



**Educação e (de)formação do gênero feminino na série *Penny Dreadful*:
Uma análise da(s) personagem(ns) Brona Croft/Lily Frankenstein**
Education and (de)formation of female genre in *Penny Dreadful*:
An analysis of Brona Croft/Lily Frankenstein character(s)

Enéias Farias Tavares¹
Bruno Anselmi Matangrano²

Resumo: O presente artigo propõe uma leitura do processo de aprendizado e amadurecimento da personagem Lily, a partir do embate entre identidade e alteridade, em uma conjuntura opressora em relação ao sexo feminino, o final do século XIX. Ao mesmo tempo, propõe verificar a questão humanização *versus* monstrificação da personagem, na medida em que a série parece nuançar os limites do humano.

Palavras-Chave: Feminino transgressor; Humanização do Monstro; Identidade e Alteridade; Horror em séries televisivas.

Abstract: This paper presents a reading of the process of learning and maturation of the character Brona/Lily in the television series *Penny Dreadful*, especially the opposition between identity and otherness in a 19th century society that oppress the female sex. In the other hand, we aim to verify the humanization versus monstrification of its characters, in particular how the series seems to emphasize the limits of human self.

Keywords: Female transgressor; humanization of monster; Identity and otherness; Horror in television series.

Introdução

Penny Dreadful é uma série criada e escrita pelo roteirista inglês John Logan e produzida pelo canal Showtime entre os anos de 2014 e 2016. Em suas três temporadas, ela mesclou personagens literários – como Victor Frankenstein, Dorian Gray e Dr. Jekyll, entre outros – a heróis inéditos, como o lobisomem Ethan Chandler, o aventureiro Sir Malcolm Murray e a médium Vanessa Ives, que ao longo dos episódios se revela a grande protagonista da série.

Ao projetar cada uma das três temporadas com uma ameaça particular – respectivamente vampiros, bruxas e, por fim, o próprio Drácula – Logan foi entrecruzando narrativas individuais e coletivas, fazendo seus humanizados-monstros se conhecerem, interagirem e auxiliarem uns aos outros. Num cenário que busca no decadentismo vitoriano e no gênero popular de horror de viés gótico seus parâmetros

¹ Enéias Farias Tavares é tradutor e escritor, doutor em letras e professor de literatura clássica na UFSM, onde pesquisa e orienta trabalhos sobre os livros iluminados de William Blake e literatura fantástica.

² Bruno Anselmi Matangrano é doutorando em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP/CNPq), dedicando seus estudos às literaturas simbolista, decadentista e fantástica, escritas em português e em francês.

centrais de representação, Logan e seus parceiros desenvolvem uma reflexão delicada e pertinente sobre integridade individual, crises existenciais e opressão social.

Como Logan vê nos monstros uma excelente metáfora para marginalidade e exclusão social, afinal, em última instância, “We are all monsters” (LOGAN *apud* GOSLING, 2015, p.15), não é à toa que se emparelhem a vampiros, bruxas, médiuns e demônios, seres de outra ordem, párias urbanos como prostitutas, transexuais, históricas e estrangeiros, entre outros exemplares de marginalidade que irão cercear e definir seu rico e variado elenco de personagens.

Em artigo anterior, intitulado “A humanização do monstro no seriado televisivo *Penny Dreadful*” (TAVARES; MATANGRANO, 2016), publicado na Revista *Abusões*, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, discutimos, através da análise de quatro personagens da série – a saber: Vanessa Ives, John Clare, Dorian Gray e Angelique – como se operam dois processos distintos, mas confluentes: a humanização do monstro clássico e a monstrificação do humano transgressor. Procedimentos também identificáveis em outros personagens.

No primeiro caso, vimos como Miss Ives e Mr. Clare, duas personagens associadas a monstros presentes no imaginário popular (respectivamente, a bruxa e a Criatura frankensteiniana), humanizam-se através da sensibilidade com que leem, sentem e falam de literatura e, sobretudo, de poesia, ao longo da série, particularmente na segunda temporada, quando, por fim, seus caminhos se cruzam.

Já Gray e Angelique mostram o caminho inverso: de um lado, o jovem, belo e rico imortal desumanizado por sua amoralidade e crueldade motivadas pelo enfado; de outro, a jovem transexual tornada monstro, não por seus atos ou conduta, mas pelo olhar reprovador e tratamento repelente recebido de uma sociedade incapaz de compreender sua alteridade.

Como exposto no estudo citado, em resumo, entende-se *monstro* aqui como todo aquele que, por sua alteridade, é incompreendido e por isso julgado. O monstro se traduz pela figura transgressora, anormal no sentido primeiro do termo, isto é, por fugir à norma (Cf. ROAS, 2014, p. 108). Segundo Julio Jeha, ao se voltar para a imagem do monstro, a humanidade pretende explicar o desconhecido: “os monstros desempenham, reconhecidamente, um papel político como mantenedor de regras sociais. Grupos sociais precisam de fronteiras para manter seus membros unidos dentro delas e proteger-se contra os inimigos fora delas” (2007, p.20).

Ainda nesse sentido, o filósofo português José Gil comenta que, com o passar dos séculos, “os monstros se tornaram quotidianos”, afinal, o mal e o diferente se banalizaram (2006, p. 14), sugerindo que se, por um lado, o diferente começou a ser integrado à sociedade, por outro, o verdadeiro mal – a violência, o terrorismo, o preconceito – também se banalizou; tornou-se, pois, o criador dos novos monstros do dia-a-dia. O monstro tornou-se humano e fisicamente igual a qualquer um. Quem pode negar, por exemplo, que dentre todo o rol de monstros de *Penny Dreadful*, seja Dorian Gray aquele de aparência mais adequada ao ideal de beleza vigente e, ao mesmo tempo, o mais monstruoso?

Logo, de certa forma, numa conjuntura oitocentista, passam a ser consideradas monstros – não por um caráter duvidoso como Dorian, mas por encarnarem o diferente e a incompreensão, *outsiders*, portanto – figuras como o índio, a prostituta, o/a

transexual, ou mesmo a mulher, sobretudo aquela que se rebela ante os ditames e normas da sociedade, uma vez que não fazem parte (e nem lhes é permitido tentar fazer parte) do universo patriarcal, moralista e misógino de então. Vale lembrar, como afirmado pelo pesquisador argentino Lucas Gagliardi, que a “serie, a lo largo de sus episodios, desacredita la idea de que exista una separación tajante entre humanos y monstruos para proponer, en cambio, una homologación entre ambos” (GAGLIARDI, 2016, p. 39), o que corrobora o pensamento de que há dois processos inversos e complementares, ora humanizando monstros, ora monstrificando humanos, na tentativa de mostrar a complexa dualidade da essência humana.

