. Entretanto, quando chegamos aos séculos XV e XVI, esse aspecto se torna fundamental para entendermos os monstros mais marcantes do período: os demônios. Definidos por Asma como “monstros sobrenaturais”, sua nomenclatura diz respeito a sua corporeidade fluída e sua capacidade de possuir seres humanos, usando-os para fins abomináveis. Muito da mentalidade medieval sobre os monstros sobrenaturais pode ser contemplada na história de Santo Antão, considerado o pai dos monges. As lendas a seu respeito contam que o religioso era constantemente perseguido por demônios e espíritos malignos, o que o teria levado a se isolar no deserto enquanto lutava contra as tentações e preservava seu ascetismo. Sejam demônios menores ou o próprio Satã, ele afirmava que no fundo, todos não passam de anjos caídos. “São de fato personagens trágicos que se tornaram infelizes por sua rebelião e agora procuravam tornar os homens infelizes.” (ASMA, 2011, p.106)<sup>21</sup>. O motivo para perseguirem os cristãos seria simplesmente inveja. No fundo, seriam criaturas dignas de pena.

O que percebemos nos monstros do mundo monoteísta é uma limiaridade ontológica, que pode ser física — representada no corpo das criaturas descritas no Apocalipse, formados de diferentes partes de outros animais — e também moral — os demônios um dia já foram anjos, mas mudaram de status ao se rebelarem contra Deus. Em ambos os casos, os monstros dificultam qualquer tentativa de classificação. Nas palavras de Cohen, “são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática.” (COHEN, 2000, p. 30). Refletir sobre os monstros, portanto, exige também pensar em um sistema que abrace essa ambiguidade. No caso dos demônios, isso significa entender sua proximidade com os humanos. Se mesmo os anjos caíram, o que esperar de nós?

Isso nos leva às bruxas e bruxos, os associados humanos dos demônios. As sociedades cristãs dos séculos XV e XVI são marcadas pela perseguição a qualquer forma de heresia. O interesse pelas bruxas, porém, vai até o século XVII, como no caso dos tribunais da Nova Inglaterra (cf. ASMA, 2011, p. 107). “Tentadas por desejos faustianos, pessoas marginalmente corruptas podem ser transformadas em servos irremediáveis dos demônios”.

---

<sup>21</sup> No original: They are in fact tragic characters who have made themselves miserable by their rebellion and now seek to make men miserable.”

(ASMA, 2011, p. 108)<sup>22</sup>. Funcionando como marionetes de entes demoníacos, as bruxas podiam se transformar em animais, amaldiçoar crianças e até fazer órgãos sexuais desaparecerem.

Do mesmo modo que havia bruxas, havia seus caçadores. Sob a tutela do Papa Inocêncio VIII, no século XV, Heinrich Institoris e Jakob Sprenger foram incumbidos de perseguir e erradicar os supostos servos do demônio. O conhecimento adquirido nesse processo foi compilado por Institoris no *Malleus Maleficarum* (1486), um dos mais famosos manuais de caçar bruxas. De acordo com Asma, a linha de pensamento defendida no *Malleus* buscava um meio-termo entre duas visões da época sobre o assunto: a de que a bruxaria seria um processo ilusório, e a contrária, de que os feitiços e bruxarias produzidos por demônios de fato alteravam a realidade. (cf. ASMA, p. 114). O manual não discordava da primeira visão, mas também não concordava completamente com a segunda, pois assumir que os demônios eram capazes de alterar a realidade implicava em desmentir a soberania de Deus. A explicação encontrada por Institoris foi a de que os demônios eram grandes conhecedores do mundo natural, e por isso, eram capazes de manipular sua matéria prima básica. Desse modo, quando demônios criavam visões apavorantes, ou auxiliavam bruxas a amaldiçoarem, torturarem e até mesmo transformarem pessoas em animais, eles não estavam criando algo de novo dentro da natureza de Deus, mas manipulando os componentes mais básicos desta, de forma a alterar a realidade. Como explica Asma, dentro desta perspectiva, o trabalho dos demônios é muito mais próximo da química do que da magia. “Assim como a forma do carvalho existe como um germe na bolota, também toda a natureza está repleta de microsementes que, quando acionadas, alteram o mundo perceptível de maneiras significativas”, explica Asma (2011, p. 116)<sup>23</sup>. E complementa: “Os demônios entendem esses mecanismos, que são invisíveis para os humanos, e arquitetam resultados de maneiras que parecem milagrosas para nós”, confirma o autor (2011, p. 116)<sup>24</sup>.

A explicação encontrada no *Malleus* não apenas evitou uma postura herética, como também inseriu os demônios dentro dos planos divinos. Estas criaturas existem e são capazes de alterar o mundo físico simplesmente porque Deus lhes permite, já que a manipulação da

---

<sup>22</sup> No original: “Tempted by Faustian desires, marginally corrupt people could be made into irredeemable servants of the demons”.

<sup>23</sup> No original: “Just as the form of the oak tree exists as a germ in the acorn, so too all of nature is filled with microseeds that, when triggered, alter the perceivable world in significant ways.”

<sup>24</sup> No original: “Demons understand these mechanisms, which are invisible to humans, and they engineer outcomes in ways that look miraculous to us.”

matéria seria diferente da criação, e não desafiaria o comando de Deus. “Permitir que insignificantes demônios imbecis e seus mesquinhos clãs de bruxas desfizessem o belo plano cósmico divino prejudicaria muito a imagem de Deus, a menos que Ele estivesse realmente dando sua permissão para esse sofrimento” (ASMA, 2011, p. 116)<sup>25</sup>. O mistério que não foi solucionado, porém, era o porquê de Deus permitir que os demônios tivessem esse poder.

Ao contrário das bruxas, as vítimas de possessão não eram completamente responsabilizadas por seus atos. Nesses casos, era possível realizar um ritual de exorcismo para salvar o indivíduo. Porém, se após muitas tentativas o exorcismo fracassasse, era possível chegar a duas conclusões: ou a possessão era uma punição divina, de modo que a vítima deveria ser abandonada a sua própria sorte, ou a fé do exorcista não era forte o suficiente, e ele deveria ser substituído. (cf. ASMA, 2011, p. 119-120). A mensagem principal que a Era Medieval parece trazer é simples: monstros podem ter causas espirituais, mas sua existência é real, e a única forma de se ver livre deles é por meio da humildade e da submissão a Deus.

O período que vai do século XVI a XIX, porém, será marcado por uma mudança de paradigma que retira os monstros do contexto divino e estabelece seu lugar no mundo natural. Filósofos, cientistas e naturalistas passam a defender uma abordagem menos supersticiosa de monstros e criaturas exóticas encontradas na natureza. Um dos exemplos, no século XVII, é *Nova Atlântida* (1626), obra do filósofo inglês Francis Bacon, que imagina a criação de sociedades científicas voltadas para a pesquisa e troca de informação entre cientistas. A fantasia de Bacon se tornou realidade nos anos seguintes, através da criação de sociedades de pesquisa como a Royal Society, na Inglaterra, a Académie des Sciences francesa e a American Philosophical Society, nos Estados Unidos. Fundadas respectivamente em 1660, 1666 e 1743<sup>26</sup>, estas instituições abraçam uma nova epistemologia que prega a observação experimental como forma de obter conhecimento, e estende seu ceticismo para outras culturas e qualquer superstição popular (cf. ASMA, 2011, p. 127).

A partir do século XVIII, o trabalho de naturalistas como Lineu, Buffon e Lamarck busca organizar de forma lógica os animais através de critérios como ambiente, morfologia, funções fisiológicas, entre outros (ASMA, 2011, p. 128). Nesse processo, superstições são postas à prova, e criaturas como os unicórnios, os cinocéfalos e os ciclopes começam a ser

---

<sup>25</sup> No original: “Letting insignificant chump demons and their paltry witch covens undo the beautiful divine cosmic plan would reflect very badly on God, unless God was actually giving his permission for this suffering”.

<sup>26</sup> Informação retirada dos sites das próprias instituições, que estarão listados na bibliografia desta dissertação.

entendidos exclusivamente como seres imaginários. Como é apontado por Asma, os séculos anteriores também possuem exemplos de obras com objetivos semelhantes, como o exemplo do *Physiologus*, no século II, e *Liber Monstrorum*, no século XII, compêndios de caráter enciclopédico com objetivo de classificar os animais existentes, incluindo aqueles considerados monstros. Entretanto, tais obras não possuíam o mesmo rigor científico e empírico que seria observado nos naturalistas do século XVII.

O cientificismo não se limitou ao mundo natural, e provocou mudanças na percepção que havia sobre o ser humano e seus processos biológicos. Nesta discussão sobre monstruosidade, uma das áreas mais impactadas é a da teratologia, que ainda carregava uma forte interpretação moral e religiosa. Segundo Asma, a figura geralmente creditada por mudar essa percepção foi o médico Ambroise Paré, no século XVI. Influenciado por filósofos como Aristóteles, Hipócrates e Empédocles, Paré acreditava que a imaginação materna seria uma das grandes causas dos nascimentos monstruosos. Tratava-se, portanto, de um processo fisiológico “que começa como uma impressão sensorial perturbadora e termina com um feto distorcido.” (ASMA, 2011, p. 147)<sup>27</sup>. Mulheres grávidas não deveriam ver ou imaginar coisas monstruosas durante a concepção e os primeiros meses de formação do bebê.

Apesar de sua visão parecer estapafúrdia para nosso entendimento contemporâneo, Paré já demonstra um senso de causalidade. Ele não acreditava na capacidade dos demônios de ter relações sexuais com seres humanos, contrariando um pensamento recorrente da época. Os nascimentos monstruosos faziam parte da natureza, e suas causas deveriam ser procuradas dentro desse mundo. Essa concessão permitiu que experimentos anteriormente proibidos pudessem ser feitos. Os séculos seguintes a Paré são marcados por um grande desenvolvimento das ciências como física, biologia e química, permitindo uma abordagem mais racionalista sobre os fenômenos físicos do mundo natural e do ser humano. Os organismos passam a ser vistos como máquinas elegantes, e os corpos são cada vez mais atomizados e analisados.

Para Asma, um dos pioneiros nessa abordagem no século XVIII é Julien Offray de La Mettrie. Sua proposta é uma visão do corpo humano como resultado de processos mecânicos que não envolvem Deus ou a existência da alma. “Ele [La Mettrie] menospreza a humanidade ao longo de seus escritos em uma tentativa de dar aos seres humanos uma imagem mais precisa de si mesmos, privada de espíritos mágicos e da arrogância centrada na espécie”

---

<sup>27</sup> No original: One that begins as a disturbing sense impression and ends with a distorted fetus”.

(ASMA, 2011, p.150)<sup>28</sup>. Considerada escandalosa para a época, a abordagem de La Mettrie pode ser inserida dentro do projeto de desmistificação do homem proposto pelo Iluminismo, que permitiria o fim das superstições e o reconhecimento de uma natureza humana universal.

Dentro dessa visão materialista, o estudo dos monstros se torna uma forma de compreender o funcionamento das normas da natureza — e do que existiria por trás das variações dessas normas. Os estudos de embriologia do início do século XIX desempenham um papel importante nesse processo. Entre os nomes citados por Asma, nos interessa pensar brevemente nas pesquisas de John Hunter e William Lawrence.

Cirurgião e historiador natural, Hunter também estudava e colecionava fetos com características monstruosas. Ele acreditava que embriões em desenvolvimento possuíam uma espécie de código interno que guiava sua formação, e, indo na contramão das teorias em voga, especulava que as monstruosidades eram causadas por problemas nesse código, e não no ambiente uterino. Seguindo os passos de Ambroise Paré, Hunter entendeu que o nascimento de monstros obedecia a regras lógicas. Não eram simplesmente desvios caóticos da norma, mas se distanciavam da normalidade de maneiras previsíveis e repetidas. (cf. ASMA, 2011, p.155).

Assim como John Hunter, William Lawrence também tinha suas dúvidas sobre a influência de forças externas no surgimento de monstros, defendida pela hipótese pré-formacionista. Para os naturalistas que acreditavam na origem divina da natureza e de seus habitantes, esta visão era mais palatável que a de Hunter, pois confirmava que todas as criaturas seriam geradas de forma perfeita por Deus. Monstros seriam exceções, causadas por fatores que fugiam ao controle (cf. ASMA, 2011, p. 159). Lawrence, porém, acreditava que os seres vivos, incluindo os humanos, eram resultado de processos puramente biológicos. Em suas pesquisas de fetos, o cirurgião percebeu que estes processos podiam sofrer variações em todos os humanos, em diferentes níveis. Mesmo em casos extremos, como de fetos acéfalos, a gestação poderia durar até o fim, e a criança só falecer depois do nascimento. (cf. ASMA, 2011, p. 160). Do mesmo modo que Hunter, Lawrence demonstrava que a existência de monstruosidades não seria um desvio de preceitos divinos, mas faria parte das leis naturais.

É dentro desse contexto, em que novas teorias deixam pouco espaço para explicações teológicas sobre a natureza e os monstros, que Mary Shelley publica a primeira edição de

---

<sup>28</sup> No original: “He [La Mettrie] belittles humanity throughout his writings in an attempt to give mankind a more accurate picture of itself, divested of magical spirits and species-centric arrogance.”

*Frankenstein*, em 1818. A escritora não apenas era amiga de William Lawrence, como estava familiarizada com as pesquisas sobre a origem da vida realizadas por ele e outros médicos e cientistas, como Hunter, Luigi Galvani e Alessandro Volta. Em círculos mais conservadores, diferentes daquele que a autora frequentava, porém, tais pesquisas não eram vistas com tanta credibilidade. O próprio Lawrence acabaria suspenso do Royal College of Surgeons, por causa de sua visão materialista — tida como radical — expressa no livro *Lectures on Physiology, Zoology and the natural history of man* (1819). A ideia de que Victor Frankenstein cria seu monstro usando apenas ciência, ocupando um papel que anteriormente estaria restrito a Deus ou à própria natureza, poderia, portanto, ser chocante para muitos dos leitores de Mary Shelley.

Não foi esse aspecto da narrativa, porém, que monopolizou as atenções da crítica literária em um primeiro momento. Publicado inicialmente de forma anônima, as primeiras críticas ao romance estavam ligadas a seu suposto caráter político. Baldick aponta que a única pista na 1ª edição à identidade do autor era a dedicatória destinada a William Godwin, pai de Mary Shelley. O escritor inglês era conhecido por fazer parte de uma geração de romancistas influenciados pelos ideais da Revolução Francesa — Robert Bage, Elizabeth Inchbald, Thomas Holcroft e a mãe da autora de *Frankenstein*, Mary Wollstonecraft —, que incluíam comentários e críticas às instituições de poder tanto nos seus textos políticos, quanto nos de ficção. Em um de seus trabalhos mais conhecidos, *Enquiry Concerning Political Justice* (1793), Godwin descreve a monarquia e a aristocracia como instituições monstruosas (cf. BALDICK, 1987, p. 24). O feudalismo, por exemplo, seria “um monstro feroz, devorando, de onde quer que viesse, tudo o que o amigo da humanidade considera com apego e amor”. (GODWIN apud BLADICK, 1987, p. 24)<sup>29</sup>. A relação entre o autor desconhecido e Godwin foi o suficiente para que fomentasse leituras atentas ao seu conteúdo supostamente subversivo.

Nas primeiras críticas, publicadas em veículos como o jornal político *The Quaterly Review*, o aspecto mais comentado é a afinidade com os ideais políticos de Godwin, e a falta de moral, lida em certos casos até mesmo como crueldade, por parte de seu desconhecido autor. O romancista Sir Walter Scott, ao comentar sobre a obra na publicação *Blackwood's Edinburgh Magazine*, também ressaltou os efeitos de choque provocados, mas para Baldick,

---

<sup>29</sup> No original: “was a ferocious monster, devouring, wherever it came, all that the friend of humanity regards with attachment and love.”

foi mais generoso com a obra, ao destacar também sua “imaginação poética”. (cf. BALDICK, 1987, p. 57). A impressão é que, ao menos para a grande maioria dos críticos, a crueldade observada na obra não necessariamente estava ligada ao trabalho científico descrito por Mary Shelley. Nas palavras de Baldick, “o romance pareceu a esses primeiros leitores inculcar, nas palavras do *Quarterly Review*, ‘lição nenhuma’, com exceção da crítica radical Godwiniana da injustiça.” (BALDICK, 1987, p.58)<sup>30</sup>.

Foi na já citada adaptação teatral de Richard Brinsley Peake que o caráter transgressor da invenção de Frankenstein é abordado de forma mais explícita. Além de trazer a palavra “presunção” em seu título, e incluir a figura do ajudante Fritz, comentada na introdução da dissertação, o próprio texto da peça reforçava o crime moral do cientista. Após dar vida à Criatura, Victor dizia “ah, que eu pudesse revogar meu trabalho ímpio, ou extinguir de repente a centelha que tão presunçosamente concedi.” (PEAKE apud BALDICK, 1987, p. 59)<sup>31</sup>. Somado a isso, está o fato de que, na peça, o monstro é reduzido a encarnação da presunção impiedosa de seu criador, ao ter sua inteligência e sensibilidade substituídas pela “mente de um bebê” (PEAKE apud BALDICK, 1987, p.5)<sup>32</sup>. Essa escolha criativa faz do personagem “uma imagem visível do vício presunçoso” (BALDICK, 1987, p.59)<sup>33</sup>, aproximando-se mais dos monstros da Antiguidade e do Cristianismo, do que bebês acéfalos pesquisados por Hunter e Lawrence.

Ao revisar seu romance para a edição de 1831 — a que serviria de base para a grande maioria das edições modernas —, a autora reforça o caráter de advertência do romance nas falas de Victor. Como Baldick aponta, o cientista inclusive se refere a seu monstro como “monumento vivo à presunção e à descuidada ignorância que eu largara à solta no mundo.” (SHELLEY, 2015, p.159)<sup>34</sup>. Baldick também destaca o uso em diferentes momentos do termo “profano” (no original, “unhallowed”) para se referir a seu trabalho científico, como no momento em que observa seus familiares chorando sobre o túmulo dos recém-falecidos

<sup>30</sup> No original: “The novel appeared to these early readers to inculcate, in the *Quarterly Review*'s words, 'no lesson', unless it were the radical Godwinian critique of injustice.

<sup>31</sup> No original: “oh that I could recall my impious labour, or suddenly extinguish the spark which I have so presumptuously bestowed.”

<sup>32</sup> No original: “the mind of an infant”.

<sup>33</sup> No original: “as a visible image of presumptuous vice.”

<sup>34</sup> A edição usada por Baldick é de 1969, publicada pela Oxford. Os trechos destacados nesse parágrafo foram escolhidos dentre os apontados por Asma porque puderam ser encontrados na edição em inglês da Penguin Classics, de 2006, e na edição citada nesta dissertação, publicada pela Penguin Classics em parceria com Companhia das Letras, em 2015.

William e Justine, e afirma serem estes as duas primeiras vítimas de suas “artes profanas” (SHELLEY, 2011, p.170).

Como um construto cultural, o monstro de *Frankenstein* traz na sua constituição física as ansiedades e temores sobre o papel transgressor das ciências presente nos séculos XVIII e XIX. A Criatura é o produto direto de uma transgressão dos limites considerados humanos. Ao confeccioná-lo de forma artificial, através da junção de partes de diferentes cadáveres, Victor não apenas usurpa um papel que seria de Deus ou da natureza, mas também reverte o irreversível, ao reanimar um corpo que já passou pela morte física. O monstro de Frankenstein desempenha deste modo, o papel de policiar as fronteiras daquilo que é possível, especificamente, os caminhos que os seres humanos podem ou não cruzar. Como explica Cohen (2000, p. 41), ao estar nos “limites do conhecer”, o monstro funciona como “uma advertência contra a exploração de seu incerto território”.

Nessa perspectiva, os assassinatos e crimes cometidos pela Criatura são a consequência esperada. Do mesmo modo que os monstros bíblicos, a criatura de Frankenstein delimita caminhos que não devem jamais ser percorridos, e o preço que pagamos por ultrapassá-los: “Dar um passo fora dessa geografia oficial significa arriscar sermos atacados por alguma monstruosa patrulha de fronteira ou — o que é pior — tornarmo-nos, nós próprios, monstruosos.” (COHEN, 2000, p. 41). Até sua morte, no fim do romance, Victor carregará a culpa de ter colocado sobre a terra o assassino de seus amigos e familiares, culpa que, somada a um senso de responsabilidade pela humanidade, seria a justificativa para seu desejo de extermínio de sua criação. Como o cientista explica a Walton em seus momentos finais: “Ele deve morrer, para não tornar mais ninguém tão miserável quanto a si mesmo.” (SHELLEY, 2015, p.326).

Entretanto, pensar na Criatura apenas sob a perspectiva de seu caráter transgressor seria limitá-lo, pois a monstruosidade se constrói através de diversos aspectos. Para além do seu significado dentro do contexto cultural da época, a Criatura é monstruosa principalmente por causa de sua ambiguidade desconcertante e pela impossibilidade de se encaixar em definições: o monstro está vivo, mas não como os outros humanos, está vivo graças à sua origem artificial; é um corpo fragmentado, dotado de características que o diferenciam de forma extrema dos outros seres humanos (proporções exageradas, força e resistência fora do comum); sua composição desafia as “demasiadamente precisas leis da natureza” (cf. COHEN, 2000, p. 31). Mesmo dentro do cientificismo da sociedade moderna, o monstro de Frankenstein permanece inclassificável.

A diferença monstruosa da Criatura, que a coloca na posição de Outro, é justamente sua ambiguidade. Seu corpo fragmentado, artificial e incerto desafia qualquer capacidade de compreensão dos personagens do romance — e isso a desumaniza. O tratamento que recebe é cruel porque ela não é vista como um ser humano, um sujeito, e desse modo, não deve ser tratado como tal. A corporeidade do monstro de Frankenstein não pode em momento algum do romance ser transcendida ou esquecida. Por esses aspectos, a Criatura se encaixa no conceito de monstruosidade definido por Margrit Shildrick, ou seja, de um ser que não consegue atender a um ideal de corpo bem restritivo, com suas características bem definidas e classificáveis, e limites especificados. Um corpo como esse é tão impenetrável, isolado em si mesmo, que não parece habitar o mundo ou possuir materialidade. Por conta disso, é praticamente imperceptível.

Para Margrit Shildrick, essa descrição corresponde a um ideal de corporeidade que existe desde Descartes, e se baseia na divisão Cartesiana do corpo e da mente. A visão do corpo como a máquina elegante, citada anteriormente neste capítulo, implica também na ideia de que este não é mais do que um recipiente para a mente, onde a verdadeira subjetividade do indivíduo se localiza. Apesar de ligada ao corpo, a mente humana não estaria sujeita às mesmas leis que ele. Nesse esquema, ser um sujeito autônomo implica então em estar desligado da materialidade do mundo, sem ser afetado por ele, ou mesmo afetá-lo. “Ser um eu é, acima de tudo, distinguir-se do outro, ser ordenado e discreto, seguro dentro dos limites bem definidos do corpo, em vez de ser realmente o corpo.” (SHILDRICK, 2002, p. 50)<sup>35</sup>.

Nesse contexto, todo aquele cujo corpo não consegue se passar por imperceptível, fechado em si mesmo, impenetrável, encontra problemas para ser visto como sujeito. “Ao montar um modelo de tal invulnerabilidade, é inevitável que para todos nós haja uma luta para manter os limites necessários, enquanto para uma minoria substancial que vivencia alguma forma de ruptura corporal ou anomalia congênita, o ideal está fora de alcance.” (SHILDRICK, 2002, p.51)<sup>36</sup>. Nesse ponto, Shildrick ecoa Cohen. Assim como várias características sociais e biológicas podem ser inscritas na diferença extrema da monstruosidade, diferentes corpos podem desafiar o ideal do corpo limpo, apropriado e adequado descrito por Shildrick: mulheres, pessoas racializadas, pessoas com deficiências físicas, entre outros. Em todos esses

---

<sup>35</sup> No original: “To be a self is above all to be distinguished from the other, to be ordered and discrete, secure within the well-defined boundaries of the body rather than actually being the body.”