A partir dessa discussão, volta-se agora para uma única personagem de *Penny Dreadful*, uma heroína que tem seu arco dramático bem desenvolvido no decorrer das três temporadas e cujas transformações, seja em um âmbito físico, seja num âmbito moral ou mesmo intelectual, merecem mais atenção. Falamos aqui do(s) papel(éis) assumido(s) pela atriz inglesa Billie Piper, papel que, assim como o de Eva Green, intérprete da personagem de Vanessa Ives, estabelecerá vínculos com diversos outros personagens da série.

Nesse sentido, o problema do gênero se mostra um dos temas mais importantes para Logan. O roteirista sugere não apenas que boa parte da monstruosidade a ser coibida e compreendida no período tem a ver com uma determinada visão do gênero feminino como, por outro lado, que o desenvolvimento de heróis masculinos está atrelado a essas mesmas heroínas, igualmente fascinantes, igualmente perturbadoras, uma espécie de *new woman*, como identificado por Gagliardi:

Penny Dreadful se ubica en las últimas dos décadas del siglo xix, momento en que en Inglaterra ve surgir a la denominada new woman, una idea de mujer que comenzaba a cuestionar el rol tradicional y doméstico de la mujer victoriana (Lepinski, 2015: 2; Finn, 2014). Si bien en la serie no existe un personaje que podamos identificar claramente con este arquetipo social, sí podemos identificar algunas preocupaciones y prejuicios contemporáneos que Penny Dreadful retoma con el objetivo de someter a escrutinio. La new woman fue percibida por un sector de la sociedad de su época como una fuerza desestabilizadora del orden aceptado, sea por medio de la acción política, la redefinición del orden doméstico o las políticas del cuerpo; los discursos en torno a esta figura la consideraban como alguien desviado, casi como un monstruo, regurgitando así una larga tradición de construcciones de la otredad sobre la mujer. En este punto, observamos que la serie pone en tensión la definición de monstruo (como ser con propiedades sobrenaturales y anormales) y su uso metafórico en el terreno de la opinión pública al recurrir a arquetipos sociales de la época (2016, p. 41).

Brona, depois de renascida como Lily, assim como Vanessa Ives, bem como duas personagens introduzidas na terceira temporada, a Dra. Florence Seward (brilantemente interpretada por Patti LuPone) e a tanatologista Catriona Hartdegen (vivida por Perdita Weeks) podem se enquadrar em diversos quesitos nesta categoria exposta por Gagliardi, uma vez que não aceitam passivamente as condições impostas por uma sociedade preconceituosa e machista, encontrando, cada uma à sua maneira, um caminho para romper as limitações dos ditames sociais: Lily volta-se contra seu criador; Dra. Seward mata seu marido, e assim por diante.

Se mais acima não definimos uma singularidade/pluralidade para a(s) personagem(ns) vivida(s) por Billie Piper, isso se explica, justamente, por ela interpretar (ao menos) duas facetas bem diferentes de uma mesma personagem no decorrer da série, (anti-)heroínas de nomes distintos, que podem ser vistas como personagens díspares. Na primeira temporada, Piper vive a prostituta irlandesa Brona Croft, condenada não apenas à miséria de sua profissão como também à degeneração por tuberculose. A esse respeito, Billie Piper, discutindo a construção de Brona, afirma:

The fact she's dying is obviously very sad, but it's not something that you feel before her spirit. Everything is in spite of her illness. Every decision she makes is big, full-bodied, out-there behavior. It's not something that really stifles her at all, or her character (*apud* GOSLING, 2015, p. 29).

Ironicamente, sua morte não é causada pela doença e sim pelo assassinato às mãos de seu médico, Victor Frankenstein (interpretado por Harry Treadway), que a mata planejando transformá-la na companheira exigida por sua primeira Criatura (vivida por Rory Kinnear), automeada John Clare, em homenagem ao poeta romântico, no começo da segunda temporada.

Na segunda e na terceira temporadas, Brona renasce como Lily Frankenstein, heroína que não apenas se desvincula dos dois heróis masculinos que a oprimem – os supramencionados Victor e John Clare – como se junta a Dorian Gray (vivido por Reeve Carney), para juntos formarem uma camarilha de assassinos e amantes imortais que prevê a libertação de prostitutas marginalizadas e oprimidas e a transformação destas nas vingadoras de seu gênero.

Tendo em vista tal percurso, em especial o mo(vi)mento de transformação de Brona em Lily, questionamos quais são as forças psicológicas e também sociais presentes no desenvolvimento dessa complexa personagem. Se um dos principais desafios ao se estudar a representação dos gêneros no século XIX, ainda onipresente em nossa sociedade, é a forma como legitimações são dadas a uma posição em detrimento da outra, *Penny Dreadful* oferece ao espectador/intérprete uma série de linhas narrativas instigantes à reflexão.

O presente artigo, portanto, propõe uma leitura desse processo de aprendizado e amadurecimento da personagem Lily, a partir do embate entre identidade e alteridade, em uma conjuntura opressora em relação ao sexo feminino – o final do século XIX –, dedicando especial atenção, ao final da primeira temporada, em que são narrados os momentos finais de Brona, culminando em sua morte, e à segunda temporada, na qual Brona renasce como Lily Frankenstein, que, por sua vez, também passa por transformações, indo de uma jovem ingênua a uma figura forte e senhora de si. Ao mesmo tempo, propõe-se verificar a questão humanização *versus* monstrificação desta personagem, na medida em que a série parece nuançar os limites do humano³.

³ A este respeito, Lucas Gagliardi, comenta que “Brona-Lily (Billie Piper) es uno más de los personajes que amplían la idea de lo monstruoso, dado que para la sociedad de la época ella es cuatro veces lo rechazado, por ser mujer, prostituta, extranjera y pobre, a lo que luego se suma ser otra no-muerta de Frankenstein; y por último tenemos a Victor (Harry Treadaway) y su criatura: ninguno puede vivir sin el otro ya que son seres incompletos y viven en una constante espiral de desgracias sufridas e infligidas entre ellos” (GAGLIARDI, 2016, p. 40).

Brona Croft como a triste personificação do desejo masculino

Brona Croft aparece pela primeira vez no segundo episódio da primeira temporada, intitulado “Séance”, dirigido por J. A. Bayona. Primeiramente, o espectador a vê interagir com Ethan Chandler, ambos hospedados na mesma estalagem, uma paupérrima construção à beira do Tâmis. No diálogo, ela informa que seu nome tem origem gaélica e significa “tristeza”. Brona afirma, com um sotaque irlandês bem marcado – mais uma marca de sua alteridade naquele contexto –, ter vindo a Londres em busca de emprego, mas pouco a pouco sua atividade nas fábricas foi sendo substituída por máquinas, o que a levou a uma vida de prostituição e doença.

Chandler e Brona são ambos marginalizados, dada a condição de imigrantes geográficos e sociais, escondidos e camuflados na grande cidade por sua imensa massa anônima, justamente o que os aproxima. Sobre essa relação, o ator Josh Hartnett afirma que “Brona has a simple character relationship with Ethan. She’s incredibly vulnerable. She’s working as a prostitute. She’s is living in a town that he doesn’t really know that well, she’s in dire straits, and she’s not well, physically” (*apud* GOSLING, 2014, p. 26). Piper, por outro lado, apesar de reforçar as similaridades que os conectam, vê a personagem de uma forma sutilmente diferente:

She’s this shanty, feral creature from Belfast, who has moved to London in search of something slightly more inspirational, I think. She’s a hard drinking, fierce talking, gutsy woman, who is living with an awful illness, and in spite of all of that, has this incredible spirit. Ethan is very similar, really. They’re kindred spirits, of sorts. (...) It feels like they live every day like it’s the last. She certainly does, but I think he lives that with her (*apud* GOSLING, 2014, p. 28).

Neste mesmo episódio, Brona executa sua atuação profissional na casa de um nobre e jovem cavalheiro, o excêntrico dândi Dorian Gray. Ao perceber que ela sofre de uma doença pulmonar fatal, que a faz cuspir sangue, este se entrega ao intercuro erótico com um desejo inexistente antes da percepção de morte eminente de sua companhia. Como afirma, na cena em questão, ele “never fucked a dying creature before”.

É interessante que os dois homens apresentam sua fascinação por Brona justamente quando a percepção de sua doença, portanto de sua inexorável e próxima morte, se faz evidente. No caso de Dorian, a razão é comunicada rapidamente, pois ele deseja saber se ela “feel(s) things more deeply”, ideal que corresponde à sua própria busca existencial por novas sensações e experiências. Já no caso de Chandler, com quem Brona estabelecerá o principal vínculo afetivo no decorrer da temporada, seus interesses são mais complexos e diversos.

Para um homem como ele, a oportunidade de auxiliá-la parece ser a principal razão, somado ao evidente carinho e desejo nutrido pela personagem, o que não deixa de figurar igualmente como uma relação de poder e controle, apesar de mesclada a afeto e caridade. Em outros termos, desde sua primeira aparição, Brona está marcada por uma posição assimétrica em relação às suas interações masculinas: um porque a paga; outro, porque se encontra em uma confortável posição de bem-estar físico.

Brona volta a ganhar destaque no quarto episódio, “Demimonde”, dirigido por Dearchla Walsh, quando finalmente temos acesso à dinâmica dúbia que a aproxima de Chandler. Na cena em que ambos estão na cama, ela lhe revela que deixou um noivo em Belfast, ao fugir de uma vida marital violenta e triste. Segundo ela, ou “you married or you whored” é a única opção de uma jovem em sua condição. Não disposta às agruras da primeira opção e fugindo do conselho materno de tornar-se esposa de um homem violento, Brona abraça a fuga e a vida londrina.

Agora que se tornaram amantes, Chandler deseja não apenas auxiliá-la comprando seus remédios, razão pela qual aceita a proposta feita por Vanessa Ives e Sir. Malcolm de trabalhar numa empreitada sobrenatural como caçador de vampiros, como também lhe apresentando um mundo que ela desconhece: neste caso, o do teatro e de uma relativa alta sociedade.

Na noite em questão, Ethan a leva ao teatro Grand Guignol, onde ela pode divertir-se e momentaneamente esquecer-se de sua condição física e social. Mas isso não dura muito tempo, uma vez que o encontro e a interação entre Ethan, Dorian Gray e Vanessa Ives no intervalo do espetáculo apenas fortalece sua disparidade e seu isolamento. A separação existencial – não cambiável no plano espacial ou mesmo social – entre ela e os demais personagens parece enfatizada pela brusca saída de Brona do teatro, bem como pela rispidez com que fala com Ethan.

Enquanto a tríade discute questões de estética e falsa moralidade, Brona é isolada, pouco ou nada tendo a dividir com os outros três. Embora Ethan tente se adequar ao estilo de vida de Brona e nunca a trate com superioridade, fica subentendido que seu mundo, seus costumes e suas referências são outros, apenas intensificando a assimetria entre os amantes. Sobre isso, Piper afirma que ele é “from a very different world and has seen the more privileged side of life” (*apud* GOSLING, 2014, p. 28). Por sua vez, a respeito desta diferença entre Brona e as demais personagens da série, Sharon Gosling afirma:

Some aspects of the character of Brona are representative of a side of life in Victorian London that the lives of Sir Malcolm Murray and Vanessa Ives, for all that they have their own problems, could never truly understand. Life in the worst areas of the city, like the East End and Shad Thames, was brutal and desperate, a cycle of poverty, sickness and filth that pervaded this sub-section of the city to such an extent that those of the higher classes would not dream of venturing there without protection. (2014, p. 28)

Na outra metade da temporada, Brona queda confinada ao leito de morte. Assistida por Ethan, ela o presenteia com um medalhão de São Judas, patrono das causas perdidas, o mesmo medalhão utilizado no exorcismo da personagem Vanessa no final do penúltimo episódio da primeira temporada. Este delicado objeto religioso acaba, embora indiretamente, conectando as duas personagens femininas, que terão apenas duas interações em toda a série, a primeira na já mencionada cena no teatro de variedades.

Tirando este aparte religioso de Brona, seu comportamento na série será marcado por falas que comunicam ressentimento e cinismo em relação ao mundo, de modo geral, e à religião, em particular. Em sua primeira aparição, quando Ethan pergunta

sobre sua doença, ela responde que gostaria de “say it was from the dire working conditions of the factory. It’s more likely God being a right playful fucker”. No leito de morte, em “Grand Guignol”, oitavo episódio da primeira temporada, dirigido por James Hawes, sua opinião não é diferente: “I hated that fucker God, you see? Cruel. Cruel, he was”, afirma ela. Seu temor e sua angústia diante da morte são ambigualmente consolados por Victor, enquanto Ethan está ausente do quarto. “Victor: I believe in a place between heaven and hell, between the living and the dead. A glorious place of everlasting rebirth, perhaps even salvation”.

A fala está repleta de ironia, sendo interpretada por cada um de modo diverso. Brona compreende que suas palavras têm a ver com morte e esquecimento, enquanto Victor busca uma companheira para sua Criatura. Na continuidade da cena, Victor mata Brona, no intuito de proporcionar-lhe, em um futuro próximo, uma nova vida. Por sua vez, sem saber das intenções de seu assassino e futuro criador, ela aceita sua finitude pensando que tal ato lhe trará finalmente alívio. Mas o “renascimento” do qual Victor está falando é bem mais literal do que ela poderia sequer pensar.