<sup>36</sup> No original: “In setting up a model of such invulnerability, it is inevitable that for all of us there is a struggle to maintain the necessary boundaries, while for a substantial minority who experience some form of corporeal breakdown or congenital anomaly, the ideal is beyond reach.”

casos, falamos daqueles cuja experiência de estar no mundo não pode ser ignorada ou transcendida. Na medida em que não são capazes de estar contidos em si mesmos, esses corpos causam ansiedade e se tornam vulneráveis ao outro.

A vulnerabilidade é para Shildrick essencial ao pensarmos no monstruoso, pois, assim como este, ela é “amplamente projetada no outro e mantida sob controle para não prejudicar a segurança do fechamento e da autossuficiência.” (2002, p. 1). Essa vulnerabilidade da Criatura é justamente o que a torna tão ameaçadora.

Por mais que o monstro possa ser apresentado como uma figura vulnerável por direito próprio em razão de sua própria falta de forma e definição fixas e seu suposto status de estranho, o que causa ansiedade é que ele ameaça expor a vulnerabilidade no coração de o modelo ideal de corpo/eu. (SHILDRICK, 2022, p. 1)<sup>37</sup>

Isso fica claro quando a Criatura se revela aos De Lacey. Enquanto o pai, cego, é a única pessoa no romance a tratá-lo de forma cordial, Félix o ataca sem sequer buscar entender o contexto da cena. Embora seja visto como uma ameaça, — e realmente possua uma resistência e força física superior à dos seres humanos — o monstro está constantemente vulnerável à rejeição alheia, que se manifesta em agressões verbais e físicas. Seu corpo é violado ao longo do romance, e isso se dá desde sua origem: utilizando cadáveres como matéria-prima, Victor não apenas usurpa da natureza a capacidade de gerar vida, como também reverte um estado irreversível, ao qual todos os seres vivos estão sujeitos: o da morte. Para o monstro, os detalhes de sua origem só aumentam seu ressentimento com seu criador, que o trouxe para uma existência desprezada por todos. Não é à toa que a epígrafe do romance seja o seguinte trecho de *Paraíso Perdido*: “Roguei a vós, ó Criador, que do meu barro / Moldásseis um homem? Pedi a vós / Que das trevas viésseis alçar-me...?” (MILTON apud SHELLEY, 2015, p. 52).

A vulnerabilidade da Criatura não é apenas física, mas também social, pois o impede de criar laços. Seu pedido por uma companheira é sua última tentativa de conseguir encontrar afeto. Quando se recusa a cumpri-lo, Victor deixa clara sua incapacidade de enxergar o monstro como um sujeito autônomo, digno dos mesmos direitos que os outros seres humanos. Sem a possibilidade de amar e ser amado, a Criatura assume então seu papel de Outro abjeto, dedicando sua existência a condenar seu criador à miséria humana. Quando Victor falece, o

---

<sup>37</sup> No original: “For all that the monster may be cast as a figure vulnerable in its own right by reason of its own lack of fixed form and definition and its putative status as an outsider, what causes anxiety is that it threatens to expose the vulnerability at the heart of the ideal model of body/self.”

monstro desiste de viver, pois já não existe nenhum outro ser humano que o motive a continuar vivo.

Mas, novamente, analisar a monstruosidade da Criatura apenas por um ponto de vista físico, seria limitar o personagem. Pois o monstro fala, mesmo após as alterações cautelosas feitas por Mary Shelley na terceira edição. Embora nunca seja visto como nada além de sua aparência desfigurada, o monstro se afirma como sujeito ao longo de todo o romance, inclusive narrando parte de sua história. A certeza que tem de sua própria subjetividade, somado a sua sensibilidade e eloquência, o tornam talvez até mais humano do que seu criador. Do mesmo modo que sua fisicalidade é ambígua, a moral do monstro se recusa a cair em maniqueísmos. Seu encanto e seu ódio pelo mundo são igualmente intensos, aproximando-o de forma desconfortável dos leitores. A moral ambígua da Criatura remete a outras obras e a uma tradição literária que surge antes que Mary Shelley publique seu romance, e permanece até hoje: a Literatura Gótica.

### 1.3 *Frankenstein* na literatura gótica

Do mesmo modo que reflete uma série de discussões científicas de sua época de publicação, *Frankenstein* também carrega muitos dos temas e discussões ligados à literatura de seu período. Isso, somado a uma série de outras características que serão explicitadas mais à frente, inserem o romance dentro da tradição da Literatura Gótica. Definir esta tradição pode não ser uma tarefa simples, mas é necessária para este trabalho.

Fred Botting estabelece como ponto de partida para a Literatura Gótica a Europa do século XVIII. Pautada pelo Iluminismo, a discussão estética do período valorizava escritas da cultura greco-romana e toda forma de arte que atendia a valores clássicos. Construções arquitetônicas, obras de arte, jardins e paisagens eram julgados por sua capacidade de se encaixar em conceitos como uniformidade, proporção e ordem. O bom-gosto se baseava em ideias de desenvolvimento e comportamento civilizado, que estavam entrelaçados com os costumes sociais como senso de dever público e doméstico, harmonia e propriedade (cf. BOTTING, 2005, p. 14).

A caracterização do século XVIII como um período marcado pela prevalência dos ideais Iluministas de racionalidade e maturidade implicou em considerar os períodos

anteriores, que não compartilhavam destes mesmos ideais, como opostos. Foi assim criada a ideia de um passado medieval constituído por costumes e práticas bárbaras, ignorância, superstição e selvageria. Esse recorte temporal recebeu o nome de “Gótico”, e suas manifestações — edifícios, ruínas, canções e romances — eram tratadas como produtos de mentes incultas, até mesmo infantis. (BOTTING, 2005, p. 15)

Dentro desse contexto, a Literatura possuía um propósito específico: trazer um senso de moralidade e racionalidade, ensinando os leitores a diferenciarem virtude e vício. (cf. BOTTING, 2005, p. 14). Essa preocupação por parte da crítica literária atravessou o século XVIII. Capazes de reproduzir um conjunto de ideias dominantes sobre a relação dos indivíduos com seu mundo social e natural, todas as narrativas eram reconhecidas, ainda que de modo implícito, como dotadas da capacidade de ordenar ou subverter costumes, morais e percepções. (cf. BOTTING, 2005, p. 20). As tentativas de distinguir entre formas “boas” ou “más” de escrita não é apenas uma empreitada estética, mas também moral. Nas palavras de Botting,

Isto marcou uma tentativa de complementar uma suposta incapacidade por parte dos romances e seu crescente número de leitores de discriminar entre virtude e vício e, assim, impedir sua sedução por caminhos ficcionais que estimulavam paixões antissociais e comportamentos corruptos. (2005, p. 18)<sup>38</sup>.

Características como extravagância, superstição, imaginação e selvageria vão, ao longo do século XVIII, sendo associadas não apenas a uma conotação negativa, mas também a um maior potencial imaginativo e criativo. Com isso, elementos e imagens ligados ao Gótico começam a ganhar novos significados e méritos, mesmo quando parecem desafiar diretamente os ideais neoclássicos. O conceito da sombra, por exemplo, serve para marcar as fronteiras necessárias para a construção de um mundo “iluminado” e delinea suas limitações; ela define limites e abriga aquilo que se recusa a se encaixar em categorias (nesse caso específico, dos valores neoclássicos). Outros elementos, como as ruínas e a noite também podem ser associados à monstruosidade, na medida em que desafiam a racionalidade e a finitude humana.

Podemos ver essas ideias sendo expressas em escolas literárias como a Poesia de Cemitério, em que vários motes que desafiavam o ideal racional neoclássico e o mundo iluminista eram explorados. Temas como a noite, a morte, as ruínas, os cemitérios e os

---

<sup>38</sup> No original: “it marked an attempt to supplement an assumed inability on the part of romances and their growing readership to discriminate between virtue and vice, and thus to forestall their seduction along fictional paths that stimulated antisocial passions and corrupt behaviour.”

fantasmas não são celebrados pelo que são em si, mas pelo que representam. Em “The Grave”, de Robert Blair, por exemplo, as imagens sobre a morte descritas servem menos para agradar um gosto pelo mórbido e mais para alertar sobre os perigos da falta de espiritualidade:

Em breve, muito em breve, tua base sólida falha;

E mergulha naquele lugar sombrio,

Onde *nem dispositivo, nem conhecimento*, jamais foi.

(BLAIR apud BOTTING, 2005, p. 22, grifo do autor).<sup>39</sup>

A relação que os Poetas de Cemitério estabelecem com esses elementos góticos é mais sofisticada do que simplesmente uma busca por excitação — embora ela também existisse. Nesse caso, o medo e as figuras sobrenaturais conjuradas por eles são valorizados por serem vistos como “emoções divinas”, semelhantes àquelas provocadas pelos antigos bardos — poetas como Shakespeare e Edmund Spenser —, e incapazes de serem reproduzidas por composições neoclássicas: “A selvageria da paisagem natural, as figuras maravilhosas e o estilo lírico tornaram-se sinais de uma reavaliação da escrita que privilegiava a inventividade e a imaginação sobre a imitação e a moralidade.” (BOTTING, 2005, p. 23)<sup>40</sup>.

Essas reflexões eram apoiadas pelo trabalho de pesquisa de antiquários, que traçavam as origens da ficção romântica de povos como árabes, celtas, saxões e outras tribos nórdicas. Independente de qual fosse a nacionalidade, esse trabalho validava tais textos e desafiava os padrões neoclássicos. E assim, novas ideias sobre arte e originalidade surgiam. Um exemplo é a obra *Letters of Chivalry and Romance* (1762), de Richard Hurd, que critica a predominância dos valores neoclássicos e pensa o Gótico dentro de suas próprias regras. A mudança de percepção defendida na literatura se alinha com uma transformação na forma de perceber a relação entre arte e natureza. Características antes tidas como desproporcionais e irregulares, em termos de diversidade e escala, começam a ser valorizadas pela reação de espanto, surpresa, admiração e até horror, que elevariam a imaginação por causa de seu efeito de poder e infinitude. É o sublime.

De todos os tópicos de investigação estética do século XVIII, nenhum gerou maior interesse do que o sublime, pois enquanto a beleza se encerrava nos limites da compreensão, a sublimidade apresentava um excesso que não podia ser processado por uma mente racional

<sup>39</sup> No original: “Soon, very soon, thy firmest Footing fails;/ And down drop’t into that darksome Place, / Where nor *Device*, nor *knowledge* ever came”

<sup>40</sup> No original: “Wildness of natural scenery, marvellous figures and lyrical style became signs of a re-evaluation of writing which privileged inventiveness and imagination over imitation and morality.”

(cf. BOTTING, 2005, p. 26). A discussão sobre o sublime no século XVIII é inspirada por uma tradução de um texto de Longinus feita no fim do século XVII, que influenciou uma série de tratados sobre o tema. Um dos mais influentes foi *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757), de Edmund Burke. Para o pensador irlandês, tudo aquilo que incita ideias de dor e de perigo, ou seja, que atua de forma semelhante ao terror, produzia o sublime, “a mais forte emoção de que o espírito é capaz” (BURKE, 1993, p. 49). Essa emoção, porém, não é causada por objetos ou situações que de fato apresentem um risco à nossa preservação. “Quando o perigo ou a dor se apresentam como uma ameaça decididamente iminente, não podem proporcionar nenhum deleite e são meramente terríveis; mas quando são menos prováveis e de certo modo atenuadas, podem ser — e são — deliciosas, como nossa experiência diária nos mostra.” (BURKE, 1993, p. 48).

O efeito sublime, portanto, se produziria em ocasiões em que se experimenta uma ideia de dor e perigo sem estar, de fato, exposto aos riscos. O filósofo afirma que as emoções do sublime são causadas por objetos vastos, magníficos e obscuros, que podem ser animais, paisagens naturais, templos religiosos e até mesmo figuras mitológicas. O sublime então vem de tudo aquilo que não pode ser compreendido pela racionalidade humana, pois apresenta um excesso que nos obriga a encarar nosso próprio modo de compreender o mundo.

Escritores e poetas podiam então se inspirar em paisagens e ambientes selvagens para criar obras que também provocassem esses efeitos. A Poesia de Cemitério, por exemplo, com seus temas macabros, elevava a mente para ideias de finitude, assombro e divindade. Como explica Botting (2005, p. 21), a vastidão que se vislumbrava no sublime natural tornou-se o espelho da imensidão da mente humana. O interesse no sublime vai ser fundamental para que objetos e artefatos góticos fossem repensados, ao promover uma transformação nas noções de individualidade, de natureza, e de outros mundos metafísicos.

Uma das transformações mais significativas está relacionada à função moral da literatura. A ficção se torna menos um guia de conduta moral e de representação da sociedade como natural, unificada e racional, e mais um convite ao prazer e excitação, uma maneira de cultivar emoções individuais desvinculadas das obrigações do mundo cotidiano. (cf. BOTTING, 2005, p. 30). Essa modificação na percepção estava diretamente ligada a mudanças de produção e consumo de literatura. Se antes esses aspectos eram regulados pelo que Botting chama de “guardiões do bom-gosto”, agora eram influenciados pelo próprio público leitor, que, não necessariamente, estava preso a certos “valores” literários. É nesse

contexto que se observava um aumento da participação das mulheres, não apenas como leitoras e consumidoras, mas também como autoras.

Por trás dessas mudanças literárias e mercadológicas, acontecia uma série de transformações políticas e econômicas. Além da industrialização, mas também a urbanização e as mudanças de poder político, manifestadas na rejeição do imperialismo na Revolução Americana (1776) e na derrubada da monarquia absolutista pela Revolução Francesa (1789), constituem os marcadores mais expressivos mudanças de governo, organização social e individualidade. (cf. BOTTING, 2005, p. 31). Tal instabilidade política e econômica se manifestava na própria ambiguidade dos romances que moldaram o Gótico como gênero. Ao imaginar uma ordem baseada em princípios divinos e metafísicos — ou seja, pertencente a um passado obscuro e já superado — o Gótico e seus predecessores pareciam querer desafiar a racionalidade iluminista e reforçar valores familiares e hierarquias sociais. Porém, a representação por vezes exagerada e absurda que trazem destes parece borrá-los. Nas palavras de Botting (2005, p. 31)<sup>41</sup>: “a ficção gótica obscurece, em vez de distinguir, as fronteiras que regulavam a vida social, e interroga, em vez de restaurar, qualquer continuidade imaginada entre passado e presente, natureza e cultura, razão e paixão, individualidade e família e sociedade.”

Essa ambiguidade do gênero diante das convenções literárias e sociais do período também aparecia na recepção da crítica. Embora não perdoassem seus aspectos e artifícios narrativos supostamente ridículos, os críticos tinham dificuldades de entender o contraste entre a mensagem e formas de representação. Os textos góticos ficavam então “presos entre seus projetos declaradamente morais e convencionais e o modo de representação inaceitavelmente irrealista que empregavam.” (BOTTING, 2005, p. 29)<sup>42</sup>.

Para desagrado de seus detratores, porém, o Gótico se tornou um gênero popular, marcado por elementos como abadias decadentes, florestas sombrias, paisagens selvagens, heroínas perseguidas, órfãos, aristocratas malévolos e acontecimentos sobrenaturais, que o tornavam facilmente reconhecível. Dentro desse contexto de muitas transformações, o

---

<sup>41</sup> No original: “Gothic fiction can be said to blur rather than distinguish the boundaries that regulated social life, and interrogate, rather than restore, any imagined continuity between past and present, nature and culture, reason and passion, individuality and family and society.”

<sup>42</sup> No original: “...caught between their avowedly moral and conventional projects and the unacceptably unrealistic mode of representation they employed.”

romance que irá trazer uma nova moldura para o gênero, e que será explorada e transformada por diversos autores no futuro, é *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole.

O objetivo de Walpole com o livro era misturar o romance moderno com as narrativas romanescas medievais. Desse modo, poderia superar as limitações de cada um, equilibrando a insistência na representação realista do primeiro com o exercício de improbabilidades do segundo. No prefácio de sua primeira edição, o romance trazia um artifício que se tornaria recorrente nas narrativas góticas: uma ficção com pretensões históricas. O livro se apresenta como uma tradução de uma narrativa italiana escrita à época das Cruzadas. “Tudo, desde a escrita gótica em que está impresso até os costumes feudais e os incidentes milagrosos que apresenta, conspira para dar-lhe um ar de verdade como uma produção da idade das trevas bárbaras e supersticiosas.” (BOTTING, 2005, p. 32).<sup>43</sup> A falsa historicidade provocada cria um distanciamento necessário que gera interação desconfortável entre passado e presente, em que estética e preocupações contemporâneas são confrontadas pela narrativa obscura do passado.

Na trama, o príncipe Manfred governa Otranto após seu avô usurpar o castelo de seus verdadeiros proprietários. No dia de seu casamento, o filho doente de Manfred é esmagado por um elmo gigantesco, que vem da estátua do proprietário original. A culpa da morte recai no jovem camponês Theodore, e o inescrupuloso Manfred decide então se casar com a quase nora Isabella, para produzir um herdeiro. A moça consegue fugir acompanhada por Theodore, mas os dois logo são capturados. Um frade, Jerônimo, intercede por Theodore e descobre que o rapaz é seu filho há muito perdido. Em seguida, uma tropa de cavaleiros chega ao castelo e se junta à busca por Isabella.

Enquanto isso, Theodore é ajudado a escapar por Mathilda, a filha rejeitada de Manfred, e foge para encontrar Isabella em um labirinto de cavernas. Lá, para defender sua honra, ele derrota um cavaleiro em combate e descobre que ele é o pai da moça, Frederic. Ao ser levado para o castelo, para ter seus ferimentos tratados, Frederic concorda com Manfred que cada um casará com a filha do outro. Manfred, porém, ao ver Mathilda e Theodore juntos na capela, mata a moça por achar que se trata de Isabella. A morte da moça provoca revelação do jovem camponês como verdadeiro herdeiro de Otranto. O castelo, porém, é reduzido a

---

<sup>43</sup> No original: “Everything, from the Gothic script in which it is printed to the feudal customs and miraculous incidents it presents, conspires to give it an air of truth as a production of the barbarous and superstitious dark ages.”

ruínas por causa de um trovão e uma aparição fantasmagórica. Os culpados são condenados, e o casamento de Theodore e Isabella recupera a linhagem real.

*O castelo de Otranto* é marcado pela já mencionada ambiguidade, pois ao mesmo tempo em que reforça a lei antiga e uma visão de mundo gótica, demonstra que essa lei e essa visão podem ser igualmente tão excessivas e violentas quanto justas, pois se baseiam tanto em superstição quanto em poder real.

Mesmo que associe virtude e caráter à educação (Theodore não passa de um cavaleiro em roupas de camponês) e pareça naturalizar os valores patriarcais e aristocráticos dentro de uma ordem metafísica mais ampla governada por manifestações sobrenaturais de uma lei eterna, seu modo de representação enfraquece esses vínculos. (BOTTING, 2005, p. 33).<sup>44</sup>

O modo como sua escrita privilegia emoção no lugar da razão e sua historicidade artificial levantaram suspeitas da crítica do século XVIII sobre o verdadeiro sentido moral do livro. Ao mesmo tempo em que pode ser visto como um reforço dos valores do século XVIII, distinguindo-os do passado bárbaro, o texto também parece examinar os limites da razão e da virtude por trás de ordens patriarcais. Sem resolver suas contradições, o romance é um símbolo das tensões que atravessavam seu período histórico.

Segundo Botting (2005, p. 35), *O castelo de Otranto* não deixa claro, seja por seu tom ou por seu estilo, qual seria o seu “propósito moral”. Essa ambivalência, que desloca as fronteiras entre ficção e realidade, história e contemporaneidade, seria explorada em outros textos góticos que viriam depois de Walpole. A fantasia e a invenção góticas construíram outros mundos que deslocaram as fronteiras entre fato e ficção, história e contemporaneidade, realidade e fantasia ao romperem a “correspondência homogeneizadora de representação e realidade” (2005, p. 35)<sup>45</sup>. Ao mesmo tempo, porém, esse afrouxamento das regras de racionalidade cria novas formas de ansiedade: a de que qualquer tipo de ordem — natural, humana, ou sobrenatural — tenha se tornado intangível.

O uso excessivo de efeitos sobrenaturais e reações irracionais também apareceu em outros romances posteriores, mas com dosagens diferentes da empregada por Walpole. Um exemplo é *The Old English Baron* (1778), de Clara Reeve. No romance, cuja trama se passa durante o reinado de Henrique VI, a autora tenta equilibrar incidentes sobrenaturais e

---

<sup>44</sup> No original: “Even as it associates virtue and character with breeding (Theodore is never anything but a knight in peasant’s clothes) and seems to naturalise patriarchal and aristocratic values within a wider metaphysical order governed by supernatural manifestations of an eternal law, its mode of representation undercuts these links.”

<sup>45</sup> No original: “homogenising correspondence of representation and reality.”

maravilhosos com o realismo do século XVIII. Outra diferença é o tratamento da hereditariedade. A linhagem nobre — fator marcante em *O castelo de Otranto* — é relativizada por Reeve, sendo minimizada diante de características como gentileza e mérito próprio, talvez influenciada pela origem de classe-média da autora.

A combinação de elementos históricos e góticos utilizada por Walpole também vai se repetir em outros textos, como *The Recess* (1783-5), de Sophia Lee. Na trama, duas filhas de Maria Stuart vivem escondidas da sociedade e da corte Elisabetana, para não sofrerem o mesmo destino da mãe. O romance traz a participação na narrativa de figuras históricas reais, como o poeta Philip Sidney e o corsário Francis Drake e até mesmo a rainha Elizabeth I. Sua preocupação com uma fidelidade histórica, porém, não vai muito além disso.

Outro romance que seria criticado por sua ambiguidade moral é *Vathek*, de William Beckford. A obra faz parte de um grupo de narrativas exóticas inspiradas por traduções de textos árabes, e apresenta a busca de seu protagonista por conhecimento proibido e pela satisfação de seus desejos carnis e paixões violentas. Embora o fim do romance relate as consequências negativas de seus atos, ainda existe uma possível e desconfortável identificação com o herói/vilão do livro. Assim como no romance de Walpole, não existe esforço em *Vathek* de racionalizar o que é mostrado, e os eventos sobrenaturais e imaginativos são valorizados mais pelas emoções do sublime que produzem do que por seu valor moral.

É possível perceber nestes quatro romances duas tendências importantes dentro da ficção gótica. Obras escritas por homens, geralmente de posição mais aristocrática — como *Vathek* e *O castelo de Otranto* — costumam trazer uma representação maior de irracionalidade e do sobrenatural, o que, para Botting, é fruto de seus privilégios de gênero e de classe. Já obras escritas por autoras mulheres, geralmente de origem de classe-média, parecem mais preocupadas com as virtudes e limites da vida doméstica no século XVIII. Embora a escuridão, a ruína, a superstição e a paixão humana sejam objetos de fascínio e sublimidade em ambas as linhagens, seu significado e efeito são moldados pelos fins muito diferentes das narrativas. (cf. BOTTING, 2005, p. 39).