Com esta cena, finda a aparição de Brona Croft na série, que apenas retorna brevemente como cadáver nas últimas cenas deste mesmo episódio para ser observada por Victor e sua Criatura. Abusada, utilizada, assassinada e prestes a ser ressuscitada por homens e para satisfazer desejos masculinos, este é o triste destino da personagem nesta primeira temporada de *Penny Dreadful*, um monstro social, não por uma monstruosidade intrínseca à sua essência, mas por uma atribuição alheia devido à incompreensão face sua alteridade, como mulher, pobre, doente, prostituta, estrangeira, etc., numa sociedade estritamente conservadora. John Logan, entretanto, tinha em mente uma ressurreição que não seria destituída de conflito e surpresas, entre elas a de que esta renascida mulher não mais aceitaria ser a mera personificação do desejo masculino. A mulher tratada como monstro resolve assumir de fato tal identidade, conforme passa a fazer valer sua força física sobrenatural recém-adquirida, somada à sua força retórica já antes latente, para se vingar da classe que por tanto tempo a oprimiu.

Sobre o destino de Brona no final da primeira temporada, Gosling reforça o fato de que sua morte é uma das grandes ironias trágicas da série, pois “the vivacity she found in life and her connection to the demimonde through Ethan will lead her to become part of it in the most horrific way possible. The question is, will Brona Croft embrace her imperfect death with the same enthusiasm that she found for her flawed life?” (2015, p. 29). A segunda temporada de *Penny Dreadful* responderá positiva e assombrosamente a essa pergunta.

Lily e o ambíguo romance de formação de uma (anti-)heroína autoconsciente

Na segunda temporada de *Penny Dreadful*, em uma instigante inversão de papéis, Victor Frankenstein torna-se ambigualmente dador e interruptor de vida no que concerne à personagem interpretada por Piper, uma vez que matou a personagem Brona Croft no final da temporada anterior para agora trazê-la de volta à vida como Lily. Victor tornou-se então monstro moralmente ao criar cientificamente um outro monstro. Assim, um dos principais subenredos da segunda temporada está centrado

no nascimento e no aprendizado dessa nova personagem, que não apenas precisa lidar com uma nova existência humana *como também*, e sobretudo, com uma existência feminina.

Logo após o nascimento de sua primeira criatura, autointitulada ora Caliban, ora John Clare, Victor afasta-se dela – algo que curiosamente não acontece com sua nova criação –, tratando-a com crueldade, medo e repulsa, sentimentos internalizados pelo monstro, que com eles terá de lidar, somados à rejeição, características primeiras de seu caráter. Essa relação conflituosa entre criador e criatura já estava presente na obra de Mary Shelley. Também no livro, a justificativa para o comportamento agressivo do monstro se deve à rejeição de seu criador, que todo o tempo o trata por *demônio* (termo que Caliban, em uma inversão de papéis, usa para se referir a seu criador na primeira temporada de *Penny Dreadful*), nas palavras de Julio Jeha: “Exilada do convívio social por preconceito meramente estético, a criatura se torna um demônio impulsionado pela vingança e destrói seu criador e ela própria” (2009, pp. 13-4). Também a este respeito, Percy Shelley (1792-1822), marido da criadora de *Frankenstein*, comenta, em uma resenha publicada em 1832:

Trate mal uma pessoa, e ela tornar-se-á má. Responda ao carinho com escárnio – permita que alguém seja proscrito por seus iguais – tire-o, como ser social, da sociedade, e você lhe impõe obrigações irresistíveis – o mal e o egoísmo. É assim que, muitas vezes em sociedade, aqueles que são mais bem qualificados para serem seus benfeitores e depositários do orgulho de todos acabam por algum desprezo acidental, maculados e transforma-se, com seu coração negligenciado e sozinho, em uma praga e uma maldição. (*apud* SHELLEY, 2013, p. 260).

Tal pensamento já estava na filosofia de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), incorporada ao romance de Shelley, que parte da ideia de uma degradação moral, na qual um ser puro e novo é corrompido pela forma maligna com a qual é tratado. Para Jeha, “o monstro criado por Frankenstein exemplifica as teorias do pensador suíço, mostrando que o ser humano nasce bom e se comporta conforme é tratado pelos pais e pela sociedade” (2009, pp. 12-3).

Pensando nos monstros clássicos, para além dos limites de *Penny Dreadful*, mas em seu universo, Dorian Gray, por exemplo, é corrompido pelo poder e pela vaidade. Em um primeiro momento pelo poder de sua beleza e dinheiro; depois, pelo de sua imortalidade e invulnerabilidade, o que corrompe sua moralidade. Já em *O Médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson (1850-1894), há a ideia de coexistência do mal e do bem no homem. O objetivo do doutor, então, é tentar decantar este mal e sublimá-lo, a fim de extirpá-lo, o que acaba não dando certo; o oposto ocorre. Estas três histórias trabalham, por consequência, com a ideia de degradação moral em favorecimento do caráter maligno, intrínseco a (ou latente em) todo ser humano. Em última instância, fica implícita a existência de um monstro (senão um monstro de fato, como em Dr. Jekyll, ao menos, um monstro moral e/ou social⁴, como acontece com Dorian) dentro de cada um de nós.

⁴ Sobre as dicotomias, monstro de fato, monstro de direito, monstro moral, monstro social, monstro sobrenatural, monstro biológico, dentre outras, ver o artigo “A humanização do monstro no seriado televisivo *Penny Dreadful*” supracitado (Cf. TAVARES; MATANGRANO, 2016).

Essa ideia de Shelley parece ecoar também a revolta futura de Lily, nascida não da rejeição, como seu *irmão-pretendente* Caliban/John Claire, mas da opressão e do desejo dominador de Victor Frankenstein, também nascidos por um posicionamento estético, como apontado por Jeha: se a feiura de John Clare fez com que Victor o abandonasse, a beleza de Lily instiga sentimentos, paixões e pulsões no jovem cientista. Este criador imperfeito agora não esconde de si próprio o interesse crescente nutrido por sua vítima, filha e posterior amante. É assim que ele, fazendo as vezes de tutor masculino, se apresenta a ela, apreciando a possibilidade de ensiná-la, moldá-la, transformá-la num ser que corresponda ao seu próprio desejo. Essa possibilidade múltipla de formação/domesticação do outro está presente desde o primeiro instante de interação entre eles.

No entanto, tal exercício não objetiva apenas o (re)conhecimento do outro, como também o de si mesmo. No decorrer da temporada, à medida que Victor tenta definir Lily, ele passa também a definir e a conhecer melhor elementos desconhecidos de sua personalidade, aprendizado que inclui tanto o desejo quanto a experiência sexual.

No primeiro episódio da temporada, “Fresh Hell”, dirigido por James Hawes, o monstro John Clare pergunta a Victor, antes de deixá-lo com sua nova criação: “What is Dr. Frankenstein without his Creature?”. Se acreditarmos nas palavras de Vanessa Ives no penúltimo episódio da primeira temporada (posteriormente confirmadas por Lily), Victor carece de conhecimento sexual. Assim, sua relação com sua nova criação será também uma relação calcada no descobrimento do desejo e no que potencializa o desejo enquanto ausência e falta crescente, pois ela se afastará gradativamente de Victor durante sua própria formação ou aprendizado.