Essas duas linhas podem ser notadas com clareza na ficção desenvolvida nos anos seguintes, e especialmente, na década de 1790, que Botting (2005, p. 40) define como a década da ficção gótica. Embora ainda muito influenciados pela construção de Walpole em *O castelo de Otranto*, é possível perceber algumas mudanças de formato, seguindo inclusive o

caminho traçado por Reeve e Lee. Uma autora que irá se inspirar pelas duas linhas e será a mais bem-sucedida dos escritores góticos do período, é Ann Radcliffe.

A autora não apenas contava com aprovação popular, mas também com a dos críticos da época. Assim como Lee e Reeve, seus livros trazem jovens heroínas no contexto da Idade Média e da Renascença; assim como Walpole, suas histórias geralmente se localizam em países como Itália e França. As protagonistas da autora são órfãs separadas da segurança doméstica, relegadas a um mundo decadente e corrupto, possivelmente mal-assombrado. Ao fim de sua jornada, as moças têm sua virtude preservada e a paz doméstica é restaurada.

O grande diferencial de Radcliffe, em comparação com os autores que lhe antecederam, é a exploração de acontecimentos sobrenaturais aterrorizantes e misteriosos, geralmente acompanhados de mistérios familiares. Em seu romance mais famoso, *Os mistérios de Udolpho*, um relance das cartas de seu pai leva a heroína a acreditar que sua família guarda um segredo nefasto. Ao fim da narrativa, tanto os acontecimentos supostamente sobrenaturais quanto as questões familiares são devidamente esclarecidas, mas até esse ponto, personagens e leitores já foram levados a imaginar o pior cenário possível. As explicações oferecidas ao fim da narrativa os trazem de volta para a racionalidade do século XVIII, destacando, nesse processo, a credulidade excessiva dos personagens da trama, e também do público leitor. (cf. BOTTING, 2005, p. 42).

As heroínas de Radcliffe pertencem ao mundo dos sentimentos, e sua sensibilidade pode ser vista como um sinal de virtude e nobreza. Essa mesma sensibilidade, porém, parece vir acompanhada de uma tendência ao choque e à imaginação fértil, e podem levar a paixões que corrompem o coração. Novamente, isso pode ser facilmente percebido na narrativa de *Os mistérios de Udolpho*. Criada dentro da simplicidade doméstica rural, a jovem Emily St. Aubert é dotada de uma sensibilidade exagerada — o que leva seu pai a alertá-la sobre os perigos de qualquer tipo de excesso. Após tornar-se órfã, Emily passa a viver com a tia, que casa com o Marquês Montoni no castelo do título. Montoni é ninguém menos que o vilão do romance, que deseja se apropriar das posses da jovem heroína. Mesmo após deixar Udolpho e retornar para perto de casa, sob os cuidados de uma família aristocrática, Emily continua a vivenciar acontecimentos sobrenaturais inexplicáveis, que acabam por ser solucionados de forma simples, com o reestabelecimento da paz doméstica perdida.

A moral clara do romance de Radcliffe — “o poder do vício é tão temporário quanto sua punição é certa, e a inocência, sustentada pela paciência, sempre triunfa no fim”

(BOTTING, 2005, p. 43)<sup>46</sup> — dava ao Gótico uma condição aceitável. Isso, porém, não impediu que muitos críticos apontassem uma incoerência entre a moral da obra e o uso e a descrição prolongada dos acontecimentos misteriosos e do suspense. A antítese, de fato, faz parte da construção da obra de Radcliffe: é através da comparação com o mundo sombrio de Udolpho, e das paixões e vícios excessivos de Montoni, que Emily aprenderá a valorizar a vida rural, doméstica e pacífica que possuía e que recupera, ao fim do romance. Mas as fronteiras entre esses dois universos não são tão bem definidas, pois, ao deixar Udolpho e ser acolhida pela família Vilefort, Emily continua a ser assombrada por fantasmas e acontecimentos sombrios. Isso, é claro, sem mencionar também o suposto segredo do pai, que a jovem pressupõe após ler algumas poucas linhas de suas cartas.

Essa instabilidade na definição de limites cria uma ambiguidade na moral do romance: a vida doméstica pode ser tão insegura e assombrada quanto o mundo exterior. Nesse contexto, o confinamento não se torna mais tão acolhedor, e o mundo lá fora, mesmo com seus perigos, parece trazer outras possibilidades. O mal, então, nunca é definitivamente expurgado, apesar do desfecho positivo da narrativa.

Porém, para Radcliffe, é possível ao menos diferenciá-los, e uma forma de fazê-lo é através do terror provocado pelo sublime. Objetos de terror permitiriam a elevação da mente, fazendo-a transcender seus medos e dúvidas, ao percebermos os limites das ameaças que existem. No terror, o objeto que ameaça o domínio doméstico pode ser reconhecido e expurgado. Ao elevar a mente, os objetos de terror também permitem a apreciação de um “sublime terrível”, sugerido pelo poder de uma ordem divina que é repetidamente invocado no final da maioria dos romances de Radcliffe, como uma fuga do vício e uma garantia dos limites convencionais. (cf. BOTTING, 2005, p. 48).

Isso não significa, porém, que as narrativas góticas não sejam marcadas por elementos, que, ao contrário do terror, imobilizam as faculdades e pensamentos humanos. Geralmente provocado pelo contato direto com qualquer coisa que remeta a finitude humana — como cadáveres — esse sentimento é o horror, definido por Botting como um “sublime negativo”, um momento de contração marcado pela percepção de um limite que não pode ser transcendido. Em Radcliffe e em outros autores góticos, o horror é um lembrete de que o mal nunca poderá ser completamente expulso ou finalizado de forma satisfatória (cf. BOTTING, 2005, p. 49).

---

<sup>46</sup> No original: “The power of vice is as temporary as its punishment is certain and that innocence, supported by patience, Always triumphs in the end.”

O horror aparece com força em *O monge* (1796), romance de Matthew Lewis. Inspirado por autores germânicos como Goethe e Schiller, o livro figura uma sátira ao sentimentalismo de Radcliffe, indo para caminhos mais próximos do sensacionalismo e da emotividade excessiva — o que lhe rendeu um lugar entre os romances mais notórios da língua inglesa por conta de seu caráter obscuro e escandaloso. Outra característica que o difere de Radcliffe é o uso de elementos sobrenaturais legítimos, como a figura do fantasma de uma freira, e a aparição do próprio demônio no fim da narrativa. Embora o romance pareça muitas vezes fazer um uso parodístico das convenções do gênero gótico, e apresente um final onde os crimes de seu personagem-título são punidos, seu suposto tom moralizante não convenceu a crítica da época, que encarou os excessos da punição final como mais um aspecto satírico do texto.

Para Botting, *O Monge* é uma história sobre “excesso, sobre os excessos das paixões escondidas por baixo de camadas de respeitabilidade e propriedade” (2005, p. 50).<sup>47</sup> Ambrósio, o monge do título, é tido como o mais piedoso e santo dos monges. Seu orgulho da própria santidade, porém, o impede de perceber suas próprias paixões, e não demora para que ele sucumba a todas elas, deixando um rastro de horror e violência. Assim como *O castelo de Otranto* e *Os mistérios de Udolpho*, o romance de Lewis deu origem a uma série de obras similares. Sua influência, porém, não o impediu de ser taxado como obscuro e até mesmo perigoso para jovens leitores. Para muitos críticos, o perigo do romance estava no seu estilo elegante, e no modo como incentivava o leitor a ter alguma empatia por Ambrosio. O frenesi em torno do romance só serviu para aumentar sua notoriedade. Para Botting, as tentativas ineficientes de exclusão e esquecimento de *O monge*, por parte da crítica literária da época, criam um paralelo com algo aprendido em romances góticos anteriores: o mal e as figuras que o representam podem ser mais difíceis de exterminar do que imaginamos. Ambrosio e *O monge* são testemunhas disso (cf. BOTTING, 2005, p. 50).

A preocupação da crítica com a moral dos romances tem relação também com o contexto político do período, que, como já foi mencionado, é marcado pela instabilidade gerada pela Revolução Francesa. Descrições de turbas enfurecidas, presentes em romances como o próprio *O Monge*, criam pânico por se assemelharem demais com o que foi visto nas ruas da França durante o processo revolucionário. Mesmo com a popularidade do gênero e suas transformações temáticas e estilísticas, permanecia o medo de que as “paixões violentas” dos romances góticos despertassem um apetite para o sensacionalismo e a destruição. (cf.

---

<sup>47</sup> No original: “excess, about excesses of passion concealed beneath veils of respectability and propriety.”

BOTTING, 2005, p.52). Em seu texto *The Pursuits of Literature* (1796), T. J. Mathias não apenas associa a publicação de romances góticos com o avanço ameaçador da revolução para além da França, como também descreve os franceses e seu país como personagens góticos, marcados pela superstição católica, sua brutalidade e perversão. Sua inspiração para essa descrição vem de *Reflections on the Revolution of France* (1790), onde Edmund Burke descreve a nova ordem social na França como uma reunião de vício, depravação, interesses egoístas e oportunismo comercial (cf. BOTTING, 2005, p. 56).

É possível perceber, pelas reações de Mathias e Burke, e pela recepção de romances como *O Monge*, que mesmo após a ressignificação dos elementos do Gótico, o gênero se mantinha em uma posição ambígua, podendo ganhar contornos positivos ou negativos de acordo com os interlocutores envolvidos. Além disso, o romance gótico precisava lidar com um paradoxo interno: na sua tentativa de alertar sobre os perigos e vícios do mundo, essas narrativas se veem obrigadas a representar, repetidamente, exemplos do Mal. Nesse movimento, os romances vão aos poucos cedendo a sua própria ambivalência.

Nos anos seguintes, o Gótico sofreu sua maior transformação: a internalização das formas góticas. As paisagens naturais, por exemplo, não apenas existem para provocar os sentimentos do sublime, como passam a representar de forma externa o interior psicológico dos personagens. É nessa época também que o Gótico e o Romantismo se encontram, através da forma como retratam o indivíduo. Com a valorização da liberdade e da imaginação do sujeito, o herói agora é um sujeito à margem da sociedade, em parte vítima, em parte vilão, e mesmo os vilões ganham aspectos atraentes, no modo como desafiam as regras da sociedade. O verdadeiro horror, ao contrário das tramas radcliffianas, não vêm de um indivíduo específico, que pode ser descartado ou expurgado, mas de figuras e instituições — geralmente aristocráticas — que encarnam a tirania, a corrupção e o preconceito. (cf. BOTTING, 2005, p. 60).

Essa associação aparece na obra de autores como William Godwin, não apenas nos seus textos políticos, como também de ficção. Para além das descrições monstruosas da monarquia e do sistema feudal em *Enquiry Concerning Political Justice* (1793), no romance *Caleb Willians*, Godwin volta a usar a metáfora do “monstro empalhado” para associar o feudalismo aos contos de terror, na forma como a superstição, os valores irracionais e os comportamentos bárbaros permanecem na sociedade. O protagonista homônimo do romance é acusado injustamente por um crime que não cometeu, sendo alienado da sociedade por conta das circunstâncias.

Em um romance posterior, *St Leon* (1799), Godwin apresenta um tema recorrente na ficção gótica do período: a figura do Andarilho que, após conquistar a vida eterna, se vê obrigado a vagar por toda a eternidade. Muitos heróis românticos se assemelham a esse personagem, e trazem outras características que remetem ao Gótico: “sombrios, isolados e soberanos, são andarilhos, párias e rebeldes condenados a vagar pelas fronteiras dos mundos sociais, portadores de uma verdade sombria ou de um saber horrível” (BOTTING, 2005, p. 63)<sup>48</sup>. Alguns exemplos são o tirano Urizen, de William Blake; Manfred, de Byron; e o romântico solitário descrito por Percy Shelley em “Altastor”.

Ao se voltar para essa geração específica do Gótico, David Punter define três arquétipos principais para os personagens do período: o já citado Andarilho, que na grande maioria dos casos, alcança seu destino através da blasfêmia; o vampiro, que, em sua versão romântica, se associa a temas como sexualidade e poder; e um terceiro tipo, descrito como “Aquele que busca o conhecimento proibido”. Esse conhecimento geralmente é o mesmo que o dos Alquimistas: a vida eterna, a pedra filosofal, ou qualquer coisa que, como explica Punter, transformaria os homens em deuses (cf. PUNTER, 2013, p. 105). O tema da imortalidade não é exclusivo do terceiro tipo, e na verdade, permeia essas três figuras arquetípicas. Como nota Punter, todos buscam satisfazer um desejo individual que provocaria o caos social, e, também, a transposição de barreiras humanas, naturais e divinas: “Eles são individualistas disruptivos — todos eles aristocratas de um tipo ou outro — que não se contentam com as restrições impostas por uma sociedade estabelecida e ordenada” (PUNTER, 2013, p. 106)<sup>49</sup>.

A figura d’Aquele que busca o conhecimento proibido é facilmente reconhecível no “herói” do nosso objeto de estudo, *Frankenstein*. Como aponta Punter, no romance de Shelley a busca proibida de Victor ressoa na figura mitológica de Prometeu, como o próprio subtítulo indica. Na mitologia grega, o titã leva o fogo dos deuses para os humanos, e recebe como punição uma tortura eterna: ter seu fígado devorado por uma águia dia após dia. Uma distinção que Punter julga necessária de ser feita é que, no texto de Shelley, embora apenas Victor seja responsável pelo ato, a Criatura também sofre a punição da transgressão. Isso parece ecoar na explicação que o monstro dá a Walton no fim do romance, diante do cadáver de Victor: “Pensa que eu era insensível à agonia e ao remorso? [...] ele nada sofreu na

<sup>48</sup> No original: “gloomy, isolated and sovereign, they are wanderers, outcasts and rebels condemned to roam the borders of social worlds, bearers of a dark truth or horrible knowledge”.

<sup>49</sup> No original: “They are individualist disruptives - all of them aristocrats of one kind or another - who are not content with the restrictions placed on them by a settled and ordered society”.

consumação dessa vingança — ah, nem a décima milésima parte da minha angústia com cada detalhe de sua execução.” (SHELLEY, 2015, p. 329).

Para além da apropriação do arquétipo, *Frankenstein* ocupa um lugar de destaque dentro do cânone gótico, embora se diferencie bastante de romances anteriores no gênero. A autora abre mão de uma ambientação medieval ou renascentista, posicionando sua trama no século XVIII. Embora sejam mencionados castelos, ruínas e cemitérios, eles não têm exatamente um papel de destaque na narrativa (no caso dos últimos, eles servem apenas como uma fonte de matéria-prima para Victor). Para além dos temas de imortalidade e transgressão que o romance destrincha, talvez sua maior marca como um romance gótico é a instabilidade que permeia não apenas sua estrutura narrativa, mas a própria construção temática da história.

Como aponta Botting (2005, p. 66), o romance é estruturado da mesma forma fragmentada que seu monstro, um amálgama de partes distintas reunidas. O uso de diferentes narradores e pontos de vista — todos em primeira pessoa — aludem à complexidade e aos mistérios de narrativas góticas já citadas, como *O castelo de Otranto* e *Os mistérios de Udolpho*. Essa instabilidade também pode ser notada na forma como Victor e o monstro se revezam nos papéis de herói e vilão. Ambos são figuras que, apesar de suas intenções e sensibilidades, são postas à margem da sociedade. Victor é poupado do destino dos andarilhos, e a decisão do monstro de encerrar a própria vida ecoam consciência de que nenhum destino é pior do que uma vida errante.

Ainda assim, seria equivocado tentar estabelecer o sentido moral de Frankenstein nos moldes de Walpole ou Radcliffe. É possível perceber na representação de Victor uma crítica aos ideais românticos e à busca incondicional pelo poder. O desejo do cientista por realizar suas aspirações provoca a ruína de seus entes queridos, além de sua destruição psicológica e física. Entretanto, por mais que Victor deixe claro seu arrependimento, não existe no fim do romance um restabelecimento da paz doméstica destruída. “A monstruosidade deixou o romance aberto, suas molduras quebradas: todas as fronteiras são deixadas em questão, divididas entre as posições de Frankenstein e do monstro.” (BOTTING, 2005, p. 68)<sup>50</sup>. Não só a vida familiar de Victor é irremediavelmente perturbada, como as próprias leis e sistemas políticos parecem incertos, pois o mesmo governo republicano e burguês genebrino onde Frankenstein cresceu vai condenar Justine equivocadamente. Essa perspectiva nos remete às acusações de impiedade feitas nas primeiras resenhas do romance, mencionadas

---

<sup>50</sup> No original: “Monstrosity has left the novel open, its frames broken: all boundaries are left in question, divided between the positions of Frankenstein and the monster.”

anteriormente. Por mais que não pensemos em Victor e em sua Criatura como figuras heróicas, a destruição final de ambos não traz paz ao leitor. Assim como em *Os mistérios de Udolpho* e *O Monge*, Frankenstein parece demonstrar que livrar-se do Mal e suas consequências é mais complexo do que parece.

De todas as instabilidades do romance, porém, a mais desconcertante é a ambiguidade moral de seu monstro. Ao mesmo tempo em que a narração deixa muito claro o caráter transgressor do experimento de Victor, ela humaniza o monstro, permitindo-lhe contar sua própria jornada para o leitor, e dando-lhe características que o definem enquanto sujeito. A Criatura de Frankenstein não é apenas um Leviatã, um símbolo dos perigos de se ultrapassar fronteiras. Mesmo sendo dotado de uma diferença extrema, ele nos é estranhamente próximo. O modo como se encanta com a vida doméstica dos De Lacey, como reage às agressões e rejeições o tornam extremamente relacionável. Mesmo momentos que poderiam causar estranhamento, como quando o monstro diz se identificar com Lúcifer, são dotados de uma humanidade difícil de ser ignorada. O desconforto que sentimos com a monstruosidade física da Criatura não é somente por sua limiaridade, mas porque nos confronta com sua sensibilidade, paixão e seu encanto pela beleza e gentileza que percebe no mundo. Mesmo depois que os sonhos de pertencimento do monstro são desfeitos, é difícil não vê-lo como uma vítima das circunstâncias, alguém cujos sentimentos de amor e compaixão poderiam ter superado os de ódio e destruição, se tivessem tido espaço para serem cultivados.

O monstro de Frankenstein é extremamente gótico em seu corpo monstruoso, disforme e fragmentado, em seus sentimentos excessivos e até mesmo violentos e no modo como não pode ser classificado como herói ou vilão. Mesmo a suposta moral contra a presunção que o romance traria não parece ser o bastante para abarcar todas as nuances de seu monstro, pois esta não é apenas a história de como um jovem cientista ultrapassa fronteiras proibidas. É também uma história sobre como a humanidade e a monstruosidade podem caminhar lado a lado. A chave para o caráter mitológico de Frankenstein talvez esteja justamente nesse detalhe.

Quando o monstro de Frankenstein ganha vida novamente em *Penny Dreadful*, ele encontra um espaço para sua ambiguidade que não necessariamente lhe foi dado em adaptações anteriores. Isso acontece por fatores ligados não apenas à natureza do processo de adaptação e transposição de uma mídia para outra, mas também pela própria natureza da televisão no século XXI. Se os monstros possuíam um lugar cativo na literatura gótica nos séculos XVIII e XIX, é nas séries de TV que eles se sentirão em casa.

## 2 A SÉRIE: *PENNY DREADFUL*, DE JOHN LOGAN

### 2.1 Breve resumo da série

Como já dito anteriormente, *Penny Dreadful* é uma série de televisão produzida pelo canal Showtime, de 2014 a 2016. É formada por três temporadas, com o total de 27 episódios. Seu título é o mesmo de um tipo de publicação muito popular na Inglaterra, no século XIX, de baixo custo de impressão, vendida por um tostão (*penny*, em inglês). Os “horrores de tostão”, numa tradução livre, são definidos por Alison Lee e Frederick D. King como “uma literatura barata para um público leitor da classe trabalhadora, principalmente rapazes e garotos”<sup>51</sup>, com um conteúdo “projetado para chocar e causar admiração, apresentando, como o fez, violência horrível, crimes impenitentes, assassinatos encharcados de sangue e indecência sexual” (LEE; KING, 2015, p.5)<sup>52</sup>. Nos “penny dreadfuls”, as agruras da vida urbana se transformavam em entretenimento de massa.

A série criada por John Logan não difere muito disso, pois também é um produto feito para as massas, em um formato de fácil consumo — episódios exibidos originalmente de forma semanal, com até quarenta minutos — combinando sangue, mortes, sexo e terror em uma trama com rostos conhecidos de outras produções audiovisuais. Mas adiante, será discutido o contexto da televisão americana em que a série se insere e de que modo ela se assemelha ou se diferencia de outras produções da época. Nesse momento inicial, será feito um resumo de sua trama, do mesmo modo que foi feito com *Frankenstein*. Como a série tem sua narrativa construída a partir de outros textos, como *Drácula* e *O Retrato de Dorian Gray*, o foco será nos acontecimentos que afetam diretamente o arco narrativa da Criatura de Frankenstein.

#### 2.1.1 Primeiro ano

---

<sup>51</sup> No original: “...cheap literature for a working-class readership, primarily young men and boys.”

<sup>52</sup> No original: “...designed to shock and awe, featuring, as it did, gruesome violence, unrepentant crimes, blood-soaked murders, and sexual impropriety”.

A série começa em Londres, no fim do século XIX. O explorador Sir Malcolm Murray e Vanessa Ives, uma dama da alta-sociedade inglesa, recrutam o pistoleiro americano Ethan Chandler e o médico legista Victor Frankenstein para salvar Mina, filha de Malcolm e amiga de infância de Vanessa, das garras de uma criatura desconhecida. O grupo é auxiliado pelo egiptólogo Ferdinand Lyle, e por Sembene, mordomo de Sir Malcolm, de origem senegalesa. Não demora para que fique claro para o espectador que cada um dos personagens do núcleo principal tem uma parcela de monstrosidade: Vanessa é uma bruxa com poderes mediúnicos e sobrenaturais, sendo perseguida pelo próprio Lúcifer; Sir Malcolm passou a vida longe dos filhos e da esposa, explorando o continente africano da forma mais brutal possível; Ethan parece fugir da própria família, e no fim da temporada, descobrimos que é um lobisomem, e que estaria por trás de diversos assassinatos hediondos; e Victor, assim como no romance, realiza experimentos para descobrir como gerar vida através de matéria morta.

Logo no primeiro capítulo, Frankenstein ressuscita um homem morto. Ao contrário do romance, sua criação não tem um corpo construído de membros de diferentes cadáveres, mas é apenas o corpo de um indivíduo único. Apesar das cicatrizes das suturas feitas por Victor, sua aparência é humana e ordinária, sem nada que cause medo ou fúria. Victor o ajuda a escolher seu próprio nome, dando-lhe um de seus livros para folhear. O homem escolhe Proteus — dando a entender que a obra escolhida por Victor era a peça *Os dois cavalheiros de Verona* (1623), de Shakespeare.

Ao longo do segundo episódio da série, vemos os esforços do cientista em ensinar sua criação — a quem trata de forma afetuosa, quase paternal — a se comunicar e a entender o mundo ao seu redor. Parece um retrato do que *Frankenstein* poderia ter sido, se o cientista não tivesse abandonado o seu monstro ao nascer. O único momento de tensão surge quando, durante um passeio nas docas, Proteus tem uma lembrança rápida de sua vida “passada”, e questiona Victor sobre sua origem e identidade. Mas isso se dissipa com o encontro da dupla com Ethan e Brona Croft, uma prostituta que sofre com tuberculose, que mantém um relacionamento amoroso com o americano.

O cenário idílico, porém, dura pouco. De volta ao laboratório, Victor explica a Proteus o significado da palavra “amigo”, quando sua criação é literalmente partida ao meio por um par de mãos, espalhando vísceras pelo chão. Com o rosto coberto do sangue de Proteus, o responsável pelo ato brutal se revela para Victor e o espectador. “Seu primogênito retornou, pai”, anuncia a primeira (e agora, única) Criatura de Frankenstein. A cena é um choque de realidade não apenas para Victor, mas também para os espectadores. *Penny Dreadful* é

mesmo, afinal de contas, um “penny dreadful”. As mudanças de contexto histórico e geográfico — da Suíça campestre, de florestas, montes e lagos, para a Inglaterra industrial — não suavizam, mas apenas reforçam a brutalidade das narrativas escolhidas. Mesmo que exista redenção para seus personagens, ela não virá de forma fácil.

A aparência do primogênito de Frankenstein remete ao que nos é descrito no romance, embora, assim como Proteus, não se trate de um conjunto de membros, mas de um corpo só: os olhos amarelados, o cabelo negro e a pele branca, um pouco acinzentada. Embora não chegue a ter os dois metros da Criatura de Mary Shelley, também tem estatura elevada e força muito superior à de pessoas comuns. Sua aparência não é monstruosa e apavorante como somos levados a crer no romance, mas ainda é perturbadora, principalmente por conta das cicatrizes que tem no rosto, semelhante às de Proteus.

No episódio seguinte, somos apresentados às origens de criador e criação. A infância de Victor em *Penny Dreadful* é abastada como a de seu gêmeo literário, mas menos calorosa. Ambos vivenciam a morte repentina da mãe, mas no personagem televisivo, o acontecimento não apenas desperta o interesse pelos mistérios do mundo, e sim parece influenciar no temperamento taciturno e pouco caloroso que Victor apresenta já adulto.

Assim como no romance, a trajetória da Criatura é narrada por si própria. O monstro também experimenta a rejeição nos primeiros minutos de vida, sendo abandonado por seu criador. “A primeira ação humana que presenciei foi a rejeição. Então imagine minha repugnância à espécie”<sup>53</sup>, explica. Da janela do laboratório abandonado, o monstro observa outros humanos, e aprende o que eles valorizam, e o modo como subjagam outras criaturas, como os animais. Para o monstro, ele seria um deles, pois sua aparência seria a de um predador. Também na série, a Criatura é autodidata, e aprende a se comunicar apenas com as leituras encontradas no laboratório, como os livros de Wordsworth, Keats, e outros poetas.

Na tentativa de encontrar Victor, o monstro deixa o laboratório e parte para Londres, onde acredita que o cientista estaria trabalhando com qualquer atividade que envolvesse “o corte da carne”. A capital inglesa não é menos cruel que Victor, e assim como os camponeses no romance de Shelley, os londrinos o atacam e o desprezam por conta de sua aparência. Mas sua sorte melhora quando cruza o caminho do excêntrico Vincent Brand, e consegue trabalho como contrarregra em um lugar onde “os malformados acham graça, e o horrendo pode ser

---

<sup>53</sup> 1ª temporada, episódio 2: “Séance”.

belo, onde a estranheza não é evitada, mas celebrada”<sup>54</sup>: o teatro, especificamente, o Grand Guignol, um teatro popular com apresentações macabras e apavorantes, que visavam chocar a audiência. O local pega emprestado o nome e as características de um teatro que funcionou em Paris de 1897 até 1962, sendo famoso por seus espetáculos que representavam assassinatos, mutilações, estupros e outras violências de forma realista e explícita. Lá, enfim, é nomeado, recebendo o apelido de Calibã, em referência ao criado disforme de Próspero em *A Tempestade* (1611), de Shakespeare.

Agora com um sustento e uma casa, não demora para que ele encontre Victor e lhe faça um pedido: uma companheira, igualmente monstruosa e de origem artificial. Caso Victor se recuse, o monstro irá destruir seus entes queridos. Victor reluta em começar a tarefa, em parte pela dificuldade em encontrar uma nova cobaia humana, que serviria de “matéria-prima”, e também por estar envolvido na busca de Sir Malcolm e Vanessa. Trabalhando ao lado do hematologista Van Helsing, Victor descobre que a criatura que teria sequestrado Mina tem a capacidade de se alimentar de sangue.

É possível estabelecer paralelos entre a experiência no teatro com o encontro com os De Lacey, pois é o primeiro lugar onde a Criatura vê uma possibilidade de pertencimento, e onde vivencia gestos de bondade. Além da oferta de emprego, e o tratamento afetuoso do diretor do Guignol, ela troca algumas palavras com uma das atrizes, Maud, que o compara ao irmão que sofrera um acidente de trabalho e ficara desfigurado. Numa referência ao livro de Shelley, ela comenta que o irmão se chama Lucífer, pois o nome significava algo como “portador da luz”. Sua atitude o encoraja a tentar uma aproximação, e de forma semelhante às tarefas que realizava aos De Lacey no romance, Calibã presenteia a moça com um volume da obra poética de John Milton. Não demora para que ele descubra, porém, que Maud já está envolvida em um relacionamento.

A demora de Victor em trazer alternativas e o episódio com Maud levam o monstro a matar sua segunda vítima, Van Helsing, na tentativa de eliminar as “distrações” do cientista, e reforçar suas ameaças, caso a promessa não se cumpra. Embora tenha uma aparição breve na trama, o hematologista é quem ensinará Frankenstein sobre a verdadeira natureza do captor de Mina: é um vampiro, uma criatura que, nas palavras de Van Helsing, “supera os limites entre a vida e a morte”<sup>55</sup>, alimentando-se de sangue e inclusive transformando suas vítimas. Em paralelo, Sir Malcolm descobre, com a ajuda dos conhecimentos de Lyle, que Vanessa pode

<sup>54</sup> 1ª temporada, episódio 2: “Séance”.

<sup>55</sup> 1ª temporada, episódio 6: “What Death Can Join Together”.

ser a reencarnação de Amonet, uma entidade conhecida como “Mãe do Mal”. Caso Amonet se reúna com Amon — outra entidade, capaz de renascer diversas vezes ao se alimentar das almas dos vivos —, os seres humanos seriam aniquilados.

As “distrações” de Victor, porém, não se encerram com o assassinato de Van Helsing, pois a busca por Mina Murray só se complica. Sir Malcolm, Sembene e Ethan seguem uma pista que leva a um navio cargueiro ancorado em Londres, e embora tenham um encontro com o vampiro e Mina, não conseguem resgatá-la e a moça é levada por seu captor. O grupo tem que interromper suas buscas momentaneamente quando Vanessa é possuída pelo Diabo em pessoa. Após muito esforço, ela é salva por Ethan, que a exorciza usando a medalha de São Judas Tadeu — o santo das causas impossíveis — que Brona lhe dera de presente. Após o episódio, Vanessa tem uma visão com o Grand Guignol, e descobre que Mina está escondida no teatro.

Enquanto isso, a Criatura / Calibã se mantém completamente alheio à trama principal da série, envolvido nas relações com os atores do Guignol. Após dar o livro de presente para Maud, ele e a moça têm mais um encontro afetuoso, onde conversam sobre *Paraíso Perdido*, e Calibã inclusive recita o trecho, citado anteriormente, que compõe a epígrafe do romance de Mary Shelley. A conversa o incentiva a tomar uma iniciativa com a atriz. O monstro vai até seus aposentos, e ao ser rejeitado por Maud, agride-a. O episódio provoca sua demissão do Grand Guignol. Não é mais Calibã, mas novamente apenas a Criatura de Frankenstein.

Sem ter para onde ir, o monstro retorna ao laboratório de Victor. Lá, ele desabafa sobre sua condição de solidão, e afirma perceber que sua aparência monstruosa é apenas fruto da abominação moral. “Meu criador”, indaga a Criatura, “por que não me fez de aço e pedra, por que me permitiu sentir?”<sup>56</sup>. Victor cogita em atirar no monstro, mas as palavras do outro o tocam. É a primeira vez na série que Victor demonstrará empatia por sua criatura.

O momento entre os dois é interrompido com a chegada de Ethan, que vem pedir ajuda ao cientista. A doença de Brona piorara e a moça está no seu leito de morte. Ao perceber que não existe chance de recuperação, Victor consegue ficar a sós com ela e propõe levá-la a um lugar “entre o Céu e o Inferno”, de eterno renascimento. Brona aceita a proposta, e ela a sufoca com o travesseiro, acelerando sua morte. Ele deixa que Ethan se despeça da companheira, e se oferece para cuidar do corpo.

---

<sup>56</sup> 1ª temporada, episódio 8: “Grand Guignol”.

Após esses acontecimentos, o grupo liderado por Vanessa e Sir Malcolm invade o teatro à noite, na tentativa de resgatar Mina. Lá dentro, não demora para que encontrem o vampiro — que é morto por Sir Malcolm — e a moça. Para surpresa geral, porém, Mina revela que também se tornara uma vampira e está ao lado de seu captor, a quem chama de Mestre, e que não se trata da criatura morta pouco antes. Tudo não passara de um plano para capturar Vanessa e levá-la até o verdadeiro vampiro, para que ele, a reencarnação de Amon, possa se reunir com a bruxa, que seria Amonet. Antes, porém, que Mina possa beber o sangue de Vanessa, Sir Malcolm atira na própria filha e a mata.

Após o fim de sua empreitada, a primeira temporada termina com o grupo de protagonistas encarando seus aspectos monstruosos: Vanessa se questiona acerca da sua natureza sombria, Sir Malcolm desiste de novas explorações e precisa lidar com o luto pela filha, Ethan se transforma em lobisomem para escapar de perseguidores enviados pelo pai, e Victor apresenta ao monstro a matéria-prima para sua futura companheira: o cadáver de Brona Croft.

### 2.1.2 Segundo ano

O segundo ano da série começa com Victor e sua Criatura cuidando dos preparativos para a criação da companheira. Concomitantemente, desenrolam-se os arcos narrativos de cada um dos dois personagens: o cientista continua envolvido na trama sobrenatural de Vanessa, que segue sendo perseguida pelo próprio Demônio, que envia suas servas — bruxas conhecidas como Noturnas — para lhe trazerem a moça.

Já a Criatura tem questões mais pragmáticas a serem resolvidas, como encontrar um novo emprego. A oportunidade surge em um lugar tão inusitado quanto o Guignol: o museu de cera da família Putney, onde é recebido com amabilidade pelo proprietário e sua filha, uma moça com deficiência visual. Assim como seus antigos empregadores, os Putney parecem ter um apetite pelo grotesco. Na tentativa de competir com o famoso Madame Tussauds, Sr. Putney decide inaugurar as suas “Câmaras do Crime”, recriando assassinatos famosos — sem renunciar aos requintes de crueldade. Se no Guignol o monstro se deixou ser batizado, no museu, ele mesmo escolhe seu nome: John Clare, exatamente como o do poeta romântico inglês.

Na primeira oportunidade que conseguem, Victor e o agora John Clare realizam seu experimento, e, com a ajuda da eletricidade, dão uma nova vida para Brona. De todas as mudanças que a série trouxe sobre a narrativa do romance, essa talvez seja a mais impactante. Não apenas *Penny Dreadful* permite que a companheira seja de fato criada, como torna o momento de sua criação uma oportunidade de colocar Victor e seu monstro unidos por um mesmo objetivo.

Assim como a própria Criatura e Proteus, a nova Brona não parece ser capaz de se comunicar ou lembrar de sua vida anterior. Victor não dá muito espaço para que o monstro se aproxime da companheira, e assume a responsabilidade de educá-la. Para disfarçar suas verdadeiras intenções, ele conta à moça que é seu primo, e que sua falta de memória se deve a um acidente que sofrera. Dessa vez, Victor já tem um nome para sua criação: Lily, a flor do renascimento.

As surpresas na jornada de John Clare não se limitam, porém, a sua companheira recém-criada, pois outra personagem irá cruzar seu caminho: Vanessa Ives. Perturbada com os últimos acontecimentos, a moça aceita a sugestão de Sir Malcolm e se envolve com um trabalho voluntário nos centros de tratamento para pessoas contaminadas com cólera, onde começa a conversar com a Criatura. O tema do primeiro encontro é religião. A moça, que tem criação católica, revela que no momento sua relação com Deus não é das melhores. Clare responde que já lera a Bíblia, mas que depois que descobrira a poesia de Wordsworth, as escrituras lhe pareciam anêmicas.

Impressionada, Vanessa insiste em saber se ele realmente é ateu, e não acredita no Céu, ao que Clare responde que acredita “neste mundo, e nas criaturas que vivem nele”<sup>57</sup>. Diante da descrença dela, Clare recita um trecho do poema *Auguries of Innocence*, de William Blake: “Para ver um mundo em um grão de areia /E um céu em uma flor silvestre /Segure o infinito na palma da sua mão /E a eternidade em uma hora”. Quando Vanessa responde que não vê flores silvestres, ele replica: “então você precisa olhar mais de perto”<sup>58</sup>. Antes de se despedirem, a moça lhe diz que ele tem belos olhos.

A conversa de Vanessa e da Criatura não é a primeira da série onde estes e outros personagens discutem poesia e questões filosóficas, mas é inegável que é a primeira vez na série que esse debate parece de fato mexer com os dois envolvidos. Além disso, esta é para o

---

<sup>57</sup> 2ª temporada, episódio 2: “Verbis Diablo”.

<sup>58</sup> 2ª temporada, episódio 2: “Verbis Diablo”.

monstro de Frankenstein uma interação inédita, em que seu interlocutor parece tratá-lo como igual, sem condescendência ou medo.

Suas interações com Lily, porém, não são tão bem sucedidas. Victor conta à moça que a Criatura é um antigo pretendente, mas isso não a convence a ter qualquer afeição por ele. Clare tenta uma aproximação, inclusive inventando uma narrativa para o passado dos dois, onde sua amizade acabara evoluindo para um relacionamento romântico, mas ela pede que eles sejam apenas amigos. Enquanto isso, a intimidade entre Victor e Lily só aumenta. O cientista segue cuidando da moça, ensinando-lhe sobre o mundo e chegando ao ponto de escolher suas roupas. Se já era notável a diferença de tratamento que Victor dedicara à Criatura e a Proteus, com Lily fica óbvio que ele nutre sentimentos mais complexos por ela. Do mesmo modo que no romance *Elizabeth* é “criada” pela Sra. Frankenstein para ser a companheira ideal do filho, em *Penny Dreadful*, Victor, aos poucos, “cria” Lily, sua falsa prima, para atender a seu ideal feminino, de acordo com seus gostos e preferências.

Ambos seguem envolvidos nas tramas paralelas. Na tentativa de entender as intenções das bruxas com Vanessa, Victor novamente se junta à moça, Sir Malcolm, Ethan, Sembene e Lyle para decifram uma série de artefatos com inscrições em *verbis diabo*, o idioma que as Noturnas usam para se comunicar. As suspeitas de Lyle, manifestadas na primeira temporada, são confirmadas: o demônio de fato busca Vanessa por acreditar ser ela seja a sua companheira renascida. Se vier a possuir sua alma, ele será capaz de trazer o apocalipse e aniquilação da humanidade.

John Clare, por sua vez, segue trabalhando no museu de cera, onde o Sr. Putney o trata de forma amistosa. A filha do proprietário, Lavínia, tem conversas filosóficas com o monstro. O que Clare não suspeita, porém, é que seu empregador está bolando uma nova atração, mas com pessoas vivas — ou, em suas palavras, “aberrações”.

A Criatura torna a encontrar Vanessa. Na segunda conversa, os dois falam sobre seu gosto pela poesia romântica, pois como afirma Vanessa, “todas as pessoas tristes gostam de poesia”<sup>59</sup>. Quando Vanessa o questiona acerca de seu nome, ele explica que sempre se sentiu atraído pelo verdadeiro John Clare, pois não apenas era considerado uma aberração por sua baixa estatura, mas também por sua afinidade com “os proscritos, os não amados, os animais

---

<sup>59</sup> 2ª temporada, episódio 5: “Above The Vaulted Sky”.

feios, as coisas quebradas”<sup>60</sup>. Nessa ocasião, a conversa acaba sendo sobre relacionamentos, e Vanessa não apenas o aconselha, como ainda o ensina passos de dança.

Todos os núcleos da temporada se cruzam quando um novo personagem, Dorian Gray, convida Vanessa e Sir Malcolm para um baile em sua casa. Assim como o personagem-título do romance de Oscar Wilde, a versão de *Penny Dreadful* é um jovem rico, bonito e de gostos não-convencionais. O baile em questão é para apresentar à sociedade sua nova conquista, uma mulher transgênero chamada Angelique. Por extensão, Victor e Ethan também são convidados, mas apenas o primeiro decide ir, acompanhado de Lily. Ao chegarem lá, basta uma troca de olhares entre a moça e Dorian, para que Victor e Angelique seja deixados de lado pelo resto da noite. Na primeira temporada da série, Lily — ainda como Brona — é contratada por Dorian uma noite, e fica claro que o encontro impactou a ambos. Embora fique claro, pelo modo como o rapaz a interroga, que ele se lembra da moça, Lily parece ter dúvidas sobre isso. O flerte entre os dois irrita Victor a ponto de brigar com a “prima”, mas a atenção do cientista é tomada por um acontecimento inesperado: Vanessa desmaia em pleno salão de baile, após ter a visão de uma chuva de sangue — provocada pelas bruxas disfarçadas.

Após o baile, a relação de Lily e Victor estremece. A moça é então convidada por Dorian para um passeio. Os dois visitam o museu de cera dos Putney e são vistos por John Clare. Após o encontro com Dorian, a moça não volta para casa, e depois de conhecer um homem estranho em um bar, o acompanha até sua casa, onde os dois fazem sexo. Ao fim do ato, Lily o mata, demonstrando ter a mesma força sobre-humana que a Criatura.

A escapada da moça rende uma briga entre Victor e Clare, que agride o cientista e afirma: “você a fez para mim, ela é só minha”<sup>61</sup>. Ele fala que irá partir com Lily, para um lugar onde os dois fiquem sozinhos — remetendo ao desejo expresso pela Criatura de Mary Shelley de ir viver nas Américas —, mas que um dia, retornará para encontrar Victor. “Eu lhe mostrarei o monstro que você criou”. A fala nos remete a outra ameaça feita no romance: “Estarei presente na noite de seu casamento.” (SHELLEY, 2015, p. 269). Ambas são feitas em contextos semelhantes, em que o monstro percebe que o relacionamento imaginado com a companheira está sendo sabotado por Victor.

Enquanto isso, as investigações das inscrições em *Verbis Diablo* avançam. Após terminarem de analisar todos os artefatos, Victor, Sir Malcolm e Ferdinand Lyle descobrem

<sup>60</sup> 2ª temporada, episódio 5: “Above The Vaulted Sky”.

<sup>61</sup> 2ª temporada, episódio 8: “Memento Mori”.

que o vampiro que “sequestrara” Mina é na verdade irmão do Diabo. Ao se rebelarem contra Deus, o primeiro foi lançado para a Terra, entre os humanos, e o segundo, relegado ao Inferno. Ambos buscam sua companheira, para subjugar a raça humana. Os planos dos irmãos, porém, são ameaçados por uma figura que protegeria Amonet: Lupus Dei, o “Cão de Deus”. Do mesmo modo que Vanessa seria Amonet, Ethan seria o seu protetor.

Lily prossegue com seus encontros com Dorian, e é confrontada por John Clare. Ao contrário do que ele espera, porém, ela o ridiculariza por sua aparência monstruosa, e afirma que não será mais passiva diante dele, Victor, ou qualquer outro homem. “Nunca mais ficarei de joelhos para nenhum homem. Eles se ajoelharão para mim”.<sup>62</sup> Ela então questiona o monstro sobre o propósito da existência de ambos. Diante da resposta dele, — “para sofrer” —, ela o incita à rebelião, começando por seu criador: assim que Victor retornasse para casa, os dois o matariam. “Nós fomos criados para comandar”, afirma. “O sangue da humanidade irá regar o nosso jardim. Nosso, e dos nossos iguais, das nossas crianças, e das nossas gerações. Somos os conquistadores”<sup>63</sup>. Revelando suas verdadeiras intenções, a Lily de *Penny Dreadful* é a encarnação do maior pesadelo de Victor Frankenstein no texto de Mary Shelley: a companheira que iria permitir a dominação dos seres humanos.

Lily, porém, já escolhera outro homem para lhe ajudar nessa tarefa: Dorian Gray. Assim como no romance de Oscar Wilde, ele possui o retrato que envelhece em seu lugar. Na série, porém, conta com outra habilidade: é capaz de regenerar ferimentos, sendo tão imortal e indestrutível quanto os monstros de Frankenstein.

No museu de cera, outra revelação aguarda John Clare. A amabilidade dos Putney era só uma fachada para um plano sombrio: a criação de um *freak show*, tendo a Criatura como sua atração principal. Entretanto, o monstro engana seus captores e escapa após assassiná-los. Ao contrário do que vimos antes, com a morte de Van Helsing, o ato parece afetá-lo mais profundamente.

Após um período escondida, afastada de Londres, Vanessa retorna ao descobrir que Sir Malcolm teria sido capturado pelas bruxas. A moça vai até a mansão das servas do demônio, e é seguida por Ethan, Victor, Sembene e Lyle. Enquanto a moça enfrenta a líder do grupo de feiticeiras e o Demônio em pessoa, o restante do grupo é obrigado a encarar seus

---

<sup>62</sup> 2ª temporada, episódio 8: “Memento Mori”.

<sup>63</sup> 2ª temporada, episódio 8: “Memento Mori”.

próprios fantasmas: Ethan vira lobisomem, matando Sembene no processo; Sir Malcolm e Victor são assombrados pelos fantasmas de suas “famílias”.

No caso do segundo, os “fantasmas” são suas criações. John Clare, Proteus e Lily o questionam sobre suas razões para criá-los, e o culpam por seus crimes: “Nós nascemos inocentes, e você nos transformou em monstros”<sup>64</sup>, afirmam. Assim como os fantasmas de Sir Malcolm, as visões de Victor tentam convencê-lo a se matar. Quando Vanessa derrota Lúcifer, e as bruxas são mortas, as ilusões se desfazem, e tanto cientista quanto explorador conseguem escapar.

O retorno de Victor para casa não é tranquilo, pois descobre que Lily abandonara a ele e a John Clare, para se juntar a Dorian Gray. Apesar de seus protestos e ameaças, a moça não volta atrás. Enquanto isso, a Criatura decide deixar Londres e acompanhar uma expedição para o Ártico. Antes de sair da cidade, ele tem um último encontro com Vanessa. A conversa se dá logo após o confronto com as bruxas e a rejeição de Ethan, que a deixara para retornar aos Estados Unidos, e enfrentar sua família. Ao contrário dos outros momentos, Vanessa parece se sentir tão monstruosa e perdida quanto a Criatura. Clare lhe revela que vai embora de Londres, pois, nas suas palavras, “quando você tiver visto aquilo de que é capaz... quando tiver permanecido no sangue por tempo suficiente... o que resta senão caminhar até uma costa desolada, longe de todos os outros?”<sup>65</sup>.

Vanessa apenas concorda, e admite para ele que já perdera a “parte imortal de si mesma” — para derrotar as bruxas, ela precisou despertar seu lado mais sombrio. John Clare a convida para ir com ele, mas ela rejeita a proposta, na tentativa de poupá-lo. Como despedida, ela lhe diz que ele é o homem mais humano que ela já conheceu, e o beija delicadamente. A terceira temporada se encerra em um ponto que novamente nos remete ao livro: ele parte para uma expedição ao Ártico, enquanto Victor sofre com o abandono de Lily. Contrário ao livro, os caminhos dos dois se separam e só se cruzarão de novo na cena final do programa.