No caso da personagem de Piper, trata-se de um renascimento em diversos sentidos. Primeiramente, físico, uma vez que Victor a trouxe dos mortos. Em segundo lugar, trata-se de renascimento cultural e intelectual, pois ela reaprenderá a falar, a agir, a se vestir, entre outras tantas coisas que comporão o rico mosaico de experiências apresentados por Victor. Por fim, é também um renascimento subjetivo e intelectual, visto que Lily aprenderá cada vez melhor não apenas a dialogar e a negociar com o desejo do outro, como a escutar suas próprias vozes e anseios.

A ideia de ressurreição está presente no próprio nome dado a ela por Victor, numa alusão ao lírio, “the flower of resurrection and rebirth,” em contraste com seu nome anterior, cujo significado remetia a tristeza ou sofrimento. Essa alteração em seu nome indica, senão concreta então idealmente, um processo gradativo de modificação não apenas nominativa como também existencial, pois a personagem passa de um estágio a outro conforme troca de nomes, assim como troca de vidas. Nesse aspecto, a segunda temporada de *Penny Dreadful* pode ser vista, episódio a episódio, como um romance de formação protagonizado por Lily, alusão igualmente irônica a um modo romanesco que – coincidentemente ou não – raramente tem protagonistas femininas.

Este processo formativo começa no segundo episódio da temporada, intitulado “Verbis diablo”, também dirigido por James Hawes. Nele, a educação de Lily nas mãos de Victor inclui não apenas o aprendizado das palavras e de construções frasais mais elaboradas, como também dos hábitos e necessidades que envolvem alimentação, vestuário e os primeiros elementos relacionados ao aprendizado de uma sociabilidade feminina. Ao modificar seu cabelo, do ruivo acobreado de Brona Croft

para o loiro dourado de Lily, Victor também altera seu passado, criando para ela um cenário familiar irreal, assumindo o papel de um primo zeloso, aos poucos se mostrando dominador, em um conveniente vácuo rememorativo no qual Lilly, ainda ingênua, pode construir o que deseja. Tentando entender o porquê da mudança, Lily pergunta se ele costumava admirar jovens loiras, ao que Victor responde: não, ele as admirava, pois sempre as julgou mais gentis, como anjos. Ou seja, Victor impõe uma mudança corporal a Lily, para satisfazer um mero capricho fetichista, embora justifique para si e para Mr. Clare tê-lo feito para ninguém a reconhecer. Em seguida, apesar de sua suposta ingenuidade, Lily pergunta de maneira muito perspicaz se Victor está pintando seu cabelo para transformá-la em um anjo ou se é para criar a prima que sempre desejou? Obviamente, não recebe nenhuma resposta a essa questão.

Além da cor, Lily também tem os cabelos cortados curtos, o que, como afirma Gagliardi:

[...] resulta un anacronismo para la época; no obstante, esa elección estética de la serie puede verse como una referencia al desafío de los cánones tradicionales que supuso la denominada *new woman* británica; en este sentido, el autor interpreta dicho anacronismo como parte de los elementos feministas de la serie (GAGLIARDI, 2016, p. 45).

Ora, segundo o estereotipo contemporâneo, mulheres costumam cortar seus cabelos sempre após passarem por grandes mudanças em suas vidas, seja no campo profissional, afetivo ou pessoal. O corte de cabelo de Lily, portanto, é significativo em duas instâncias: na visão do espectador, sugerindo o desejo de mudança; na visão de seus contemporâneos oitocentistas, suscitando uma ideia de rebeldia, protesto e autoafirmação, enquanto ser autônomo, típica da *new woman*. Não obstante, o corte, assim como a cor, é imposto por Victor, de modo que a série *joga* com este estereótipo; há um desejo de mudança imposto pelo homem que a domina, ainda assim, esse desejo se espelha em seus próprios sentimentos, como demonstra ao final da temporada, quando se volta contra seu criador e confessa ter fingido grande parte de sua suposta inocência.

Gagliardi aponta também que, assim como no caso da mudança de cor e penteado do cabelo, tudo o que acontece com Brona e com Lily, gira em torno de seu corpo:

Las intervenciones en torno a su corporalidad son ejecutadas por el orden capitalista y patriarcal: desde su condición de obrera regulada por los horarios de la fábrica, pasando por la prostitución y el contagio, hasta su muerte y resurrección, el cuerpo de Brona acusa la falta de agenciamiento propio (GAGLIARDI, 2016, pp. 44-5).

E, como se viu, isso não muda com seu renascimento como Lily, uma vez que Victor passa a ditar regras sobre o corpo alheio, impondo não apenas corte e cor de cabelo, como roupas julgadas apropriadas, sapatos de salto alto e espartilhos, mesmo que, para Lily, sejam extremamente desconfortáveis, como se vê dois capítulos depois.

Billie Piper também altera seu modo de pronunciar suas falas, substituindo o sotaque irlandês de Brona pelo inglês mais urbano de Lily. Num episódio no qual as alusões ao angelical já haviam se apresentado na raiz etimológica do nome de

Angelique, o novo interesse afetivo de Dorian Gray⁵, a própria Lilly afirma, como se mencionou: “You're making me into an angel”. Aqui, todavia, o termo não é usado para sugerir dualidade de gênero como no caso da transgênero Angelique, e sim a construção idealizada de Victor. Para ele, a jovem transmutou-se em uma desejável tela em branco na qual o criador-cientista pode pintar livremente, com as tintas do seu desejo e da sua idealização, a imagem mais adequada ou aprazível para si.

Neste sentido, o Victor de John Logan age em consonância com seu par literário na medida em que desenvolve uma relação de afetividade possessiva e impositiva em relação a Lily, assim como o Victor de Mary Shelley agia – de maneira não problematizada – em relação a Elizabeth, menina criada por seus pais como filha adotiva, depois incestuosamente desposada pelo jovem Frankenstein. Não por menos, o Victor de *Penny Dreadful* chamará Lily de prima, assim como já havia feito sua contraparte mais antiga, como se vê no trecho abaixo:

Todos amavam Elizabeth. A ligação passional, a reverência com que todos a viam tornou-se, tanto quando me concernia, meu orgulho e felicidade. Na noite que antecedeu sua chegada minha mãe brincou comigo – “Tenho um lindo presente para meu Victor; amanhã ele o receberá”. E quando, de manhã, ela me apresentou a Elizabeth como seu presente prometido, eu, com a seriedade infantil, interpretei as palavras literalmente e olhei para Elizabeth como se fosse *minha* para protegê-la, amá-la e agradá-la. Todos os elogios que ela recebia eu os compreendia como *feitos a alguém que me pertencia*. Nós nos chamávamos de primos (SHELLEY, 2013, p. 56, grifos nossos).

Se Elizabeth, mulher aristocrata do início do século XIX, não podia se rebelar contra as opressões de seu primo-irmão-marido, Lily, por outro lado, enquanto *new woman*, não se deixa oprimir por muito tempo pelo universo masculino personificado por Victor, seu criador-primo-amante, como se verá, sobretudo, quando se comentar o oitavo episódio da segunda temporada intitulado “Memento Mori”.