### 2.1.3 Terceiro ano

---

<sup>64</sup> 2ª temporada, episódio 10: “And They Were Enemies”

<sup>65</sup> 2ª temporada, episódio 10: “And They Were Enemies”.

John Clare começa o terceiro ano de *Penny Dreadful* no Ártico, dentro de um navio preso no gelo, em outra referência à trama de Walton em *Frankenstein*. Mas não fica ali por muito mais tempo. Enquanto protege a única criança da embarcação, para que ela não seja morta e comida pelos outros passageiros, ele tem uma lembrança de sua vida anterior, onde cuida de um menino de aparência doente, acompanhado por uma mulher. O flashback o faz perceber que tinha uma família, e o monstro retorna a Londres para encontrá-la.

Ainda desesperado com o abandono de Lily e apavorado com as possibilidades do que ela é capaz de causar, Victor recorre a Henry Jekyll, um amigo dos tempos de colégio, para ajudá-lo a lidar com a moça. Jekyll convence Victor de que não deseja matá-la, mas domesticá-la, e oferece seus conhecimentos de química para isso. Através de seu trabalho em Bedlam, um manicômio judiciário, Jekyll conseguira desenvolver uma fórmula que tornava os mais agressivos e perturbados dos presos em pessoas dóceis. O problema, porém, é que o efeito do soro não era permanente, durando apenas algumas horas. Victor então decide usar seus conhecimentos de eletricidade para resolver a questão.

De volta a Londres, John Clare consegue acessar mais memórias de sua vida familiar de outrora. Em uma delas, vê pela janela que o pequeno apartamento onde morava era nas docas, numa região com imigrantes de origem asiática. Chegando na antiga vizinhança, ele consegue localizar o antigo apartamento, mas a esposa e os filhos já não vivem lá. Após ameaçar o proprietário, descobre o paradeiro da família e passa a observá-la de longe.

Enquanto isso, Vanessa tenta reconstruir sua vida. Após um longo período isolada do mundo, sozinha na mansão de Sir Malcolm — que foi até a África enterrar o corpo de Sembene —, ela aceita a sugestão de Lyle, e começa a se consultar com a Dra. Seward, uma psiquiatra. Ao mesmo tempo, durante um passeio descompromissado, ela conhece o diretor dos estudos zoológicos do Museu de História Natural de Londres, Dr. Alexander Sweet, e os dois começam a se encontrar regularmente.

Em um dos passeios com o Dr. Sweet, a moça é assediada por um servo do vampiro da primeira temporada, que lhe fala sobre um lugar onde ela supostamente já encontrara o Mestre no passado. Trata-se da “sala branca”, o quarto em um hospital psiquiátrico onde Vanessa ficara internada quando mais jovem. Vanessa então insiste que a Dra. Seward faça uma sessão de regressão, para que ela possa relembrar o encontro com o vampiro. Durante o processo, para sua surpresa, Vanessa descobre que o enfermeiro que a atendeu era ninguém menos que John Clare antes de renascer como a Criatura.

Através da sessão de regressão, descobrimos que a relação entre os dois no início era tensa. Ela se recusa a comer, e acaba sendo alimentada por sonda. Também passa por “tratamentos” pouco humanizados, como hidroterapia e choque elétrico. Vanessa chega a agredi-lo, sendo inclusive presa numa camisa de força. Com o tempo, passa a lhe fazer perguntas sobre seu tratamento e o mundo lá fora. Ele as responde inicialmente muito a contragosto, pois aquele tipo de interação era proibida. Ao longo dos cinco meses que duraram a internação, os dois começam a confiar mais um no outro, e ele passa a ter pequenos gestos de delicadeza com a moça.

Um exemplo é sua resposta para quando Vanessa lhe pergunta se é dia ou noite. Ele lhe pergunta qual a moça prefere que seja, para confirmar que se trata do horário escolhido. Em outro momento, quando Vanessa está presa à camisa de força e amordaçada, ele a solta, penteia seus cabelos e a maquia com maquiagem emprestada pela esposa. Quando termina, mostra-lhe o próprio reflexo no espelho: “Esta é quem você é. Por favor, não se esqueça disso”<sup>66</sup>. Na mesma ocasião, ele lê poemas do único livro de poesia que possui, *A Child Garden of Verses* (1885), de Robert Louis Stevenson. Curiosamente, antes de ser Calibã e John Clare, ele não gostava de poesia.

É logo após essa conversa que Vanessa é visitada por seus dois perseguidores, o Diabo e o vampiro. Eles tentam convencê-la a abrir mão de seu corpo e de sua alma. Mas Vanessa resiste, e finalmente aprende o nome verdadeiro do segundo: Drácula. Como Vanessa não apresenta melhoras, os médicos da clínica decidem realizar uma trepanação, um procedimento que, de acordo com Clare, a deixaria em estado catatônico. Um dia antes, ele a visita e revela que pediu demissão da clínica, permanecendo no trabalho apenas até o momento em que Vanessa fosse levada para o procedimento. “A última pessoa que você verá, antes da cirurgia será uma pessoa que a ama”<sup>67</sup>, diz. Vanessa o beija do mesmo modo que o fizera ao fim da segunda temporada.

Após suas descobertas, Vanessa começa a pesquisar sobre Drácula, com a ajuda de Catriona Hartdegen, uma tanatologista conhecida de Lyle. Encorajada pela pesquisadora e pela Dra. Seward a não se isolar do mundo e se tornar uma presa fácil para seus perseguidores, Vanessa se envolve romanticamente com Sweet.

---

<sup>66</sup> 3ª temporada, episódio 4: “A Blade of Grass”.

<sup>67</sup> 3ª temporada, episódio 4: “A Blade of Grass”.

Victor segue com seus planos para Lily, e após conseguir aperfeiçoar o soro de Jekyll, ele tenta sequestrá-la. O plano não dá certo, pois Lily não apenas continua ao lado de Dorian, como agora está montando um exército com outras mulheres vítimas de agressões e maus-tratos, dispostas a se vingar dos homens. Por intervenção de Dorian, Lily acaba por deixar Victor ir embora, insistindo que a esqueça.

John Clare segue acompanhando sua família, sem coragem para se revelar. Ele então procura Vanessa, para pedir seus conselhos. Sem explicar os detalhes do experimento de Victor, ele lhe pergunta o que pode ser feito. A moça o encoraja a se mostrar para a família, e então o interroga sobre o período na clínica, mas ele não se lembra. Ela então lhe explica que os dois já haviam sido muito próximos, e que ele fora muito gentil com ela. Vanessa afirma que o amara por isso. “O homem que um dia eu conheci merece ser amado”<sup>68</sup>, ela afirma, exortando-o a não desistir de voltar para sua família. A conversa é semelhante aos encontros nos subterrâneos, mas existe um otimismo inédito, causado principalmente pela moça acreditar ter encontrado um companheiro, que substituiria o vazio deixado por Ethan.

John Clare vai até a esposa, Marjorie, revelando-lhe toda a sua história. Ela não se assusta com o que é relatado, nem com a nova aparência do marido. Ele confessa que fizera coisas cruéis, consumido por uma raiva que era quase uma loucura. “Não posso ser o homem que eu era”<sup>69</sup>, admite. Marjorie, mas uma vez, não se abala. “Você estava perdido, e agora voltou para casa”.<sup>70</sup> Ela então o leva até o filho, Jack. Apesar do desconforto inicial, o menino também aceita o pai de volta. É um dos momentos mais inusitados da série, quando comparados com o material de origem: o monstro de Frankenstein, a mais solitária das criaturas, enfim encontrando um lugar ao qual é capaz de pertencer.

Após a primeira tentativa frustrada, os planos de Victor dão certo, contando com a ajuda de Dorian Gray, que, insatisfeito com os projetos de emancipação feminina de Lily, auxilia o cientista a sequestrá-la e levá-la para Bedlam.

Vanessa e Catriona seguem pesquisando sobre Drácula, e não demora para que a primeira se dê conta de que seu algoz estava mais perto do que ela esperava: é Alexander Sweet. Sabendo que pode matá-lo em sua forma humana, Vanessa vai até o museu confrontá-

---

<sup>68</sup> 3ª temporada, episódio 7: “Ebb Tide”.

<sup>69</sup> 3ª temporada, episódio 7: “Ebb Tide”.

<sup>70</sup> 3ª temporada, episódio 7: “Ebb Tide”.

lo. Dessa vez, diante de todos os seus apelos para que se juntasse a ele, e sem conseguir enxergar outras perspectivas, a moça finalmente cede, condenando a humanidade.

Com a rendição de Vanessa, Londres é tomada por uma névoa pestilenta, que sufoca a todos. O novo cenário pega de surpresa Sir Malcolm e Ethan, que retornam dos Estados Unidos, depois que o explorador fora resgatar o rapaz junto de Kaetenay, um membro da nação Chiricahua Apache, ligado ao passado do americano. Após muita resistência, Ethan aceita o seu papel como *Lupus Dei*. Em companhia de Catriona e Dr. Seward, os dois homens partem em busca de Victor.

O cientista, no entanto, está envolvido no drama com Lily. Ela tenta convencê-lo a não domá-la com a fórmula de Seward, mas Victor não a ouve, alegando que pode torná-la feliz de novo, sem as dores que sente no presente. Lily retruca: “Há algumas feridas que nunca podem ser curadas, há cicatrizes que nos fazem o que somos”<sup>71</sup>. A moça então lhe conta de sua filha, Sarah Croft, que falecera ainda bebê. “Por favor, não a tire de mim”, ela pede. Victor faz como se fosse injetar o soro, mas no último minuto, desiste e liberta Lily. “É muito fácil sermos monstros. Vamos tentar ser humanos”<sup>72</sup>. Lily quase o mata, mas se despede com um beijo, e foge.

Alheio ao que acontece de fato em Londres, John Clare tenta fazer planos para sua vida doméstica, pensando em que trabalhos pode conseguir depois que a névoa se dispersar. Jack, porém, apresenta uma doença de pulmão, que só piora com a névoa. Após alguns dias naquela condição, o menino falece. Diante do corpo do filho, Marjorie faz um pedido ao marido: que leve o menino até Frankenstein, para trazê-lo de volta. O monstro se recusa, ultrajado, mas ela insiste. “Eu vou amá-lo de novo, amá-lo de forma melhor e mais forte. E ele não ficará doente, não sangrará e não morrerá”<sup>73</sup>. Ele pergunta se Marjorie realmente quer que o filho se torne como ele, um morto-vivo, algo anormal e odiado, um monstro, mas a esposa não lhe dá ouvidos. Ela então sentencia: retorne com ele vivo, ou nunca mais volte.

Em outro ponto de Londres, o grupo de resgate se aproxima do esconderijo de Drácula, e com muito custo, Ethan consegue chegar até Vanessa. Ele tenta convencê-la a ir embora, pois pode protegê-la, mas Vanessa não acredita mais na própria salvação. Ele pede que Ethan encerre aquela batalha, pondo um fim em sua vida. Ethan recusa, a princípio, mas

---

<sup>71</sup> 3ª temporada, episódio 8: “Perpetual Night”.

<sup>72</sup> 3ª temporada, episódio 8: “Perpetual Night”.

<sup>73</sup> 3ª temporada, episódio 9: “The Blessed Dark”.

por fim aceita, mesmo que de forma sofrida. Os dois trocam um último beijo, rezam o Pai Nosso juntos, e com um tiro, Ethan encerra o reinado de Drácula, e liberta a alma de Vanessa.

Após o fim da batalha, dois corpos são sepultados. John Clare deposita o corpo do filho no Tâmis, e Vanessa é enterrada em um cemitério em Londres. O monstro chega na mansão de Sir Malcolm a tempo de ver o caixão ser levado, e acompanha o funeral de longe. Penny Dreadful se encerra com a Criatura de Frankenstein ajoelhada diante do túmulo de Vanessa Ives, em uma cena que remete ao fim do romance de Shelley, quando o monstro chora diante do cadáver de Victor. Seu destino, porém, não fica claro ao espectador.

## 2.2 Penny Dreadful e os monstros internos

Mary Shelley publica *Frankenstein* em um contexto de expansão do cientificismo. Esse processo continuou pelas décadas seguintes, e não é possível entender esse período e as suas consequências sem falarmos da influência de Charles Darwin e sua teoria da evolução das espécies. Dos caminhos feitos pelos monstros do Apocalipse até a Criatura de *Frankenstein*, o dilema acerca da onipotência de Deus ganhou outras nuances. Do mesmo modo que a discussão sobre monstrosidade se complexificou, novas dúvidas surgiram. Se antes, no período medieval, por exemplo, a dificuldade era conceber criaturas maléficas agindo sob a regência divina, na Inglaterra vitoriana o problema era entender o papel de certos seres dentro de uma ideia de natureza perfeita, supostamente gerada por um criador perfeito. Afinal, alguns aspectos das características físicas dos seres vivos não faziam sentido em relação ao seu habitat e suas funções fisiológicas. Além disso, era possível perceber traços semelhantes em animais com hábitos e contextos bem diferentes. A questão ficava ainda mais difícil com as descobertas feitas na época no campo da paleontologia, confirmando a existência anterior de espécies já extintas.

Nesse contexto, todos os seres tidos como monstruosos se tornaram parte do conflito entre ateístas e os defensores de uma natureza perfeita idealizada, criada por Deus. Stephen Asma destaca, dentro desse segundo grupo, um colega de Darwin, Richard Owen, que trouxe duas soluções para a questão. Owen acreditava que semelhanças físicas entre espécies diferentes eram uma marca do projeto divino para a natureza. Logo, o fato de seres humanos

possuírem vértebras como as serpentes e os peixes, por exemplo, seria resultado de arquétipos transcendentais de vértebras presente em todas essas espécies. Como explica Asma,

[e]ssa jogada inteligente permitiu que teólogos naturais admitissem que nem toda estrutura é perfeitamente adaptada, mas que essa contra evidência que os morfologistas alegavam como leis cegas e não-propositivas poderia ser vista como apenas mais evidência de uma mão divina na natureza (2011, p. 165)<sup>74</sup>.

O planejamento divino defendido por Owen estaria por trás inclusive das características monstruosas. As causas de aspectos patológicos nos seres vivos seriam alterações originadas no embrião, desvinculadas de fatores externos. Mutações não eram acidentais, mas parte do plano divino como saltos evolucionários. Os já citados arquétipos transcendentais seriam características anteriores a esses saltos. “Deus usa monstros para instalar seus *designs* evolutivos ao longo do tempo, e os arquétipos nos revelam alguns desses pontos de instalação” (ASMA, 2011, p. 166)<sup>75</sup>.

A pesquisa de Owen serviria de ponto de partida para os estudos de Darwin sobre as origens da monstruosidade, pois o primeiro era curador da coleção de outro naturalista interessado em teratologia, John Hunter. O pensamento do biólogo britânico se assemelhava ao de Owen e Hunter na medida em que também acreditava haver uma lógica por trás da existência de monstruosidades. Ele, porém, não estava convencido pela ideia de que mutações seriam saltos evolutivos, pois não lhe parecia possível que uma característica nova, não pertencente à espécie, fosse capaz de produzir um ajuste tão adequado do ser ao seu ambiente.

Assim como outros médicos e naturalistas da época, Darwin concordava com a hipótese de que os monstros faziam parte de um amplo processo biológico chamado “variação”. Variações podiam ser novas características que permitiriam que uma determinada espécie melhor se adaptasse a um ambiente — por exemplo, a pelagem branca de alguns animais que habitam o Ártico — ou podiam ser extremas — como o caso de animais albinos. Ao contrário das variações de adaptação, as últimas costumavam não aparecer em gerações anteriores, e não eram transmitidas aos descendentes. Apenas variações mais simples seriam passadas adiante. “Monstros são mutantes embriológicos que não podem se reproduzir, ou se reproduzem (como um homem de seis dedos), mas não se encaixam como adaptações, ou

---

<sup>74</sup> No original: “This clever move allowed natural theologians to concede that not every structure is perfectly adapted, but now this counterevidence that morphologists claimed as blind, non-purposive laws could be seen as just more evidence of a divine hand in nature”.

<sup>75</sup> No original: “God uses monsters to install his evolutionary designs over time, and the archetypes reveal to us some of those installation points”.

resultam de hibridismo e novamente, não conseguem se reproduzir” (ASMA, 2011, p. 167-168)<sup>76</sup>.

Os estudos sobre as monstruosidades foram o que permitiram Darwin aperfeiçoar suas reflexões sobre a evolução. Após esse período de estudo das variações, o naturalista entrou em contato com a teoria da redução populacional de Malthus. A partir da ideia de que as pressões ambientais moldariam lentamente a distribuição de pequenas mutações e, com isso, adaptariam as populações às suas condições de vida, o cientista teria chegado a seu mecanismo de seleção natural (cf. Asma, 2011, p. 168). Seu interesse pelos monstros, porém, não teria desaparecido após essa época, e eles inclusive aparecem em seus trabalhos mais maduros, como o próprio *A Origem das Espécies* (1859) e *A Descendência do Homem* (1871). Ainda assim, Darwin acreditava que a monstruosidade só poderia funcionar como mecanismo de transmutação através da seleção artificial feita pelos humanos, como, por exemplo, no caso da criação de cachorros de pedigree.

O trabalho de Darwin completa assim o longo processo de cientificismo que, ao afastar os monstros de explicações fantásticas ou religiosas, os insere no mundo natural. Seria equivocado, porém, acreditar em uma mudança total de mentalidade. O fascínio pelos monstros, e por tudo que é exótico, desordenado e aberrante, permaneceu. Um exemplo era a popularidade dos *freak shows* e espetáculos como os do já citado P.T. Barnum.

A popularidade desse tipo de entretenimento — que pode ser observada dentro da própria *Penny Dreadful* — demonstra que, apesar de todas as explicações científicas, o apelo do monstro não obedece à racionalidade. No século XIX, eles podiam não mais nos ameaçar no mundo real, porém, não significava que houvessem deixado de existir. Do mesmo modo que os avanços científicos nos permitiram compreender melhor a realidade externa, também nos possibilitaram analisar a nós mesmos de uma forma mais complexa do que antes — e, nesse processo, percebemos que, muitas vezes, os monstros estão dentro de nós.

Isso pode parecer contraditório, pois, até este ponto, a história dos monstros é majoritariamente uma história sobre ameaças externas. Como Cohen define, o monstro é o *Outro*, que habita (às vezes literalmente) o espaço distante. A monstruosidade, porém, não assume apenas uma forma visível, como pudemos ver no caso dos demônios, bruxas e

---

<sup>76</sup> No original: “Monsters are either embryological mutants that cannot reproduce, or they reproduce (like six-fingered men) but don’t fit as adaptations, or they result from hybridism but again fail to reproduce.”

fantasmas. Sob a influência de forças malignas, pessoas supostamente ordinárias seriam capazes de cometer atrocidades.

Na verdade, a ideia de que poderíamos perder o controle sobre nossos sentimentos e ações existe há tanto tempo quanto os próprios monstros, sendo anterior à Inquisição e aos demônios do cristianismo. A questão já era discutida por filósofos da Antiguidade. Asma aponta que, na *República*, Platão descrevia o tirano ou o criminoso como uma pessoa escravizada por desejos e paixões desequilibradas: “As pessoas não nascem santas ou criminosas, elas são criadas assim por meio de maus cuidados e hábitos pessoais de ceder aos apetites errados.”, explica Asma (2011, p. 53).<sup>77</sup> Para o filósofo grego, portanto, a monstrosidade não era necessariamente uma característica inerente de alguns indivíduos, mas algo que podia ser cultivado com o tempo. O que parece existir por trás disso é um medo de reconhecer em si mesmo e nos outros uma tendência natural para a monstrosidade.

Esse pessimismo filosófico ganhou uma forma mais concreta na obra de Sigmund Freud, o fundador da psicanálise. O médico austríaco defendia a teoria de que por trás de manifestações conscientes da mente humana, existe um reservatório de impulsos e emoções ocultas. “Ele argumentou que eventos díspares e aparentemente não relacionados em nossa vida consciente (comportamentos e crenças) são de fato interligados e coerentes na pseudo-lógica do inconsciente” (ASMA, 2011, p. 188)<sup>78</sup>.

Dentro da extensa obra de Freud, existe um ensaio que nos permite entender o papel dos monstros na nossa psique. Sua complexidade já aparece em seu título, *Das Unheimliche* (1919), que não possui uma tradução específica em muitas línguas, mas no caso do português, já foi traduzido como *O Inquietante* ou *O Infamiliar*<sup>79</sup>. A partir de obras literárias e situações da vida real, Freud tenta definir o sentimento do título. Para o psicanalista, “Unheimlich” seria um campo da estética relacionado ao que, sendo terrível, desperta angústia e horror.

A dificuldade em encontrar definições específicas para o termo na literatura médica e em tratados sobre estética, não impediu Freud de tirar algumas conclusões a partir do oposto da palavra, o termo *heimlich*. Usando dicionários da época, o médico traçou dois possíveis caminhos:

---

<sup>77</sup> No original: “People aren’t born saints or born criminals, they are made that way through bad nurturing and personal habits of indulging the wrong appetites.”

<sup>78</sup> No original: “He contended that disparate and seemingly unrelated events in our conscious life (behaviors and beliefs) are in fact tied together and coherent in the pseudo logic of the unconscious”.

<sup>79</sup> Para esta dissertação, será utilizada a tradução de Paulo César de Souza, que escolhe o termo “inquietante”.

Somos lembrados de que o termo *Heimlich* não é unívoco, mas pertence a dois grupos de ideias que, não sendo opostos, são alheios um ao outro: o do que é familiar, aconchegado, e do que é escondido, mantido oculto. *Unheimlich* seria normalmente usado como antônimo do primeiro significado, não do segundo (FREUD, 2010, p. 338. Grifo do autor).

A partir dessas definições, ele estabeleceu a sua. “O inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p. 331). Os motivos para uma situação, um objeto ou um ser se tornar inquietante são muitos. Um deles seria o mecanismo da repressão, por meio do qual determinadas experiências serviriam de gatilho para o reaparecimento de questões com as quais não soubemos lidar. Isso pode ser exemplificado em casos onde “complexos infantis *reprimidos* são novamente avivados, ou quando crenças primitivas *superadas* parecem novamente confirmadas” (FREUD, 2010, p. 371. Grifo do autor).

Um exemplo do inquietante explorado por Freud é o provocado pelo “duplo” ou “sósia”. Tendo como base os estudos do também psicanalista Otto Rank, Freud afirma que o duplo era visto originalmente como uma garantia contra o desaparecimento do Eu provocado pela morte. Essa visão estaria presente na vida psíquica das crianças e do homem primitivo. “Com a superação dessa fase, o duplo tem seu sinal invertido: de garantia de sobrevivência passa a inquietante mensageiro da morte” (FREUD, 2011, p. 352).

Para Asma, o ponto central da teoria Freudiana exposto em *Das Unheimliche* é justamente nossa reação diante do inquietante. Os complexos não tratados nos levam a reações extremas. “Nosso narcisismo é tão satisfatório quando ocasionalmente saciado, mas exagera grosseiramente nosso poder e controle no mundo mais amplo, onde é eventualmente subjugado pelos aspectos inflexíveis e inegociáveis da realidade” (ASMA, 2011, p. 190)<sup>80</sup>. Assim, o que Freud nos mostraria é que os monstros habitam nossa consciência.

A teoria Freudiana e as correntes da psicanálise que irão surgir a partir dela representam uma quebra de paradigma tão grande quanto a encetada por Darwin e cientistas como Hunter e Lawrence. O cientificismo que chegou ao auge no século XIX encontrou um lugar na natureza para os monstros, e nos mostrou que mesmo características que parecem inexplicáveis podem ser racionalizadas. Não significou, todavia, o fim de toda crença religiosa ou de superstições, mas inseriu os monstros em uma lógica materialista de mundo.

---

<sup>80</sup> No original: “Our narcissism is so satisfying when occasionally sated, but it grossly over exaggerates our power and control in the wider world, where it is eventually subdued by the inflexible and nonnegotiable aspects of reality”.

Até esse momento, porém, a monstrosidade estava associada a aspectos físicos, o que facilitava, inclusive, que os monstros ocupassem a posição do Outro, a diferença que vem de fora. Com Freud, porém, a humanidade aprendeu que a monstrosidade não é apenas externa e física, mas também interna e psicológica. Pela primeira vez, percebemos que nossa condição humana não nos exime da possibilidade de irmos a ser monstrosos.

As teorias freudianas reforçam mais uma das postulações de Cohen: nós criamos monstros porque, em algum nível, nós também o somos. Os monstros, afinal de contas, são nossas crianças. Por isso, mesmo quando tentamos expurgá-los, seu retorno é inevitável. E como explica Cohen, esse retorno nunca é vazio de significado:

Quando eles regressam, eles trazem não apenas um conhecimento mais pleno de nosso lugar na história e na história do conhecimento de nosso lugar, mas eles carregam um autoconhecimento, um conhecimento humano — e um discurso ainda mais sagrado na medida em que ele surge de Fora. (COHEN, 2000, p. 55).

Por esse ponto de vista, a nossa relação com os monstros não é apenas de criador e criatura, mas também de paternidade. Isso só reforça o caráter mitológico de Frankenstein, não apenas como um mito em si, mas na forma como reflete uma relação que existe em toda a história da monstrosidade.

Reconhecer essa paternidade é também reconhecer a nossa capacidade de desenvolver não apenas fascínio por estas criaturas, mas até mesmo simpatia e afeto. Estes sentimentos poderão ser percebidos durante uma transformação nas estruturas da televisão estadunidense, que iria trazer os monstros para dentro da sala de estar das pessoas, em horário nobre. Para que *Penny Dreadful* pudesse existir, em 2015, foi preciso que antes, a televisão estadunidense se tornasse a casa dos “homens difíceis”.

### **2.3 *Penny Dreadful* e os “homens difíceis” da televisão dos Estados Unidos**

Do mesmo modo que é preciso entender *Frankenstein* dentro do contexto da literatura gótica, é preciso entender como *Penny Dreadful* se insere dentro da trajetória da televisão nos Estados Unidos, e quais as condições culturais que permitiram que a série fosse produzida da forma que observamos. Assim como o romance de Mary Shelley é resultado de uma mudança na percepção do papel da literatura, a série de John Logan é fruto de uma série de mudanças

no meio televisivo que transformaram o modo como produtos televisivos são consumidos, e como nos relacionamos com eles.

No início dos anos 1950, quando os lares começam a ter seus primeiros televisores, a qualidade da programação da televisão nos EUA era diretamente afetada por suas restrições técnicas, como a mobilidade das câmeras e limites de gravações. Somada a isso, havia uma questão de popularidade: o valor de um aparelho de televisão na época limitava a audiência a poucas famílias, geralmente de maior poder aquisitivo e instrução. Para Bret Martin (2014), isso significa que, durante um breve período, a televisão foi uma tecnologia elitista. Em consequência disso, a programação nesse período se limitava a conteúdos originais — ou seja, programas inéditos criados para a televisão — exibidos ao lado de transmissões de peças de teatro e ópera.

Pouco tempo depois, a situação já era diferente. Mais da metade das casas estadunidenses já possuíam seu próprio aparelho, e a televisão já podia ser encarada como um meio de comunicação de massa. E, a partir do momento que ocupa essa posição, se torna alvo de ataques. Martin (2014, p.40) destaca o discurso feito em 1961 por Milton Minow, presidente da Comissão Federal de Comunicações dos Estados Unidos, onde ele usa a expressão “vasto deserto” para se referir ao veículo de mídia. O desprezo, porém, não vinha apenas de órgãos oficiais, mas também de romancistas, cineastas e outros membros da classe artística — incluindo até mesmo aqueles que de fato trabalhavam com televisão.

As críticas — algumas repetidas até hoje — não se limitavam apenas aos aspectos estéticos e artísticos do meio. Como aponta Martin (2014, p. 40-41), elas mencionavam desde a luz artificial emitida pelo aparelho, que inibiria o desenvolvimento cognitivo, ao modo como as imagens, ao piscarem, reproduziriam o efeito de hipnose. Além disso, a televisão induziria ao vício e seria responsável por levar crianças bem-comportadas à violência e à depravação.

As críticas à televisão neste período nos remetem àquelas feitas à Literatura Gótica, no século XVIII. O caráter inventivo e excessivo do gótico, além de seus elementos ligados à morte, ao sobrenatural, às paixões violentas, à religiosidade excessiva, ao irracional e a tudo que teria sido deixado para trás pelo Iluminismo, servia de pretexto para a desvalorização do gênero, por parte da crítica especializada. Com a revalorização de temáticas e aspectos estéticos relacionados ao gótico — como podemos ver na Poesia do Cemitério —, a Literatura Gótica pode se desenvolver de forma mais consistente. Em um movimento semelhante, a

televisão só se desenvolve o suficiente para contestar as críticas ao formato quando um de seus aspectos estruturais é revalorizado. No caso, esse aspecto é o roteiro.

Na indústria cinematográfica, o roteirista já desempenhava um papel importante, pois o roteiro sempre foi um dos passos iniciais na estrutura da produção cinematográfica. Na televisiva, eles se tornam ainda mais fundamentais, diante do fluxo incessante de programação que deveria ser preenchido. Ainda assim, a sua inquestionável utilidade não significava que este era um cargo necessariamente valorizado. Semelhante ao que era visto nas produções cinematográficas, os programas de televisão eram chefiados por produtores, enquanto que os roteiristas eram, em sua grande maioria, *freelancers*, ou ocupavam cargos menores na produção. Embora o trabalho do roteirista fosse fundamental para o desenvolvimento da obra final, a palavra final e o poder de decisão não lhe cabiam.

A primeira produtora a reconhecer a importância criativa de seus roteiristas foi a MTM Enterprises, fundada em 1969 por Grant Tinker, que já tinha passado por algumas empresas do ramo do entretenimento como a NBC, 20th Century Fox Television e Universal. Seu diferencial, comparado a outros executivos de televisão na época, era a crença de que liberdade criativa e uma boa remuneração geravam roteiristas felizes, programas lucrativos, e atraíam um fluxo contínuo de outros roteiristas talentosos, em busca de trabalho.

Durante o tempo em que foi chefiada por Tinker, dos anos 70 até os primeiros anos dos 80, a MTM produziu programas de televisão para a NBC como *Chumbo Grosso*<sup>81</sup>, um drama que acompanhava a rotina de um grupo de policiais, em uma cidade que poderia ser Nova York. O programa introduziu dois elementos que se tornariam recorrentes em produções posteriores: uma gama de personagens que poderiam ser descritas como incapazes e com problemas de personalidade, envolvidas em uma trama descrita como deprimente e violenta. (cf. MARTIN, 2014, p.48); e episódios escritos não por produtores-roteiristas ou *freelancers*, mas por um grupo fixo que compunha o que é chamado até hoje como “sala de roteiristas”. O formato permitiu um controle da narrativa não apenas entre os próprios roteiristas, mas também entre outros membros da equipe. Não eram incomuns as reuniões entre toda a equipe onde as complexidades de cada roteiro eram esmiuçadas. Para além de criar uma sincronia entre todos os envolvidos no processo, essas reuniões tinham um objetivo implícito, como descreve Martin (2014, p.50): “serviam para todos os membros da produção demonstrarem

---

<sup>81</sup>Embora tenha sido conhecido no Brasil por este nome, o programa se chamava originalmente *Hill Street Blues*.

sua obediência ao roteirista”. O modelo da sala dos roteiristas permitiu que estes profissionais ganhassem uma posição mais elevada na hierarquia das produções televisivas.

Ao mesmo tempo em que essas transformações aconteciam na MTM, o ramo da televisão, de uma forma geral, passava por mudanças significativas. Quando chegamos nos anos 80, quase um quinto das casas nos Estados Unidos possuíam TV a cabo, e cada vez mais espectadores pagavam também por canais especiais. “A TV a cabo não somente canibalizou o tempo e atenção dos espectadores da TV aberta, como os treinou para buscar tipos diferentes de programação: esportes na ESPN, noticiários na CNN e assim por diante.” (MARTIN, 2014, p. 50). Com isso, o número de espectadores padrão para definir o sucesso de um programa diminuiu consideravelmente. “Em lugar de tentar atrair um terço de toda a audiência (algo cada vez mais impossível, de todo modo), as redes agora almejavam demografias específicas: os ricos, os jovens, os instruídos, os homens e assim por diante.” (MARTIN, 2014, p.51). Ao invés de pensar apenas em “quantidade”, as redes de televisão pensavam também em “qualidade”, e isso permitiu que mesmo programas como *Chumbo Grosso*, que não dispunham das audiências mais significativas, fossem exibidos.

A direção de Grant Tinker, e conseqüentemente, o período de glória dos roteiristas da MTM, só duraria até 1981, quando o executivo deixaria a produtora para se tornar diretor da NBC. Outros fatores externos também iriam dificultar o panorama, como o fim das *Fin-Syn*, as Regras dos Interesses Financeiros e dos Direitos de Transmissão, que proibiam as redes de televisão de deter os direitos autorais de sua programação. Demoraria mais alguns anos para que novas condições ideais surgissem, e isso aconteceu numa emissora que, ironicamente, não se definia como televisão, ao menos não no sentido tradicional: a Home Box Office, mais conhecida por sua sigla, HBO.

Lançada em 1972, a HBO começou como mais um canal de TV a cabo que oferecia programação exclusiva para assinantes, exibindo filmes de Hollywood para um público residente nos subúrbios e com acesso limitado aos lançamentos das salas de cinema, em uma época que o videocassete não era popular. Somado aos filmes, a emissora também oferecia transmissões ao vivo de eventos esportivos como jogos da NHL e NBA<sup>82</sup>. Ao chegar nos 80, a programação já tinha conquistado aproximadamente 4 milhões de assinantes. Um desafio, porém, permanecia: encontrar conteúdo para preencher as 168 horas semanais de transmissão de qualquer rede que ficasse no ar em tempo integral (cf. MARTIN, 2014, p.71). Nesse

---

<sup>82</sup> National Hockey League e National Basketball Association, respectivamente.

contexto, não demorou para que o canal resolvesse investir na produção de conteúdo. Esse movimento começou com a formação da TriStar Pictures, em parceria com a CBS e a Columbia Pictures, e continuou com programas semanais de comédia, minisséries e até mesmo programas infantis e documentários. Também foram feitas tentativas de séries contínuas roteirizadas, mas elas eram menos comuns.

Desde essa época, a HBO passou a ficar conhecida por uma de suas características mais marcantes: ser uma emissora de “conteúdo adulto”, que nesse caso, significava não apenas uma narrativa sofisticada. “Qualquer executivo honesto da HBO, passado ou presente, também concordará com o fato de que dois outros elementos da programação viabilizados por seu status *premium* foram estratégicos para distinguir a identidade da rede: seios e palavrões.” (MARTIN, 2014, p.71).

Do mesmo modo que a figura de Grant Tinker teve um papel importante para a valorização dos roteiristas na MTM, a HBO deve muito de seu modelo de séries ao trabalho da dupla de produtores e executivos Chris Albrecht e Carolyn Strauss. Responsáveis pelo departamento de séries originais, os dois defenderam a produção de conteúdo próprio como a marca da emissora, e foram responsáveis por desenvolver, nos anos 90, dois programas que seriam fundamentais para definir a HBO: *Oz* (1997), série dramática ambientada em uma penitenciária, marcada por “uma estética agressivamente artística, com uma violência de intensidade chocante” (MARTIN, 2014, p. 81) e *Sex and the City* (1998), programa sobre as desventuras amorosas e sexuais de quatro amigas, caracterizado pelo modo franco como suas heroínas falavam de seus desejos e insatisfações — ou, nas palavras de Martin (2014, p.82), “destinado a parecer um conto de fadas, envolvendo a amizade e o glamour entre quatro mulheres e seus sonhos, em Nova York.

A série que iria não apenas sedimentar a identidade da HBO, como também criar um modelo de produção televisiva do qual *Penny Dreadful* se inspiraria, viria em 1999, criada por David Chase, um cineasta frustrado que entrara para o ramo da televisão como uma forma de garantir estabilidade enquanto não encontrava oportunidades na indústria cinematográfica. Chase começara na televisão escrevendo episódios para os seriados *The Magician* (1973), sobre um ilusionista que solucionava crimes, e *Kolchack e os Demônios da Noite* (1974), cuja trama acompanhava um jornalista constantemente em contato com casos sobrenaturais. Nos dois programas, Chase aprendeu os princípios do trabalho na televisão desde os aspectos estruturais do roteiro, até os aspectos de filmagem e produção.

Entretanto, foi como um dos roteiristas de *Arquivo Confidencial* (1974), série sobre um detetive particular de poucas ambições e um senso de justiça questionável, que Chase compreendeu algo fundamental para as narrativas que criaria futuramente na televisão: “seu herói pode fazer um monte de coisas ruins, pode cometer todo tipo de erro, pode ser preguiçoso e parecer idiota, desde que seja o mais esperto de todos numa sala e faça bem o seu trabalho. É isso que se espera de um herói.” (CHASE apud MARTIN, 2014, p.63).

A predileção de Chase por personagens de moral duvidosa e uma visão desesperançosa do mundo também apareceria em seus trabalhos seguintes, como o filme para a televisão *Off the Minnesota Strip* (1980), que acompanhava o retorno de uma jovem para a casa dos pais, no subúrbio de Minnesota, após viver alguns anos como prostituta em Nova York, e *Almost Grown* (1988), que narra o cotidiano de um casal, contrapondo sua fase atual de crise com lembranças mais felizes.

O roteirista não se limitava apenas a criar personagens e histórias lúgubres, mas também demonstrava uma sensibilidade diferenciada para lidar com temas complexos. Um exemplo trazido por Martin é o roteiro que Chase escreveu enquanto trabalhava na série *I'll Fly Away* (1993), um drama ambientado nos anos 1950, em meio ao movimento pelos direitos civis, que acompanhava a rotina do advogado Forrest Bedford e de Lilly Harper, uma mulher negra que trabalhava como sua empregada doméstica. Apesar de suas habilidades e reconhecimento como roteirista, a carreira de Chase sofria de altos e baixos.

Entretanto, a situação mudou com um convite da Brillstein Grey, produtora responsável por alguns dos programas da HBO na época, para que Chase fizesse “O Poderoso Chefão para televisão” (MARTIN, 2014, p. 82). A partir disso, o roteirista articulou uma série de referências, tanto de sua vida pessoal, como artística: as reprises de filmes sobre a máfia como *Inimigo Público* (1931) e *Anjos de cara suja* (1938), a filmografia de seus heróis do Novo Cinema dos Estados Unidos, Francis Ford Coppola e Martin Scorsese — com destaque já esperado para o próprio *O Poderoso Chefão* (1972), *Caminhos Perigosos* (1973) e *Os Bons Companheiros* (1990) — e sua infância em Nova Jersey, como filho de uma segunda geração de imigrantes italianos. Dessa última, o aspecto mais importante foi sua relação com a mãe, descrita, nas palavras de Martin, como “insegura, passivo-agressiva, temerosa, dominadora” (2014, p.56). O resultado disso foi *Família Soprano*.

O roteiro do episódio-piloto de *Família Soprano* foi oferecido e rejeitado por várias emissoras de grande porte, antes de cair nas mãos dos já citados Albrecht e Strauss. A dupla

tinha suas reservas iniciais em relação a exibir um programa cujo protagonista era nada menos que um criminoso, mas, ainda assim, concordaram em investir no projeto. Depois de definidos o elenco e o restante da equipe técnica, o episódio foi gravado e exibido para Albrecht. Com o aval do executivo, o seriado foi ao ar em 10 de janeiro de 1999.

Do mesmo modo que *O Castelo de Otranto* traria uma série de elementos que definiriam a literatura gótica das décadas seguintes, *Família Soprano* definiu um modelo narrativo não apenas para a HBO, mas para a televisão estadunidense de uma forma geral. A produção não foi a primeira a abordar temas como sexo e violência de forma explícita, pois como já foi citado, esses elementos já apareciam em programas anteriores da própria HBO. Entretanto, *Família Soprano* foi pioneira não apenas por trazer um protagonista criminoso, igualmente torturado e violento, mas vivenciando dilemas muitos comuns de seus espectadores: a vida nos subúrbios, problemas no casamento, as dificuldades na criação dos filhos, e os traumas nunca superados do relacionamento com a mãe.

Ao longo de suas seis temporadas, exibidas de 1999 a 2007, o público acompanhou Tony Soprano, um pai de família oprimido entre a vida nos subúrbios e seu trabalho — a máfia. Para Martin, era perfeitamente natural que esse tema interessasse não apenas a Chase, como aos profissionais no ramo televisivo de uma forma geral, pois ele possuía algum em comum com outros grandes gêneros da ficção nos Estados Unidos, como o faroeste e as histórias de detetive: “pessoas alternadamente se libertando e lutando para aprisionar o lado mais selvagem de sua própria natureza” (MARTIN, 2014, p.110). Para Martin, as histórias de Máfia tinham um diferencial: a ideia de que o “sonho americano” talvez fosse, lá no fundo, apenas uma iniciativa criminosa. Nenhum outro gênero parecia mais adequado para retratar “os impulsos rivais da atração e da culpa perante o capitalismo americano que impulsionaram a geração pós-guerra.” (MARTIN, 2014, p.110).

*Família Soprano* também trazia também o tema do horror aos subúrbios, que seria marcante na literatura pós-guerra, sendo explorado em romances como *Foi Apenas Um Sonho* (1961), de Richard Yates, e *Alguma coisa mudou* (1974), de Joseph Heller, e a série de livros *Rabbit*, de John Updike. Para Martin, Tony Soprano parece compartilhar principalmente as características de Harry “Rabbit” Angstrom, protagonista de Updike, sendo uma versão distorcida do “chefe de família” estadunidense, em estado constante de desassossego, culpa e remorso. O resultado dessa combinação é um tipo de protagonista extremamente moderno: “um sujeito velha guarda — bronco, corporal, capaz de conseguir o que quisesse; uma

fantasia sedutora ainda que desconfortável tanto para homens como para mulheres” (MARTIN, 2014, p.111).

Por um lado, Tony Soprano exibia comportamentos no mínimo condenáveis: agressão física, adultério, fraudes e extorsões, para citar alguns exemplos. Por outro, possuía aspectos que não o tornavam muito diferente de seu público: era um pai de família insatisfeito com a vida nos subúrbios, que precisava lidar com a esposa, filhos adolescentes e uma mãe abusiva, e tentava resolver suas questões na terapia. Logo no piloto, o vemos cuidar de uma família de patos que se mudara para a piscina de sua casa. Como aponta Martin, “se você estava acostumado às narrativas da TV tradicional, havia indícios de que essa poderia ser uma bem direta e objetiva a respeito de um homem que se redimia através da terapia e do amor da família.” (MARTIN, 2014, p. 117). A série, porém, nunca deixaria de lembrar seu público de que essas duas facetas caminhavam lado a lado, sem poderem suplantarem uma à outra.

Podemos encontrar logo nos primeiros episódios do programa um exemplo muito claro dessa dualidade que dividia o personagem. Em “College”, Tony acompanha sua filha adolescente, Meadow, em uma viagem para conhecer diferentes universidades próximas. Em um breve momento, quando param para abastecer o carro, ele pensa ter visto Fabian Petruccio, um antigo integrante da Máfia, que teria revelado informações do grupo após ser preso. Com algumas poucas ligações, Tony confirma sua suspeita. Seguindo o código de conduta da máfia, ele estrangula o antigo companheiro, sem deixar de acompanhar a filha para uma entrevista em uma das universidades visitadas, e socorrê-la em um episódio de bebedeira.

Para Martin, o choque da cena não vinha de sua violência gratuita, mas da satisfação do protagonista da série, sem se deixar comover pelo fato de que o delator agora tinha uma esposa e filha, e pela presença próxima da filha: “Pelo menos na história original de Chase, não existia nenhuma saída que permitisse ao espectador racionalizar e justificar o que estava prestes a ver: Tony arfando, cuspiendo, exultante, destruindo a traqueia de Petruccio com um fio elétrico improvisado como garrote” (MARTIN, 2014, p. 119).

Tony Soprano abriu espaço para uma série de personagens variados cuja vulnerabilidade emocional era proporcional à sua agressividade. Seja na guerra entre a polícia de Baltimore e o tráfico de drogas mostrada em *The Wire* (2002); na rotina de uma família proprietária de uma funerária em *À Sete Palmos* (2001); no mundo dos publicitários de *Mad Men* (2007); na moral questionável dos detetives de *True Detective* (2014); ou seja na disputa

pelo Trono de Ferro em *Game of Thrones* (2008), o público encontra uma variedade de universos e personagens com os quais se identificar.

Talvez seja difícil entender o porquê de figuras tão problemáticas, falhas e questionáveis fazerem tanto sucesso na televisão. A resposta para isso está em uma citação que Martin traz do dramaturgo e roteirista Craig Wright, responsável por alguns episódios de *À Sete Palmos*: “Um programa como *Família Soprano* tem uma qualidade apaziguadora porque, em última análise, há uma suposição implícita de que, por trás dela, até mesmo as pessoas mais monstruosas são afligidas pelas mesmas preocupações que nós” (WRIGHT apud MARTIN, 2014, p.115). Para trazer outro exemplo além do citado, o público de *Game of Thrones* pode não entender como é viver em uma terra fantástica, habitada por dragões e mortos-vivos, mas consegue se identificar com os conflitos morais e familiares que a grande maioria dos personagens da série vivenciava.

O motivo para o sucesso destes personagens nos leva de volta à conclusão feita algumas páginas antes: como Freud e Cohen compreenderam muito bem, a monstruosidade nos fascina porque faz parte de nós. Mesmo que não sejamos criminosos ou assassinos, entendemos as fraquezas e vulnerabilidades destas figuras. *Penny Dreadful* bebe diretamente dessa fonte, como é possível perceber não só pela trajetória do monstro de Frankenstein na série — repleta de gestos de ternura e de violência —, mas também pela de todos os outros personagens. Mas talvez o que a diferencie de outras produções é que seu foco não está apenas em revelar os monstros dentro dos seres humanos, mas também os seres humanos dentro dos monstros. Além disso, o programa de John Logan não apenas demonstra um entendimento de suas possibilidades enquanto audiovisual, mas também enquanto adaptação. A partir de agora, iremos nos dedicar a estes aspectos da série.

#### **2.4 *Penny Dreadful* como uma adaptação**

Agora que pensamos em *Penny Dreadful* como uma produção inserida em um modelo específico de séries de televisão, precisamos pensá-la enquanto adaptação. Para isso, é necessário trazer definições do que seria uma *adaptação*. Mas, para que consigamos entender essas definições e o que está em jogo quando falamos desse processo, é importante definirmos o que se entende aqui neste trabalho por *cinema*.

Entendemos “cinema” como a produção audiovisual exibida tanto no modelo tradicional cinematográfico, na sala escura, quanto aquela exibida por emissoras de televisão e serviços de streaming. A escolha de um sentido mais amplo do termo se deve ao fato de que, no cenário atual, as diferenças entre os modelos de produção para estes tipos de exibidores já não são tão significativas, quanto em anos anteriores. Um sintoma disso é a presença de cineastas conceituados investindo em produções voltadas para a televisão tradicional e o streaming, como Martin Scorsese, diretor de filmes como *Touro Indomável* (1980) e *Taxi Driver* (1976), que foi produtor executivo de séries como *Boardwalk Empire* (2010) e *Faz de Conta que é uma Cidade* (2021), e lançou seu último longa-metragem, *O Irlandês* (2019), pela Netflix.