No episódio quatro, “Evil Spirits in Heavenly Places”, dirigido por Damon Thomas, Victor pede a Vanesa que o auxilie na escolha de um conjunto de roupas femininas para sua prima, escondendo de Ives a verdadeira identidade de Lily. Ademais, Harry Treadaway interpreta Victor como alguém nitidamente envergonhado ao passear pelos modelos da loja de roupas femininas. Vanessa brinca com isso, ao sutilmente aludir aos jogos sociais que envolvem não apenas a ideia de um casal numa loja de roupas femininas como também com a necessidade de se comprar para a prima um conjunto de roupas íntimas. O desconforto de Victor em relação àquele espaço e ao vestuário feminino como um todo aponta ao próprio constrangimento masculino para com a intimidade feminina no período, desconforto realçado na cena seguinte, porém agora sendo transferido para Lily, que pela primeira vez usa as roupas *escolhidas para ela*, mas não *por ela*.

Após ouvir de sua companheira a reclamação de que os componentes do vestuário feminino, em especial o espartilho e os sapatos de salto, são apertados e desconfortáveis, Victor afirma que talvez este desconforto seja um dos objetivos:

⁵ Sobre Angelique e sua conflituosa relação com a personagem Dorian Gray, ver o artigo “A humanização do monstro no seriado televisivo *Penny Dreadful*” anteriormente citado (Cf. TAVARES; MATANGRANO, 2016).

“Ladies aren't supposed to exert themselves.” O termo “exert” significa “esforço”, levando a uma possível tradução ilógica do diálogo, uma vez que usar espartilhos e saltos é exatamente um “esforço” executado pelas mulheres da época. Por outro lado, “exert” tem o sentido de “mostrar-se” ou “exibir-se”, podendo aludir também à necessidade das mulheres de, ao usarem este vestuário, não se mostrarem a elas mesmas e sim aos seus observadores, sentido confirmado pela continuidade do diálogo.

Independentemente de o sentido do termo ser ambíguo ou resultar de um ato falho por parte de Victor, toda a cena é montada a fim de evidenciar os efeitos de restrição física, estética e mental que o vestuário feminino tem sobre as mulheres na segunda metade do século XIX. Billie Piper adiciona à cena não apenas uma fala de tom ofegante pela dificuldade em respirar como também uma série de gemidos resultantes da dor e do desconforto físico. A sequência do diálogo é igualmente ambígua e repleta de suposições e silenciamentos sociais não apenas para ilustrar a assimetria de gêneros, exemplificada pelas duas personagens, como refletir também uma assimetria de práticas corporais e vestuários.

Por que usar salto alto? Porque “displays the talocrural region and the leg's dorsiflexion”, responde Victor, instrumentalizando uma prática aparentemente estética. Depois de aludir a um animal de carga para dar conta de sua restrição, Lily reclama do ferro do espartilho furando sua pele, algo a ser ajustado, segundo Victor. Diante da aparente “crueldade” de tudo aquilo, Lily volta a insistir na expressão anteriormente usada por Victor: “So, women wear corsets so they don't exert themselves?” Qual o perigo de “não se esforçarem/agradarem?”, pergunta ela. A resposta de Victor é sintomática do que John Logan deseja comunicar tanto com o diálogo quanto com a construção dramática desta cena: “They'd take over the world. The only way we men prevent that is by keeping women corseted... in theory... and in practice”.

A resposta de Lily, por sua vez, parece lançar luzes de interioridade que ecoam em diversas cenas dessa temporada e que energizam o autodesenvolvimento da personagem. Nesse caso, Lily percebe com grande clareza aquilo que Victor parece denegar, não apenas individualmente – na forma como seu desejo por ela passa por todos os filtros sociais adquiridos anteriormente – como socialmente, na forma como homens têm oprimido e aprisionado as mulheres no decorrer da história: ideológica, social e fisicamente. Em resposta à pretensa ameaça feminina aludida por ele, Lily conclui: “All we do is for men, isn't it? Keep their houses... raise their children, flatter them with our pain”.

A cena termina de forma dúbia, com Victor não apenas desejando que ela escolha quais peças de roupa deseja vestir como também afirmando não desejar oprimi-la, nem por agrado nem por vaidade. Lily, respondendo àquela forma de domesticação cultural, recusa o espartilho, embora aceite os sapatos altos, como se parcialmente percebesse que sua existência doravante seria ora perpassada por desejos próprios, ora nivelada pelas leis de interação familiar e de sociabilidade pública.

Entretanto, os efeitos de tal espécie de domesticação e manipulação do outro são imprevisíveis, e Victor experimentará cada estágio desse processo. Num aspecto, trata-se da surpresa advinda quer da imprevisibilidade existencial alheia, quer do

crescendo de ressentimento nascido de se estar subjugado a forças externas. Quando Lily negar as negociações perversas dessa relação, sejam as sociais ou mesmo as sexuais e domésticas, Victor não terá escolha a não ser testemunhar seu inevitável distanciamento físico e afetivo, pois, no final desse percurso, pouco restará da criatura submissa concebida, criada e educada – nessa ordem – pelo pai/amante/mentor.

Os parceiros de Lilly também dialogam com essa objetificação, uma vez que a antiga prostituta também passará por muitos amantes. Partindo da tutoria paternalista de Victor, passando pela tentativa violenta de submissão infligida por John Clare e pela dominação do estranho homem anônimo com vai faz sexo e depois assassina, chegando ao aprendizado da amoralidade com Dorian Gray, Lily desvelar-se-á para si própria no decorrer dos dez episódios dessa segunda temporada.

Logan parece sugerir que a objetificação da personagem a partir de perspectivas essencialmente masculinas e dominadoras é contrastada por um gradativo autodesenvolvimento psicológico que afasta cada vez mais a personagem das vontades alheias, tornando-a mais consciente de suas próprias.

Após se afastar de Victor, distraído não apenas pelo conflito da temporada na companhia dos outros personagens como também por seu conflito com a Criatura, que estranha e suspeita de sua relação com Lily, esta não apenas aceita o convite de Dorian Gray para um passeio noturno como termina a noite na cama de um homem mais velho a quem aceita o convite prostibular. Em meio à relação sexual, Lily o assassina, possivelmente tomando para si os aspectos de força, poder e violência dos quais foi vítima em sua existência anterior. Essa cena, que encerra o sétimo episódio continua no oitavo, intitulado “Memento Mori”, dirigido por Kari Skogland, é merecedora de especial atenção.

O despertar de uma nova Lily e a (re)descoberta de si mesma

O oitavo capítulo se abre com John Clare jogando um balde d'água em um Victor bêbado e adormecido. Sem delongas, pergunta por Lily e diante da ausência de respostas – e, sobretudo, do fato de tê-la visto na noite anterior na companhia de Gray – começa a quebrar coisas e a gritar, perguntando como o médico pôde permitir que ela saísse com outro homem. Sua revolta culmina em uma ameaça, com um Victor molhado se vendo diante de um faiscante fio desencapado. Clare então declara, de maneira muito incisiva, tendo o jovem médico sob seu poder, que Lily lhe pertence:

You made her for me. She is mine. She is not yours. She is not his. She is mine. I will take her. And when we are gone far away from this place to a place for she and me alone, I will return... Creator. I will return to you. One day... one night... I will show you the monster you have made (grifos nossos).

Nessa fala, como antes nas dos dois Victor (o literário e o televisivo), fica evidente a forma como os homens veem as mulheres de seu tempo: são posses a serem disputadas; troféus, em última instância, ou despojos de guerra, tomados por aquele que for mais forte ou mais capaz. A opinião de Lily – sequer presente – não entra em questão. Não lhe é facultado escolher na companhia de quem quer passar seus dias (a ideia de que possa escolher ficar sozinha sequer é vista como opção).

Mal sabem eles, no entanto, que enquanto discutem a posse de Lily, a mesma acaba de se transformar por meio da vingança literal e simbólica contra a classe opressora, ao matar o homem com quem dormiu na noite (e no episódio) anterior. A crueldade recebida durante toda a sua vida se reverte em um sentimento devastador; logo no início do capítulo, antes mesmo do encontro de Victor e John Clare, Lily é mostrada ainda seminua sobre o corpo de sua vítima, acariciando e saboreando sua vingança. Já não é mais a pessoa de antes; não é mais Brona – embora sua memória tenha voltado (se é que alguma vez esteve ausente) –, tampouco é a jovem ingênua educada e manipulada por Frankenstein. É como se através de sua revolta crescente, Lily nascesse outra vez, como um novo monstro, mais cruel, vingativa e amarga do que foram (e por causa de como eram) suas versões anteriores; contudo, é só no final desse episódio que sua transformação se completa. Lily, que enquanto Brona fora uma párea, *outsider*, um monstro social, assim como Angelique, e que, após renascida, fora um objeto de manipulação, um brinquedo na mão de dois homens egoístas, torna-se agora, tal como Gray, uma espécie de monstro moral e imortal, mas ao contrário de seu novo companheiro, não é levada a isso por um desejo enfadado pelo novo, e sim por um sentimento de revolta, vingança e justiça, encarnando uma nova espécie de monstro, humanamente ambíguo. Ao mesmo tempo, encarna um monstro tradicional, uma espécie de construto biocientífico, tal como John Clare, que se descobre indestrutível.

No fim desse episódio, sozinha enquanto troca de roupas, Lily é observada por John Clare, que se deixa ver em seguida. A primeira Criatura de Frankenstein se aproxima, calada, e a moça mostrando-se tensa, questiona sua presença, na ausência de Victor, bem como seu silêncio incomum. John Clare, no entanto, traz uma expressão austera, contrastando com o olhar intermediário meio temeroso e meio simpático de Billy Piper. Ela se senta e olha para cima, em uma posição de submissão, sendo interceptada pela seguinte acusação: “Stop pretending you're frightened” e em seguida interpelada pela questão reiterada: “Who are you? Who are you?”. Lily mantém o jogo, continua a se fazer de pobre garota do campo enquanto tenta se distanciar de um Mr. Clare cada vez mais agressivo. Ignorando totalmente suas reações, ele aproxima-se, outra vez, tomando por ciúmes de Dorian Gray, com novo questionamento, enunciado em tom debochado: “Did you enjoy your evening?” Como ele insiste, Lily admite que sim, pedindo que saia e ameaçando denunciá-lo a Victor. A menção ao nome do médico encoleriza o monstro biológico, que a persegue dizendo não haver Victor nem Dorian; tudo o que há são eles dois, retomando sua postura possessiva que a reifica.

Nessa altura, a ex-prostituta também perde a calma e pergunta o que Clare quer dela. A resposta é desiludida. O que ele quer, ela não pode lhe dar. Percebendo uma fraqueza em sua franqueza, a situação se inverte e a garota toma as rédeas da situação. Ela para de fugir e o encara, séria. Seu tom é aparentemente calmo, mas há desprezo e uma nota de raiva em sua voz quando diz:

Yes, I know. You want to walk in the village and hold my hand. And when people are cruel, you want me to love you even more. Do I hurt you? You pathetic creature. How can you imagine that I could care for you? Does that face belong alongside this? Doesn't the world smile on us? Don't we make a beautiful couple, thee and me? Shall we wander the

pastures and recite your fucking poetry to the fucking cows? You are blind like all other men.

Ao dizer que o considera patético, Lily já se transformou. Não há fragilidade em sua voz ou em sua postura. Ela é a senhora da situação, uma *new woman*, enquanto olha para um John Clare completamente surpreso e silenciado, a boca entreaberta, os olhos arregalados, sem poder acreditar no que está ouvindo. Quando ela ataca aquilo que ele mais ama, sua amada *fucking poetry*, seus lábios começam a tremer, antecipando a resposta enunciada enquanto avança para agarrá-la: pois se ele é como todos os outros homens, Lily não é como as outras mulheres. Este foi seu maior erro. Acusá-la de não ser como as demais pessoas de seu grupo social aflora a raiva (mal)contida naquela mulher forte e determinada, pois quando tudo o mais lhe foi tirado, tudo o que restou à ex-prostituta foi sua condição feminina, definidora de quem é, com seus bônus e ônus. Lily então o empurra, com sua força sobre-humana e declara aquele que talvez seja o mais impactante e assustadoramente atual monólogo de *Penny Dreadful*:

No! You tell me how. We flatter our men with our pain. We bow before them. We make ourselves dolls for their amusement. We lose our dignity in corsets and high shoes and gossip and the slavery of marriage! And our reward for this service?

Seu discurso vai sendo proferido em um tom ascendente, num *crescendo* de raiva e angústia acumulada por anos, por vidas. Brona, a prostituta, e Lily, a jovem prima de Victor, falam por ela suas frustrações. Bille Piper transmite muita emoção à cena, trazendo lágrimas aos olhos inconformados de sua personagem. John Clare, emudecido, apenas escuta, enquanto ela continua: “The back of the hand, the face turned to the pillow, the bloody, aching cunt as you force us onto your beds to take your fat, heaving bodies!” Nesse ponto, ela já chora abertamente de raiva, provavelmente, enquanto o segura furiosa, elevando pouco a pouco o tom da voz, perdendo gradativamente o controle e o golpeando, a cada sentença, como a pontuar enfaticamente sua revolta e sua condição – pela qual Clare, como homem, também é em parte culpado –, enquanto continua com sua lição tão valiosa para época, e lamentavelmente ainda tão pertinente ao século XXI: “You drag us into the alleys, my lad, and cram yourselves into our mouths for two bob, when you're not beating us senseless! When we're not bloody from the eyes, and the mouth, and the arse and the cunt!”