Na base do cinema, encontramos a imagem fotográfica, que não possui os mesmos atributos da imagem que vemos em pinturas e gravuras. Ela é dotada daquilo que o crítico e teórico de cinema André Bazin definiu como “objetividade essencial” (2018, p. 32). A fotografia permitiria que, pela primeira vez na história humana, não houvesse interferência entre o objeto real e a imagem produzida sobre ele, ou pelo menos, uma interferência menos significativa que aquela vista na pintura. Bazin defende que a invenção da perspectiva dividiu a pintura (e as artes plásticas, de forma geral) em duas aspirações: a representação das “realidades espirituais” de um objeto, que transcenderia inclusive sua forma, e “um desejo puramente psicológico de substituir o mundo exterior pelo seu duplo.” (2018, p. 29). A obsessão pela segunda aspiração acaba se provando inútil, pois toda pintura traz uma inevitável subjetividade do pintor. Na fotografia, a interferência humana existe, mas apenas na orientação de um fenômeno mecânico, como explica Bazin, “todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruimos de sua ausência.” (2018, p. 32).

A imagem fotográfica é dotada de uma credibilidade que não encontramos em outras obras pictóricas:

Sejam quais forem as objeções de nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente representado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para sua reprodução. (BAZIN, 2018, p. 32).

Com isso, o cinema é o passo seguinte da objetividade fotográfica, pois já não se contenta em apenas reproduzir um objeto lacrado no instante, mas reproduz um instante, uma fração temporal, dividindo-a em uma série de imagens fotográficas em sequência. Pela

primeira vez, como explica Bazin, “a imagem das coisas é também a de sua duração”. (2018, p. 33).

O ineditismo em capturar um momento ocorrido em sua duração real é considerado pelo cineasta — e também teórico — Andrei Tarkovski como uma das características primordiais do cinema enquanto arte. “A força do cinema”, afirma o diretor russo, “reside no fato de ele se apropriar do tempo, junto com aquela realidade material à qual ele está indissoluvelmente ligado, e que nos cerca dia após dia e hora após hora.” (TARKOVSKI, 1988, p. 71-72). Essa apropriação, porém, não seria meramente reproduzir o que foi capturado pela câmera, mas envolve um processo de escolha e seleção dentro do material obtido. Para Tarkovski, o fazer cinematográfico pode ser definido como “esculpir o tempo”:

Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela — do mesmo modo o cineasta, a partir de um "bloco de tempo" constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica. (TARKOVSKI, 1988, p. 72).

Em concordância com os dois autores citados, o crítico Frédéric Subouraud acredita que a relação do cinema com o público se baseia no simulacro — a reprodução do movimento através da sucessão de imagens fixas — mas também em outros dispositivos e ferramentas. “Assumimos que o cinema, pela sua especificidade, sobretudo aquela relacionada com o tempo, o movimento e a sua reprodução, com a textura da imagem e do som, da montagem e do enquadramento, produzirá signos que lhe são próprios” (SUBOURAUD, 2010, p.14)<sup>83</sup>, afirma.

As concepções dos três autores deixam claro que o cinema é, na sua essência, uma forma artística que se utiliza de uma veracidade única, decorrente da forma como é capaz de registrar a realidade, mas que dependerá de uma série de outros fatores para criar seu próprio sentido. Para Subouraud, isso pode ser pensado em termos de pontos de vista, que passam não apenas pela direção. “No cinema, dizer o que se pensa não diz respeito apenas ao roteiro ou aos diálogos, mas também à escolha de um ator, a cor de um vestido, o timbre de uma voz, o ritmo de uma dicção, a luz que sublima um rosto ou endurece suas feições.”<sup>84</sup> (2010, p. 11).

---

<sup>83</sup> No original: “Suponemos que el cine, debido a su especificidad, especialmente la relacionada con el tiempo, el movimiento y su reproducción, con la textura de la imagen y del sonido, el montaje y el encuadre, producirá signos que le son propios.”

<sup>84</sup> No original: “En cine, decir lo que uno piense no sólo atañe al guión o a los diálogos, sino también a la elección de un actor, del color de un vestido, del timbre de una voz, del tempo de una dicción, de la luz que sublima un rostro o endurece sus rasgos.”

Geralmente supervisionados pela figura de um diretor, cada profissional contribui com sua expertise e visão sobre a obra a ser construída.

Com isso, percebemos então que o processo de adaptação de uma obra literária para uma obra audiovisual nunca será somente uma transposição midiática, pois o próprio processo cinematográfico envolve a transformação de um ponto de vista inicial em diferentes possibilidades. O processo de adaptação não se limita a utilizar os procedimentos de escrita típicos do cinema (o roteiro, os diálogos), mas também, aproveitar todos aqueles que vêm da encenação cinematográfica, como a montagem, o enquadramento, trilha sonora, entre outros. Desse modo, podemos pensar na adaptação de acordo com a hipótese proposta por Subouraud (2010, p. 15): a criação de algo novo, que mantém uma relação relativamente estreita com sua forma de origem, “uma espécie de monstro, que, adquirindo autonomia, chegaria, no melhor dos casos e por outros caminhos menos misteriosos, mais ou menos intuitivos, mais ou menos complexos, a intensidade da obra original; iria até mesmo transcendê-lo, multiplicá-lo”.<sup>85</sup>

Quando nos voltamos para *Penny Dreadful*, percebemos essa transformação do processo de adaptação operando em dois níveis:

- 1) O modo como a série utiliza narrativas góticas e o próprio conceito das publicações “*penny dreadful*” para construir sua narrativa;
- 2) O modo como a série constrói uma ideia sobre a Inglaterra vitoriana.

Como já comentamos, a série traz personagens, trajetórias e temas de romances como *Frankenstein*, *Drácula*, *O Retrato de Dorian Gray*, *O Médico e o Monstro*, entre outros, para uma narrativa única, ambientada em Londres, no fim do século XIX. Com isso, são aproveitados os aspectos em comum entre estas obras, com destaque para as figuras monstruosas e moralmente ambíguas. Essa escolha faz completo sentido agora que já pensamos em *Penny Dreadful* como um produto da televisão estadunidense contemporânea. Os personagens principais e mesmo os recorrentes da série não devem nada aos outros programas já citados. E sob a influência do “modelo HBO”, a série também traz a sua dose de cenas de sexo e violência (às vezes mais explícita do que nos textos originais). E de fato, desde o início, a série nunca finge ser nada além disso. A primeira cena do episódio piloto apresenta mãe e filha sendo brutalmente assassinadas dentro de casa, por uma criatura que, no

---

<sup>85</sup> No original “una suerte de monstruo, que, al adquirir autonomía, alcanzaría, en el mejor de los casos y por otras vías más o menos misteriosas, más o menos intuitivas, más o menos complejas, la intensidad de la obra original; incluso trascendería, la multiplicaría.”

futuro, saberemos se tratar de Ethan, transformado em lobisomem, aproximando-se, em sua exploração de eventos sensacionais, das temáticas dos “penny dreadfuls” originais. Também é digno de nota que o formato de episódios semanais sob o qual a série foi exibida no Brasil e nos Estados Unidos remete aos romances de folhetim, publicados em capítulos nos jornais, e assim como os “penny dreadfuls”, muito populares no século XIX.

A combinação dessas narrativas, porém, não funcionaria tão bem se não houvesse, além disso, uma transposição do período histórico no qual a trama se passa. E do mesmo modo que as narrativas da série são livremente manipuladas, a série se permite “esculpir” sua própria versão da Inglaterra vitoriana, aproveitando ao máximo os recursos que possui enquanto uma obra cinematográfica.

Um bom exemplo é a reconstrução espacial de Londres. Como explica Subouraud, o espaço também ocupa dentro do cinema um papel de representação. Paisagens, cenários e locações são escolhidas para provocar determinados sentimentos e sensações. Este espaço, porém, nunca está desabitado: ele é ocupado por corpos físicos.

A forma como os corpos se movem diante da câmera, aproximando-se ou afastando-se, produz uma constante e sutil reestruturação através da cenografia, que, por meio de um procedimento derivado do teatro, permite dar sentido à evolução das relações entre os personagens e concedendo outro conjunto de significados às suas ações. (SUBOURAUD, 2010, p. 37)<sup>86</sup>

A Londres apresentada no seriado é tão ambígua quanto seus habitantes. A opulência gerada pelo imperialismo aparece tanto nas mansões de Sir Malcolm e Dorian Gray, nas exposições do Museu Britânico, nos cafés, restaurantes e bailes frequentados por Vanessa Ives e outros membros da alta sociedade. Ao mesmo tempo, a série nos lembra que tanta riqueza — material e cultural — não se constrói sem que vidas sejam sacrificadas, nas colônias e na metrópole. Esta Londres é também a do Grand Guignol e do Museu de cera dos Putney, das catacumbas com doentes de cólera, dos bares com rinhas de cães, do Bedlam e outros hospitais psiquiátricos, dos bairros habitados por imigrantes de diferentes origens e etnias, das vizinhanças “duvidosas” como a que Victor Frankenstein vive e trabalha, da hospedaria de marinheiros onde Ethan e Brona se conhecem. Apesar da descrição acima citar personagens em locais específicos, a série leva sua limiaridade tão a sério, que a grande maioria deles circula por praticamente todos esses espaços.

---

<sup>86</sup> No original: “La manera en que se desplazan los cuerpos frente a la cámara, aproximándose o alejándose, produce una reestructuración constante y sutil mediante la escenografía, que, por un procedimiento derivado del teatro, permite dar significado a la evolución de las relaciones entre los personajes y otorgar otra serie de sentido a sus acciones.”

O cuidado com essa reconstrução não se limita aos cenários, mas também aparece nas diversas alusões feitas pelo roteiro. Embora a série não faça questão de definir marcadores temporais específicos, alguns detalhes ajudam o público a se situar: uma menção a Jack, o Estripador, após os primeiros assassinatos cometidos por Ethan, na primeira temporada, e a morte do poeta Alfred Tennyson, no início da terceira, posicionam a série em algum momento entre 1888 e 1892. Entretanto, mais do que necessariamente trazer um rigor histórico, esses detalhes servem para estabelecer um imaginário de época. Com a mesma intenção, são citados diversos escritores e poetas, ao longo das três temporadas. Além de ajudar a definir alguns personagens — como é o caso de John Clare e Vanessa, marcados por sua sensibilidade e melancolia — eles também constroem a identidade da época.

Esses detalhes nos fazem crer que John Logan tem muita consciência do papel da série enquanto uma adaptação audiovisual. Como obra de ficção, a série não é obrigada a ser um documento histórico. Ao mesmo tempo, ela é dotada da “objetividade essencial” que Bazin falara, e por isso, pode criar uma versão do período que parece tão crível quanto a realidade. *Penny Dreadful* não precisa ser de fato historicamente fiel, basta parecer.

Outro elemento fundamental para a credibilidade da série é seu elenco. Sejam figuras conhecidas ou não, o nível de qualidade de seus intérpretes não chega a ser incomum na televisão contemporânea, mas geralmente fica restrito a um ou dois membros da produção.

O corpo dos atores é gravado na imagem cinematográfica e ocupa um espaço específico nesta. Sua presença transmite uma variedade de signos que trazem camadas para a obra em questão. Algumas destas camadas são próprias do cinema, e não poderiam existir caso esta fosse uma obra literária. Sua variedade de significados, porém, não significa que estes corpos não estejam sujeitos a limitações impostas pelo próprio meio. Nas palavras de Subouraud (2010, p. 51)<sup>87</sup>, “Filmar um corpo, mesmo que seja o de um ator em estúdio, significa confrontar um corpo, seus limites, seus humores, que a própria lógica da gravação do filme vai situar em uma noção de verdade: o que estou vendo ali está acontecendo.”. Embora faça uso de alguns poucos efeitos digitais e tenha o apoio de figurinos e maquiagem de alto nível, a série permite que os personagens se construam principalmente pela interpretação de seus atores. Especificamente no caso do monstro de Frankenstein, percebemos que sua caracterização, embora muito próxima à do romance, tem traços humanos muito

---

<sup>87</sup> No original: “Filmar un cuerpo, aunque sea el de un actor en el decorado de un estudio, supone enfrentarse a un cuerpo, a sus límites, a sus humores, que la lógica misma de la grabación fílmica va a situar en una noción de verdad: lo que estoy viendo ahí está ocurriendo.”

reconhecíveis que permitem aproximá-lo do público. Além disso, a atuação do britânico Rory Kinnear transmite toda uma gama de sentimentos e contradições que não deve nada ao texto de Shelley, contribuindo assim para o aumento da credibilidade da produção.

Toda a articulação que o programa faz de seus elementos cinematográficos seria o suficiente para torná-lo uma adaptação interessante. Porém, *Penny Dreadful* vai além pela forma como a série se apropria de narrativas já existentes, e também, porque faz questão de expandi-las, abrindo mão inclusive de uma suposta fidelidade aos textos originais. Para entender melhor o significado desta escolha, vamos elencar as definições de adaptação trazidas por Julie Sanders.

Para Sanders, é necessário ter em mente, desde o princípio, que este é um processo complexo, que pode ser caracterizado de diferentes formas, seguindo propósitos variados, e não se limita apenas à literatura e ao cinema. Os estudos de adaptação envolvem um vocabulário muito rico e termos ativos, como variação, interpretação, continuação, imitação, paródia, falsificação, farsa, transposição, reescrita, entre outros. Por essa lista de termos, é possível perceber como um mesmo processo pode ter intenções que variam de acordo com cada texto e obra, de modo que existe um interesse em pensar as relações entre estes de forma contínua e mutável, sem necessariamente chegar a conclusões definitivas.

Seguindo essa lógica, Sanders afirma que uma adaptação pode ter várias formas: uma transposição, por meio da qual uma obra passa de um gênero para outro, um processo editorial, em que é feito não só um exercício de aparar e podar, mas também de amplificar, adicionar e expandir. Também pode oferecer comentários sobre o texto-fonte, trazendo um ponto de vista revisado, onde certos aspectos e personagens marginalizados ganham voz. Ela também pode ser simplesmente uma tentativa de tornar certos textos novamente relevantes, aproximando-os de um novo público. (cf. SANDERS, 2006, p.18-19).

Na tentativa de estabelecer uma base para o estudo, a autora se apropria de três categorias trazidas por Deborah Carmell: **transposição**, **comentário** e **analogia**. A mais óbvia e perceptível é a transposição, na medida em que existe um número incalculável de romances e textos literários transpostos para o audiovisual, de forma que a narrativa do primeiro é entregue para o público por meio das convenções estéticas do segundo. Mas, após o que foi dito sobre as especificidades do cinema, seria ingênuo pensar que as mudanças em uma transposição se limitam ao caráter estético. “Muitas adaptações, de romances e outras formas genéricas, contêm mais camadas de transposição, realocando seus textos-fonte não

apenas genericamente, mas em termos culturais, geográficos e temporais”, explica Sanders (2006, p.20).<sup>88</sup>

Dois exemplos trazidos pela autora são facilmente encaixados nessa categoria: as adaptações Shakespearianas *Romeu + Julieta* (1996), de Baz Lhurman, e *Amores Perdidos* (1993), de Kenneth Branagh. Enquanto o primeiro traz *Romeu e Julieta* (1597) para o contexto dos Estados Unidos, nos anos 90, o segundo transforma a comédia *Trabalhos de Amores Perdidos* (1597) em um musical, no período da Segunda Guerra Mundial. O conceito por trás dessas adaptações é simples: aproximar estas narrativas do público, trazendo-as para cenários mais conhecidos.

Nessas tentativas de aproximação, algumas obras têm seus aspectos ressignificados e ganham novas camadas de compreensão. São aquelas que se encaixam na segunda categoria proposta por Carmell, o **comentário**. Como o nome indica, tratam-se de adaptações que acrescentam comentários sobre “a política do texto fonte, ou da nova *mise-en-scène*, ou ambas, geralmente por meio de alteração ou acréscimo.” (SANDERS, 2006, p. 22)<sup>89</sup>. Novamente, podemos recorrer às (milhares) de adaptações de Shakespeare para exemplificar esta categoria: *A Tempestade* (1611), obra final do dramaturgo, ganhou duas adaptações — *A Tempestade* (1979), de Derek Jarman, e *A Última Tempestade* (1991), de Peter Greenaway — que trazem uma característica em comum: a presença em tela da feiticeira Sycorax, que, como aponta Sanders, só é conhecida pelo público no texto original através dos comentários do protagonista Próspero.

No caso das duas categorias já citadas, parece ser importante que o público conheça o texto-fonte para melhor apreciar as nuances da obra adaptada, pois só um leitor ou espectador atento a essa relação seria capaz de perceber completamente semelhanças e diferenças. “É claro que é assim que adaptações e apropriações se mostram cúmplices na ativação e reativação do status canônico de certos textos e escritores, mesmo quando a apropriação mais politizada pode estar buscando desafiar esse mesmo status”, explica Sanders (2006, p. 23)<sup>90</sup>.

---

<sup>88</sup> No original: “Many adaptations, of novels and other generic forms, contain further layers of transposition, relocating their source texts not just generically, but in cultural, geographical and temporal terms.”

<sup>89</sup> No original: “the politics of the source text, or those of the new *mise-en-scène*, or both, usually by means of alteration or addition.”

<sup>90</sup> No original: “It is, of course, in this way that adaptations and appropriations prove complicit in activating and reactivating the canonical status of certain texts and writers, even when the more politicized appropriation may be seeking to challenge that very status.”

Isso, porém, não significa que toda adaptação precisaria necessariamente deixar explícita sua relação com a obra de origem, e este é o caso daquelas que se encaixam na terceira categoria de Carmell, a **analogia**. “Embora possa enriquecer e aprofundar nossa compreensão do novo produto cultural estar ciente de seu intertexto modelador, pode não ser totalmente necessário apreciar o trabalho de forma independente.” (SANDERS, 2006, p. 22). É o caso de *As Patricinhas de Beverly Hills* (1995), de Amy Heckerling, que adapta *Emma* (1815), de Jane Austen, para uma comédia adolescente com personagens da classe alta de Los Angeles, e *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, que transforma os horrores do Imperialismo de *Coração das Trevas* (1899), de Joseph Conrad, nos horrores da Guerra do Vietnã. Nesses casos, fica a reflexão de que o conhecimento do texto de origem possa enriquecer a experiência, mas não seja fundamental para que ela exista.

Das três categorias trazidas por Sanders, *Penny Dreadful* está mais próxima da segunda. O modo como a série se apropria de nomes e narrativas torna impossível não estabelecermos uma relação entre o programa e os romances que lhe servem de inspiração. As mudanças que a série estabelece são significativas o bastante para percebermos um interesse em repensar aspectos das obras originais.

Como Sanders aponta, muitas adaptações são atos políticos, e o fato de reforçarem o status canônico dos textos adaptados não significa que não exista uma contestação a eles. O estudo das adaptações, ao menos dentro de um contexto acadêmico, foi estimulado em parte pela sua capacidade em “responder ou escrever de volta a um original informativo de uma posição política e cultural nova ou revisada, e pela capacidade das apropriações<sup>91</sup> de destacar lacunas preocupantes, ausências e silêncios dentro dos textos canônicos a que se referem.” (2006, p. 98)<sup>92</sup>.

Ao termos acesso a essas críticas, podemos nunca mais ver uma obra da mesma forma. Um exemplo trazido por Sanders, além das já citadas versões de *A Tempestade*, de Peter Greenaway e Derek Jarman, é o romance *Wide Sargasso Sea* (1966), de Jean Rhys, que reconta *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, pelo ponto de vista de Bertha Mason, a esposa supostamente louca de Rochester, que vive trancada no sótão da mansão do marido.

---

<sup>91</sup> A autora usa o termo “apropriação” (“appropriation”, no original), para se referir às adaptações onde não é possível fazer uma relação direta com a obra original, como é o caso da terceira categoria.

<sup>92</sup> No original: “respond or write back to an informing original from a new or revised political and cultural position, and by the capacity of appropriations to highlight troubling gaps, absences, and silences within the canonical texts to which they refer.”

Pensando na Criatura/John Clare, o aspecto do romance que a série busca transformar é a sua solidão e o estado de vulnerabilidade em que o monstro se encontra por causa dela. Ao estabelecer seu relacionamento com Vanessa, a série não ignora ou descarta a existência dessa vulnerabilidade, mas cria uma narrativa onde essa característica pode ser ressignificada, em uma abordagem que se alinha ao projeto de Margrit Shildrick de entender a monstrosidade e a vulnerabilidade como inerentes à condição humana. É chegado o momento de nos debruçarmos na relação entre John Clare e Vanessa, para compreender de que modo a monstrosidade do primeiro será repensada por *Penny Dreadful*.

## 2.5 A humanização da Criatura em *Penny Dreadful*

Assim como no romance, o principal objetivo da Criatura de Frankenstein na série é encontrar seu lugar no mundo e se tornar sujeito de sua própria existência. Seja no texto original ou na adaptação, esse objetivo não se cumpre pela incapacidade do monstro de ser visto como um igual pelos humanos, pois sua origem artificial e aparência monstruosa<sup>93</sup> o impedem de se adequar ao padrão de corpo limpo, apropriado e adequado estabelecido após a separação de corpo e mente cartesiana.

Ao analisarem a trajetória de John Clare, Enéias Farias Tavares e Bruno Anselmi Matangrano descrevem o personagem como “pobre, feio, desajustado e descrente” (2016, p. 193). A transposição da trama do século XVIII para o fim do século XIX cria novas necessidades para o personagem, como a de vender sua força de trabalho para garantir sua subsistência. Essa tarefa, porém, é dificultada por seus aspectos monstruosos. Com isso, lhe restam poucas opções, que só reforçam seu status periférico: o Grand Guignol, o museu de cera do Putney e o navio para o Ártico. Essa dificuldade também pode ser percebida em outros personagens, que assim como Clare, também desafiam o padrão do corpo masculino e branco: Henry Jekyll, cuja mãe era indiana, é um médico tão brilhante quanto Victor, mas precisa trabalhar no Bedlam; Brona é obrigada a se prostituir depois que a tuberculose a impede de trabalhar nas fábricas; e Sembene, o mordomo de Sir Malcolm, um homem negro

---

<sup>93</sup> Na série, a aparência é menos ameaçadora do que no romance e em outras adaptações anteriores, como a clássica caracterização de Boris Karloff. Ainda assim, ela provoca estranhamento nos personagens humanos. Como veremos mais adiante, o programa mantém sua origem artificial, e acrescenta outro elemento que reforça sua marginalização: sua classe social.

senegalês, só se insere naquele universo por conta do relacionamento com seu empregador.<sup>94</sup> Não é à toa que, ao reencontrar Victor, na primeira temporada, Clare se autointitula “filho da modernidade”. Isso vale tanto para sua origem, como para sua condição social, como um dos vários párias marginalizados pelo sistema capitalista.

Foi dito anteriormente que a grande maioria dos personagens circulava por todos os espaços da série sem grandes dificuldades, apesar das diferenças de classe existentes entre eles. A exceção para isso seria John Clare, que fica restrito aos espaços marginalizados, e, mesmo nesses locais, não é bem-vindo: é demitido do Grand Guignol, (quase) encarcerado pelos Putney, abandonado por Lily e rejeitado por Marjorie. Suas monstruosidade e vulnerabilidade (de acordo com as definições que Shildrick faz dos termos) não são aceitas e compreendidas nem mesmo por aqueles que também são, em algum nível, monstruosos e vulneráveis. Diante disso, quem seria capaz de se aproximar de John Clare? Uma pessoa igualmente monstruosa, marginalizada e solitária: Vanessa Ives.

Figura central na trama, Vanessa Ives é uma mulher de classe alta, católica, médium e bruxa. Ela é assombrada por acontecimentos do seu passado, e, por ter sido responsável pela ruína de sua melhor amiga, Mina Murray, acredita que foi marcada pelo demônio, por conta de sua fraqueza moral. Assim como John Clare, Vanessa é uma personagem complexa e ambígua. Sua fé é constantemente testada pelos ataques de seus perseguidores. Para se proteger, em diversos momentos precisa fazer uso de suas habilidades que despertam seu lado mais sombrio e destrutivo. Essa ambiguidade também aparece no modo como ela leva uma vida mais independente e liberal do que seria esperado de uma mulher com sua criação. Como explicam Tavares e Matangrano, Vanessa não é apenas um monstro sobrenatural (uma bruxa), mas também social, “uma vez que encarna a figura da mulher moderna, decidida e independente, movida por suas próprias ideias, vontades e impulsos, em movimento contrário ao predito pelo patriarcado opressor e conservador” (TAVARES; MATANGRANO, 2016, p.194).

Apesar de todas as diferenças entre eles, Vanessa e John Clare se assemelham por não configurarem o corpo limpo e adequado. A bruxa não apenas é uma mulher — o que já a diferencia do padrão masculino citado por Shildrick — como também não possui controle pleno sobre seu corpo e seu destino. Suas capacidades mediúnicas a tornam ainda mais

---

<sup>94</sup> Nunca é explicitado na série porque Sembene trabalha para Sir Malcolm. O mais próximo disso é um diálogo entre o mordomo e Ethan, no sétimo episódio da 1ª temporada, em que o senegalês sugere ter salvado a vida do explorador inglês durante uma das viagens deste, e que por isso, assumira responsabilidade por sua vida.

sensível aos ataques de Drácula e Lúcifer, que vão desde jogos psicológicos à possessão corporal. Desse modo, ela é tratada por seus algozes não como uma pessoa, mas apenas uma peça em jogo maior pelo destino da humanidade.

Ambos representam estados extremos da diferença monstruosa, os quais desafiam todo o tempo. John Clare busca a chance de pertencimento, e Vanessa foge a todo custo de seu papel de “Mãe do Mal”. Mesmo contando com o apoio de Ethan, Sir Malcolm e outros personagens, sua jornada é tão solitária quanto a da Criatura. Seja nos centros de tratamento de cólera, ou no hospital psiquiátrico, os dois se encontram sempre em situações em que pelo menos um dos lados está fragilizado, física e emocionalmente. Nesse contexto de isolamento social, é criado um espaço de apoio mútuo, onde suas vulnerabilidades podem ser expostas, e ambos são humanizados. Talvez seja mais fácil perceber esse processo na forma como Clare cuida de Vanessa na clínica, chegando a ler poesia e retirar sua mordaca, mas o tratamento que a moça lhe dedica durante suas conversas não fica atrás, seja ao encorajá-lo a cortejar Lily, ou para retornar à sua família. Isso aparece na forma como ela não tem medo de encará-lo, chegando inclusive a elogiar seus olhos, um de seus traços mais marcantes e diferenciadores.

Vale aqui lembrar o conceito de ponto de vista dentro do cinema, como apontado por Subouraud: uma visão que, por mais orquestrada que seja pela figura do diretor, será formada por uma série de contribuições. Numa série que tem como proposta desvendar as conexões entre o humano e o monstruoso, o modo como os personagens enxergam uns aos outros contribui para que os percebamos como mais ou menos relacionáveis. Para além das características físicas “suavizadas” e de sua personalidade sensível, que permite uma maior proximidade com o público, o modo como Vanessa — a heroína do programa, o principal ponto de referência da narrativa — enxerga a Criatura tem grande influência na percepção do público. Por isso, os momentos em que Vanessa humaniza John Clare, são potenciais momentos para que os espectadores também o enxerguem com menos distanciamento.

Ao fim de suas jornadas, os dois são confrontados com a mesma questão: como preservar a própria humanidade, diante de um mundo que quer tirá-la deles a todo custo? No romance de Shelley, o monstro também é confrontado com esse dilema. Quando sua última esperança — a companheira construída por Victor — é perdida, ele assume sua monstrosidade se tornando de fato um assassino, disposto a destruir a vida de seu criador. Na série, John Clare também irá assumir sua monstrosidade, mas de uma forma diferente. Do

mesmo modo que Vanessa decidirá se tornar Amonet, para poder ser morta por Ethan, John Clare assume sua monstrosidade ao aceitar perder a família e manter seu filho morto.

A pista para essa decisão aparece na cena em que, durante a internação de Vanessa, o monstro insiste que ela melhore, para que não sofra a trepanação. A moça se recusa, pois, sua suposta loucura não seria uma doença, mas parte de si mesma. Para convencê-lo, ela lhe pergunta se obrigaria o próprio filho a mudar sua essência. Sem receio, ele afirma que não. Na discussão final entre John Clare e Marjorie, não resta dúvidas de que aquela morte é igualmente sofrida pelos dois, pois ele perderá tudo aquilo que buscou ao longo de toda a série. Mas sua decisão final parte justamente de sua experiência, pois a humanidade — e conseqüentemente, a vulnerabilidade — só pode ser valorizada por aqueles a quem ela foi negada.

A escolha da Criatura se alinha à conclusão que Shildrick chega sobre seu projeto de ressignificação da corporificação: a de que abraçar a indecisão de um corpo que não seja “limpo e adequado” e assim, aceitar a própria monstrosidade e vulnerabilidade, permite que se estabeleça uma nova relação consigo mesmo, e com o outro.

Neste ponto, já percebemos que o padrão da corporeidade aceitável — autocentrada, autossuficiente e racional — é mantido às custas da exclusão de qualquer um que não se encaixe nele. “O que é diferente deve estar localizado fora dos limites do adequado, nos negros, nos estrangeiros, nos animais, nos deficientes congênitos e nas mulheres; em suma, em todos aqueles que podem ser vistos como monstruosos”, afirma Shildrick (2002, p. 5).<sup>95</sup> Mas essas tentativas de exclusão nunca se concluem, “não porque os apelos dos excluídos sejam demasiado insistentes para serem ignorados, mas porque a exclusão em si é incompleta” (SHILDRICK, 2002, p. 5).<sup>96</sup> Como Asma, Cohen e Freud demonstraram, embora o monstro seja mais facilmente associado ao Outro, a tudo aquilo que se localiza fora de si, ele faz parte de nossa identidade, e é isso que o torna tão perturbador. “Ao buscar a confirmação de nossa própria subjetividade segura naquilo que não somos, o que vemos espelhados no monstro são os vazamentos e fluxos, as vulnerabilidades em nosso próprio ser

---

<sup>95</sup> No original: “That which is different must be located outside the boundaries of the proper, in black people, in foreigners, in animals, in the congenitally disabled, and in women; in short in all those who might be seen as monstrous.”

<sup>96</sup> No original: “Not because the claims of the excluded may become too insistent to resist, but because exclusion itself is incomplete.”

corporificado. (SHILDRICK, 2002, p. 4)<sup>97</sup>. O monstro não é apenas abominável, mas também instigante, nos convidando ao reconhecimento. Usando as palavras de Shildrick (2002, p. 5), ele é, de forma simultânea, ameaça e promessa. O corpo monstruoso encarna tudo aquilo que uma vida ordenada e limitada deve tentar excluir, mas que nunca é capaz de eliminar completamente.

Para Shildrick, sair dessa lógica excludente é também estar aberto ao outro e sua vulnerabilidade, sem recorrer a regras estabelecidas e à racionalidade calculada. Dessa forma, transformamos nós mesmos, e também todo o nosso sistema de relações com o mundo.

Resistir ao fechamento, estar aberto ao rastro do outro dentro, o outro que é ao mesmo tempo eu e irredutivelmente estranho em seu excesso, resistir à normalização do estranho, é aceitar a vulnerabilidade. É a própria possibilidade de nosso tornar-se, para nós mesmos e com os outros, e nos ordena a desistir do conforto da familiaridade e abraçar de bom grado a ética arriscada da incerteza. (SHILDRICK, 2002, p. 132)<sup>98</sup>

Ao aceitar a vulnerabilidade em si e em Vanessa, John Clare instaura uma nova possibilidade de relacionamento entre os personagens da série, que inclusive o diferencia de outras figuras masculinas do programa. É possível encontrar em *Penny Dreadful* a lógica de divisão sexual do trabalho que Anne K. Mellor enxerga em *Frankenstein*, onde a esfera pública e a privada estão separadas, e restritas a homens e mulheres, respectivamente. Nela, “o trabalho masculino é segregado do domínio doméstico. Consequentemente, a atividade intelectual está divorciada da atividade emocional. Victor Frankenstein não pode fazer pesquisas científicas e pensar amorosamente em Elizabeth e sua família ao mesmo tempo” (1988, p.116)<sup>99</sup>. Para Mellor, é a divisão entre as duas esferas que condena o cientista do romance. “Porque Frankenstein não pode trabalhar e amar ao mesmo tempo, ele falha em sentir empatia pela criatura que está construindo” (1988, p.116)<sup>100</sup>.

Essa divisão, e a consequente “falta de empatia” provocada por ela, aparece na série na relação de Victor com Lily. Completamente avesso a qualquer tipo de relacionamento afetivo,

---

<sup>97</sup> No original: “In seeking confirmation of our own secure subjecthood in what we are not, what we see mirrored in the monster are the leaks and flows, the vulnerabilities in our own embodied being.”

<sup>98</sup> No original: “To resist closure, to be open to the trace of the other within, the other that is both self and irreducibly alien in its excess, to resist the normalisation of the strange, is to accept vulnerability. It is the very possibility of our becoming, for ourselves and with others, and it commands us to give up the comfort of familiarity and willingly embrace the risky ethics of uncertainty.”

<sup>99</sup> No original: “Masculine work is segregated from the domestic realm. Hence intellectual activity is divorced from emotional activity. Victor Frankenstein cannot do scientific research and think lovingly of Elizabeth and his family at the same time.”

<sup>100</sup> No original: “Because Frankenstein cannot work and love at the same time, he fails to feel empathy for the creature he is constructing”.

ele vê em Lily, uma “tábula rasa”, a possibilidade de criar um ser que atenda às suas demandas afetivas, domésticas e sexuais, mas não consegue aceitá-la como é de verdade, decidindo destruí-la, acompanhado por Jekyll e Dorian Gray — é por muito pouco que desiste da empreitada. Além deles, temos Sir Malcolm, que passa a vida longe dos filhos e da esposa, em suas explorações no continente africano. Mesmo Ethan, que demonstra uma sensibilidade maior, inclusive no tratamento com as personagens femininas, como Brona e Vanessa, é assombrado pela figura do pai, que reproduz um comportamento masculino avesso a qualquer tipo de afetividade e compaixão.

A Criatura de Frankenstein — no romance e na série — não escapa desse modelo completamente, mas apresenta uma relação com a vida doméstica e afetiva muito mais próxima. No texto de Shelley, seu exemplo de família são os De Lacey, que dividem igualmente as tarefas da casa, e se tratam com gentileza e cuidado. Na série, isso aparece na forma que se relaciona com o filho e a esposa, e nos cuidados que dedica a Vanessa. Em alguns momentos, inclusive, as duas esferas se combinam, como quando ele usa a colher de madeira do filho para alimentá-la, e pega emprestado objetos da esposa para pentear seu cabelo e maquiá-la. A confirmação dessa sensibilidade diferenciada é um momento, durante a internação, em que Vanessa se oferece sexualmente (mais por desespero e solidão do que por uma atração verdadeira), mas ele a recusa por compreender que não é esse o tipo de relacionamento que existe entre os dois. Todos os gestos e palavras que um tem para o outro, mesmos os mais íntimos, são marcados por uma delicadeza genuína, semelhante àquela que o monstro tanto admira nas relações entre os membros da família De Lacey.

A decisão final de John Clare em não transformar o filho revela um respeito máximo à vulnerabilidade da criança — por sua doença física e por sua mortalidade. Novamente, seu destino e o de Vanessa parecem ecoar um no outro. A moça é morta por Ethan, em um gesto que, embora em prol da humanidade, é principalmente um gesto de amor para poupá-la de um papel que não deseja cumprir. Do mesmo modo, a decisão de John Clare é movida por um amor e um altruísmo que geralmente só é visto em pais e mães.

Assim como em *Frankenstein*, *Penny Dreadful* tem a paternidade/maternidade como um de seus temas principais, e está por trás da história da maioria dos personagens, como já foi comentado em outros momentos. É interessante que justamente o mais abandonado dos filhos seja o menos egoísta dos pais.

Ao renunciar à família, John Clare abre mão de uma estabilidade conquistada a duras penas, e retorna ao seu estado de vulnerabilidade e monstruosidade. Entretanto, esta é uma decisão tomada de forma consciente, e talvez seja o momento na série em que ele se torna um verdadeiro sujeito, responsável por sua própria jornada. Ao mesmo tempo, ele experimenta um dos sentimentos mais humanos e universais: o luto pela perda daqueles que amamos. A cena final da série, em que o monstro chora diante do túmulo de Vanessa, nos remete ao fim do romance, quando a Criatura chora no leito de morte de Victor. Mas os caminhos que os levaram até esses momentos são completamente diferentes. Ao invés de abraçar sua monstruosidade por não encontrar empatia do mundo, John Clare aceita se manter monstruoso para preservar a si mesmo e aquele que ama. Ao abrir mão daquilo que lhe garantiria sua humanidade, se torna o mais humano dos monstros.

## CONCLUSÃO

"Você sabe, no escuro daquele cinema, olhando para aquele pedaço de tela iluminado pelo seu talento, senti pela primeira vez na vida que não estava sozinha..."

Anônimo

Se voltarmos para a citação de Margrit Shildrick que abre esta dissertação, após o caminho que foi percorrido neste trabalho, percebemos que o termo **assombrar** (no original, “haunt”), empregado pela autora, não apenas descreve o aspecto de ameaça do monstro, mas também, o de permanência. Como foi afirmado antes, a monstrosidade é um conceito cultural, de modo que, enquanto houver cultura, os monstros se tornam inevitáveis.

Através do panorama que traçamos, percebemos que alguns monstros são mais permanentes do que outros, mesmo com todas as mudanças culturais e temporais que ocorrem. É o caso da Criatura de *Frankenstein*. O personagem de Mary Shelley é, por um lado, indiscutivelmente, um monstro de seu tempo. Sua origem artificial representa as ansiedades de uma sociedade que temia estar ultrapassando limites. Ao mesmo tempo, sua moral — tão ambígua quanto seu corpo formado por pedaços — o alinha a diversas narrativas góticas produzidas ao longo dos dois séculos seguintes à publicação do romance. Como apontado por Botting (2005, p. 68), o romance de Mary Shelley nos desconcerta pelo modo como dilui todos os limites humanos, científicos, morais e institucionais. Os primeiros leitores de *Frankenstein* podiam não temer criaturas de terras longínquas, as bestas do Apocalipse ou demônios, mas acreditavam que monstros existiam, mesmo em um mundo racional e iluminista. E à medida que os anos passaram, com os avanços não apenas nas ciências naturais, mas também no campo da psicologia e psiquiatria, eles também aprenderiam uma lição ainda mais difícil: às vezes, os monstros também somos nós.

Isso se confirma no século XXI, quando os humanos monstruosos invadiram a televisão estadunidense. Tão oprimidos quanto opressores, estes homens e mulheres difíceis, relembram, assim como os heróis e vilões dos romances góticos, que as sombras de um mundo bárbaro e medieval nunca nos abandonaram por completo. Neste contexto, a Criatura de Frankenstein nasceu novamente. Embora inserida em um contexto histórico e social diverso, ela retornou com o mesmo corpo híbrido e a mesma moral ambígua, assim como a busca que a guiava pelo romance de Shelley: pertencimento. John Clare, em *Penny Dreadful*, não é menos violento, solitário e cativante que o monstro de *Frankenstein*, mas ao fim da

série, sua trajetória permite que seu coração, nas palavras do próprio, feito para o amor e a compaixão (cf. SHELLEY, 2015, p. 329), prevalecesse.

Ao favorecer sua humanidade, sem suavizar suas características monstruosas e abjetas, a proposta final da série foi justamente a mesma de Shildrick: repensar as relações humanas por uma ótica pela qual a monstruosidade — e a vulnerabilidade — não são algo a ser corrigido, mas sim partes do estar no mundo. Trata-se de abraçar a inevitabilidade monstruosa ao extremo, reconhecendo inclusive o incômodo que esta provoca, como algo indissociável de nossa condição humana, e, talvez, de até mesmo desenvolver afeto por ela.

Como vimos através de Asma e Cohen, a diferença monstruosa assume diversos formatos, de acordo com o contexto cultural que se insere. Talvez, no fundo, seja impossível nos livrarmos de um padrão de corpo “limpo e adequado”, cartesiano, porque não podemos abrir mão da ideia do Outro abjeto, que serve como uma tela onde projetamos nossas ansiedades. Mas é possível perceber, através da discussão feita sobre o próprio *Frankenstein*, e outras obras literárias e audiovisuais citadas, que o medo e a repulsa aos monstros não nos impede de sentir fascínio, interesse, e até mesmo desejo por eles. Afinal, as mesmas criaturas que nos aterrorizam podem evocar fortes fantasias escapistas; por estar ligado ao proibido, o monstro parece ainda mais atraente como uma fuga temporária da imposição (cf. COHEN, 2000, p. 48-49). Sua capacidade de provocar atração e repulsão explica não apenas sua popularidade, como também reforça sua resistência a ser contido na lógica binária.

O corpo monstruoso pode funcionar como uma válvula de escape para fantasias de agressão, dominação e inversão, proporcionando um espaço seguro para que elas sejam expressas. Mas também traz a possibilidade de um olhar diferenciado sobre nossa própria natureza.

Quando contido pela marginalização geográfica, de gênero, ou epistêmica, o monstro pode funcionar como um *alter ego*, como uma aliciante projeção do eu (um Outro eu). O monstro nos desperta para os prazeres do corpo, para os deleites simples e evanescentes de ser amedrontado ou de amedrontar — para a experiência da mortalidade e da corporeidade. (COHEN, 2000, p. 49, grifo do autor)

Obras cinematográficas que trabalham a monstruosidade, como *Penny Dreadful*, promovem essa aproximação com o monstruoso. Isso porque possuem uma característica que facilita sua desenvoltura em abraçar essa radicalidade, ao menos em comparação com o romance de Mary Shelley: sua objetividade essencial enquanto imagem cinematográfica. A imagem capturada pela câmera — o instante esculpido — traz em si uma realidade não encontrada na pintura e em outras artes. “O reflexo na calçada molhada, o gesto de uma

criança, independia de mim distingui-los no tecido do mundo exterior”, afirma Bazin (2018, p. 34). “Somente a impassibilidade da objetiva, despojando o objeto de hábitos e preconceitos, de toda a ganga espiritual com que minha percepção o revestia, poderia torná-lo virgem à minha atenção e, afinal, ao meu amor”, explica o teórico (BAZIN, p.2018, p. 34). Esse aspecto é potencializado pela própria construção do personagem e do universo da série, de maneira que John Clare, dentro de suas ambiguidades e contradições, torna-se crível para o espectador: é um monstro de carne e osso, dotado de alma, identidade, e que nos comove na mesma medida em que nos assombra.

Em sua pele, o monstro de Victor Frankenstein pode ser visto por seu público não apenas como uma extensão de outras encarnações passadas do personagem, mas, também, como uma realidade única, que não seríamos capazes de apreciar fora do enquadramento da câmera. E na medida em que sua jornada nos parece real, e traz vivências e sentimentos com as quais também compartilhamos — amor, afeto, amizade, solidão, perda e luto —, somos capazes de ver o monstro não apenas como o Outro, mas também como algo do qual fazemos parte, e que faz parte de nós.

A capacidade de criar uma realidade com a qual seu espectador se identifica não é exclusiva dos filmes e séries de televisão com monstros, como a epígrafe que abre esta conclusão indica. O trecho vem de uma carta escrita por uma espectadora anônima, enviada para Tarkovski. Após assistir *O Espelho* (1975), quarto longa-metragem do diretor russo — e também seu filme mais autobiográfico —, a remetente o questionou sobre as imagens vistas na tela que, mesmo não sendo um retrato da sua vida, lhe pareciam tão familiares. “Havia o mesmo vento, e a mesma tempestade... 'Galka, ponha o gato para fora', gritava a minha avó. ... O quarto estava escuro... E a lamparina a querosene também se apagou, e o sentimento da volta de minha mãe enchia-me a alma...” (ANÔNIMO apud TARKOVSKI, 1988, p. 5). Coerente com sua definição de cinema, Tarkovski construiu uma narrativa que, mesmo fictícia, carregava realidade, de modo que a espectadora foi capaz de se enxergar no que viu.

Pensando no caso específico de narrativas de monstros, a perspectiva de nos enxergar naquilo que é fonte de terror e abjeção talvez não pareça exatamente otimista ou encorajadora. Porém, como vimos ao longo dessa dissertação, os monstros sempre retornam, independente de possuírem ou não o caráter mítico do monstro de *Frankenstein*. Seja nas telas ou nas páginas dos livros, seu retorno é inevitável. Diante disso, talvez o melhor que podemos fazer é justamente o contrário do que fez Victor Frankenstein: assumir nossas criações, ao invés de

rejeitá-las e de negar nosso papel em sua origem. Pois, para bem ou para mal, enquanto houver monstros, nós nunca estaremos sozinhos.

## REFERÊNCIAS

- ASMA, Stephen T. *On monsters: an unnatural history of our worst fears*. New York: Oxford University Press, 2011.
- BALDICK, Chris. *In Frankenstein's shadow: myth, monstrosity, and nineteenth-century writing*. Oxford: Clarendon Press, 1987.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. New York: Routledge, 2005.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- COHEN, Jeffrey Jerome. Cultura de Monstro: sete teses. In: HUNTER, Ian; DONALD, James; COHEN, Jeffrey Jerome; GIL, José. *A pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.25-55.
- FREUD, Sigmund. O inquietante (1919). In: FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos")*: além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 329-376. (Obras completas, v. 14).
- LEE, Alison; KING, Frederick D. From text, to myth, to Meme: Penny Dreadful and Adaptation. *Cahiers victoriens et édouardiens*, Montpellier, v. 82 Automne 2015. Disponível em : <https://journals.openedition.org/cve/2343>. Acesso em: 20 mar.2021.
- MARTIN, Brett. *Homens difíceis: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras series revolucionárias*. São Paulo: Aleph, 2014.
- PENNY DREADFUL. Produção de John Logan. Estados Unidos: Desert Wolf Productions e New Wolf Productions, 2014. Globoplay (1620 min).
- PUNTER, David. *The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. New York: Routledge, 2013.
- SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. New York: Routledge, 2006.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu moderno*. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2015.
- SHILDRICK, Margrit. *Embodying the monster: encounters with the vulnerable self*. London: Sage Publications, 2002.
- SUBOURAUD, Frédéric. *La adaptación: el cine necesita historias*. Madrid: Espasa Libros, S. L. U., 2010.
- TARKOVSKI, Andreaei Arsensevich. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- TAVARES, Enéias Farias; MATANGRANO, Bruno Anselmi. A Humanização do monstro no seriado televisivo Penny Dreadful. *Abusões*, Rio de Janeiro, n. 2, p.181-219, 2016. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/25725/22968>. Acesso em: 24 mar. 2021.