Ela o empurra. John Clare cai. O choro cessa. Lily não fala apenas por si, mas por toda sua classe. Aquele é o grito sufocado de cada mulher rejeitada, espancada, maltratada e prostituída daquela Londres masculina. Ela fala por cada mulher violentada, por cada esposa oprimida, por cada menina levada à prostituição por não lhe ser dada nenhuma oportunidade. Seu discurso assusta por sua atualidade; Logan o tempo todo brinca com isso. É o grito de revolta de uma mulher que não é, não quer se tornar, e tampouco aceitaria se reduzir à figura decorativa de uma dama *bela, recada e do lar*.

A voz daquela mulher forte retorna então ao tom calmo e seguro, embora ofegante, pontuada pelo desprezo de quem sabe estar ao lado da razão e da justiça: “Never

again will I kneel to any man. Now they shall kneel to me. As you do, monster. My monster. My beautiful corpse”.

Então sua postura muda outra vez. As últimas sentenças são ditas com compaixão, quase ternura, enquanto ele se arrasta pelo chão, como uma presa faria para fugir de um predador voraz. Mas Lily já não está mais prestando atenção em John Clare. Ela se senta e pensa em Victor, no quanto ele foi ousado e inteligente para conseguir criá-los. Porém, conclui: se ele esperava criar anjos, não poderia estar mais enganado, pois ela e Mr. Clare não passam de demônios – termo retomado, com toda sua carga simbólica, para designar as criaturas de Frankenstein, como no livro de Mary Shelley. Então pergunta: “And what should we do with this power, undead thing? You're a thoughtful man, a philosopher even. So, tell me. Why do we exist? Why have we been chosen? Tell me”. Obviamente, ele não sabe a resposta, mas ela conclui por ele: foram escolhidos para sofrer. Ao que Clare responde, muito schopenhauerianamente, não poder ser de outra forma. As pessoas vivem para sofrer, pois desejam o que não podem ter. Lily percebe que ele estava pensando em mulheres, ou, mais especificamente, nota que Clare pensava nela mesma. Como se tentando seduzi-lo, ela se aproxima de seu rosto e o toma em suas mãos, com um discurso acalorado, terminando por beijá-lo:

Women? I'll bring you a dozen. We'll fuck them together. Me? Then you shall have me. I want you. I want a man unlike all other men. My brother, my equal. I'll take you by this beautiful, white, dead hand and lead you to my bed right now. I'll bleed for you. I'll love you for your sadness and your poetry and your passion and your rage and your infinite, luxurious ugliness. I'll lick your sins away. And when Victor comes home we'll put our hands around his throat together and watch him die. And then this will be our home. And then? What then, undead thing? We were created to rule, my love. And the blood of mankind will water our Garden. Us and our kin and our children, and our generations. We are the conquerors. We are the pure blood. We are steel and sinew both. We are the next thousand years. We are the dead.

Depois desse momento de desabafo, purgação e comunhão, os dois irmãos na morte se separam para não mais se encontrarem. John Clare acaba se afastando de todos e ao final da temporada ruma para o Ártico, imitando a Criatura do livro de Mary Shelley. Quando retorna, na terceira temporada, é para redescobrir seu passado, ao qual Lily não pertence. Ela, por sua vez, muda-se para a casa de Dorian Gray, seu novo amante e amigo.

Dorian e Lily veem um no outro um igual, outro monstro moral, embora a monstruosidade de cada um seja motivada de forma muito diferente: ele é movido pelo tédio; ela pela sede de fazer justiça com as próprias mãos.

No último episódio da segunda temporada, intitulado "And They Were Enemies", Victor Frankenstein parte em busca de Lily, encontrando-a, como suspeitava, na mansão de Dorian Gray. Encontra-os dançando, trajados sugestivamente inteiramente de branco. Victor, em sua inabilidade, tenta convencer Lily a voltar para sua casa e, como ela resiste, acaba por atirar em seu peito. O efeito de tal atitude tão drástica é apenas o de pontuar sua inferioridade. Lily não sofre em nada com o tiro. O mesmo se repete com Dorian, atravessado por uma bala na altura do pulmão. Ambos, imortais, têm como marca do ataque apenas o rastro rubro maculando as alvas vestes e

escorrendo pelo chão em um caminho sinuoso que demarca os passos de sua dança. Ignorando a presença do médico, conversam sobre a possibilidade de matá-lo, mas Lily decide poupá-lo, afinal, para que ele assista a sua ascensão, não sem antes confessar-lhe que todo o tempo o manipulou. O doutor foge e o casal de monstros imortais retoma a dança de onde parara.

Em suma, quando Lily finalmente se desvencilha de seus dois amantes opressores, o criador que a assassinou, a oprimiu e a domesticou, e a Criatura, que tentou subjugar-la e reificá-la, aceitando a alcunha de monstro antes imposta por outrem, agora encontra em Dorian um instrumento para projetar sua vingança, viabilizada por sua inteligência, poder e influência conjugados, criando, na terceira temporada, um exército de prostitutas que não mais se deixam subjugar pelo poderio masculino. Mas isso já é material para um próximo estudo.

Bibliografia

GAGLIARDI, Lucas. El espejo de Pandora: identidad y monstruosidad en *Penny Dreadful. Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, v. 4, n. 1. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2016, p. 35-56. Disponível em: <<http://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v4-n1-gagliardi/278>> (Acessado em 14.03.2017).

GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

GOSLING, Sharon. *The Art and making of Penny Dreadful*. Londres: Titan Books, 2015.

JEHA, Júlio. “Das origens do mal: a curiosidade em Frankenstein”, in JEHA, Júlio & NASCIMENTO, Lislei. (orgs.). *Da Fabricação de Monstros*. Belo Horizonte: UFMG, 2009, pp. 10-23.

JEHA, Júlio (Org.). *Monstros e Monstruosidades na Literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

ROAS, David. “El monstruo posmoderno y los límites de lo fantástico”. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina; MICHELLI, Regina (Orgs.). *(Re)Visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014, p.107-120.

TAVARES, Enéias; MATANGRANO, Bruno Anselmi. A Humanização do monstro no seriado televisivo *Penny Dreadful*. *Revista Abusões*, n. 2. Rio de Janeiro: UERJ, 2016, pp. 181-219. Disponível em: <https://goo.gl/DGG0XN> (Acessado em 14.02.2015).

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Tradução de Bruno Gambarotto. São Paulo: Hedra, 2013.

SHELLEY, Percy Bysshe. “Sobre *Frankenstein; ou O Prometeu Moderno*”. In SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Trad. Bruno Gambarotto. Hedra: São Paulo, 2013, pp. 259-261.

Referência televisiva

LOGAN, John. *Penny Dreadful*. Produção de Desert Wolf Productions e Neal Street Productions, criação de John Logan. Estados Unidos: Showtime, 2014-2016.